اشعارِ میر تقی میر کی منفرد شرح

شمس الرحمن فاروقی

اب صرف ایک جلد میں مکمل کتاب

شعر شور انگیز
جلد اول
تیسرا ایڈیشن مع ترمیم و اضافہ
شمس الرحمٰن فاروقی

شعر شور انگیز

غزلیات میر کا محققانہ انتخاب، مفصل مطالعے کے ساتھ

جلد اول

دیباچہ، غزلیات، ردیف الف

(تیسرا ایڈیشن مع ترمیم و اضافہ)

شمس الرحمٰن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

ویسٹ بلاک-1، آر. کے. پورم، نئی دہلی-110066

شعر شور انگیز (جلد اول)

(تیسرا ایڈیشن مع ترمیم و اضافہ)

She'r-e-Shor Angez Vol. I

by

Prof. Shamsur Rahman Faruqi

سنہ اشاعت : پہلا ایڈیشن، 1990

تیسرا ایڈیشن (مع ترمیم و اضافہ)، 2006، تعداد 500

قیمت : 238 روپے

سلسلۂ مطبوعات : 647

ISBN:81-7587-199-7

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک 1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی-110066

فون نمبر: 26103938، 26103381، 26179657، فیکس: 26108159

ای-میل: urducoun@ndf.vsnl.net.in، ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in

طابع: جے۔ کے۔ آفسیٹ پرنٹرس، جامع مسجد، دہلی-110 006

پیش لفظ

''شعر شور انگیز'' کا تیسرا ایڈیشن (چاروں جلدیں) پیش کرتے ہوئے مجھے اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کو انتہائی مسرت کا احساس ہو رہا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی اس کتاب کو جہاں علمی اور ادبی حلقوں میں سراہا گیا اور اس کے لئے فاروقی صاحب کو ہندوستان کے سب سے بڑے ادبی ایوارڈ ''سرسوتی سمان'' سے معتزز کیا گیا وہاں اس کے ناشر کی حیثیت سے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان اور اس کے اس انتخاب کو بھی نظر تحسین سے دیکھا گیا۔ یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان دنیائے اردو کے سب سے معتبر اور باوقار اشاعتی مرکز کے طور پر استقلال حاصل کر چکی ہے۔

''شعر شور انگیز'' نے اردو ادب کی وسعتوں میں ہندوستانیت کی جلوہ گری کو ابھارا ہے۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے اردو کے فروغ اور ترویج کے لئے یہ گوشوارۂ عمل مقرر کیا ہے کہ اردو زبان و ادب کی بنیادوں کی بازیافت ہندوستان کے تہذیبی پس منظر میں کی جائے اور اکیسویں صدی میں اردو زبان کی ترویج کو ملک کے متنوع لسانی منظر کے ساتھ جوڑ کر فروغ دیا جائے۔ ''شعر شور انگیز'' نے اس گوشوارۂ عمل کو عملی جامہ پہنانے اور ساتھ ہی اردو ادب میں میر کی غیر معمولی قد آور شخصیت کی نئی تفہیم میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔

رشمی چودھری
ڈائرکٹر انچارج

انتساب

ان بزرگوں کے نام جن
کے اقتباسات آئندہ
صفحات کی زینت ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی

فارقم فاروقیم غربیل وار
تا کہ کاہ از من نمی یابد گذار

مولانا روم

فہرست

دیباچہ

انتخاب و مطالعہ

ردیف الف

[The] opposition between symbolic expressions whose new meanings can be established and those in which such a specification is impossible seems to have been first examined by 'Abd al-Qahir al-Jurjani in a detailed and unbiased way... According to Jurjani, tropes are of two kinds: they have either to do with the intellect or with imagination... Tropes of the imagination... point to no particular object, thus what they state is neither true nor false: the search for their meaning is a prolonged process, if not an endless one... [T]he poet who uses them "is like a person who is dipping into an inexhaustible pool of water..."

Tzvetan Todorov

(امام عبدالقاہر جرجانی نے ''اسرار البلاغت'' میں بیان کیا ہے کہ) الفاظ کی تقدیم و تاخیر، قصر و حصر، فصل و وصل، ایجاز و اطناب، استعارہ و کنایہ سے کلام میں جو بلاغت پیدا ہوتی ہے وہ معانی میں پیدا ہوتی ہے... ترتیب الفاظ کا اثر معانی پر پڑتا ہے، الفاظ پر نہیں پڑتا۔ یعنی جس نے ترتیب دی ہے اسی نے ان معانی بلیغ کو پیدا کیا ہے۔

علامہ سید علی حیدر نظم طباطبائی

[Realistic] material in itself does not have artistic structure and ... the formation of an artistic structure requires that reality be reconstructed according to aesthetic laws.

Boris Tomashevsky

[The] process of transference in the art of poetry ... depends for its competion on two points -- the poet and the refined reader ... Abhinavagupta ... describes the essence of poetic expression as being represented by the Kavi and the Sahrdaya ... [According to Panditraja Jagannatha] beauty consists in the state of constituting the content of knowledge that produces disinterested pleasure ... Jagannatha challenges the propriety of regarding the combination of language and thought as constituting the content of the term poetry because the ordinary usage goes to show that poetry consists of expression alone ...

Anandal Gangopadhyay : *Panditraja Jagannatha on Aesthetic problems*

مثل حواس ظاہری، پانچ حواس باطنی بھی ہیں۔ حس مشترک، خیال، وہم، حافظہ، متخیلہ ... جو شے حواس ظاہری سے محسوس ہوتی ہے حس مشترک اس کو ... اپنے خزانے یعنی خیال میں جمع رکھتا ہے ... وہم معلوم کرتا ہے خاص معنی خاص صورت میں ... حافظہ خزانہ وہم کا ہے جیسے خیال، حس مشترک کا۔ قوت متخیلہ مدرکات خیال و مدرکات و مخترعات وہم کو ترکیب یا تحلیل کرتی ہے ... اور علماے بلاغت خیالی کو داخل حسیات کرتے ہیں اور وہمیات کو داخل عقلی۔

دیبی پرشاد سحر بدایونی: معیار البلاغت

Structuralist poetics is a theory of reading.

Jonathan Culler

Why does the sphere of meaning dominate the questioning of both the linguist and the philosopher? What desire impels them both, as such, to proceed analogically toward a supralapsarian state, prior to the supplement of the cupola? Their procedure and their sphere remain analogous...

Jacques Derrida

...حافظ کے کلام میں سلوک کے مسائل بکثرت ہیں۔ اور یہ نہیں کہ محض اعتقاد کی وجہ سے ہم نے ان کے کلام سے نکال لیے، بلکہ ان کا کلام واقعی تصوف سے بھرا ہوا ہے۔ ورنہ کسی دوسرے کے کلام سے تو کوئی یہ مسائل نکال دے۔ بات یہ ہے کہ جب تک اندر کچھ نہیں ہوتا اس وقت تک کوئی نکال بھی نہیں سکتا۔

مولانا شاہ اشرف علی تھانوی

[It] is perfectly possible to have a human temperament utterly distinct from one's literary termperament.

Stephane Mallarme

این جا ظاہر و باطن چون نور آفتاب یک دیگر اند و لفظ و معنی چون تری و آب امتیاز نسبت پا و سر۔ لفظے نہ جوشید کہ معنی نہ نمود و معنی گل نہ کرد کہ لفظ نہ بود۔ سر ہیچ رشتہ چون موج گوہر از یک دیگر پیش نمی گذرد، و قدم ہیچ کس چون خط پرکار راہ سبقت نمی سپرد۔ اول و آخر این رشتہ باچون تار نگاہ یک تاب است و پست و بلند این راہ چون موج گوہر یک دست۔

میرزا عبدالقادر بیدل عظیم آبادی

Language is the armoury of the human mind: and at once contains the trophies of its past and the weapons of its future conquests.

S.T. Coleridge

تمہید

اس کتاب کے مقصود حسب ذیل ہیں:

(۱) میر کی غزلیات کا ایسا معیاری انتخاب جو دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے جھجک رکھا جاسکے۔ اور جو میر کا نمائندہ انتخاب بھی ہو۔

(۲) اردو کے کلاسیکی غزل گویوں، بالخصوص میر کے حوالے سے کلاسکی غزل کی شعریات کا دوبارہ حصول۔

(۳) مشرقی اور مغربی شعریات کی روشنی میں میر کے اشعار کا تجزیہ، تشریح، تعبیر اور محاکمہ۔

(۴) کلاسیکی اردو غزل، فارسی غزل (بالخصوص سبک ہندی کی غزل) کے تناظر میں میر کے مقام کا تعین۔

(۵) میر کی زبان کے بارے میں نکات کا حسب ضرورت بیان۔

میں ان مقاصد کو حاصل کرنے میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں، اس کا فیصلہ اہل نظر کریں گے۔ میں یہ ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ اپنی قسم کی یہ اردو میں شاید پہلی کوشش ہے۔

میر کے انتخابات بازار میں دستیاب ہیں۔ لیکن میں نے ان میں سے کسی کو اختیار کرنے کے بجائے اپنا انتخاب خود ترتیب دینا اس لئے ضروری سمجھا کہ میں یونیورسٹیوں میں پڑھائے جانے والے انتخابات سے نہ صرف نا مطمئن ہوں، بلکہ ان کو اس قدر ناقص پاتا ہوں کہ میرے خیال میں وہ میر کی

تحسین اور تعین قدر میں معاون نہیں، بلکہ بارج ہیں۔ اثر لکھنوی کا انتخاب (''مزامیر'') نسبتاً بہتر ہے، لیکن وہ آسانی سے نہیں ملتا۔ پھر اس میں تنقیدی بصیرت کے بجائے عقیدت سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ محمد حسن عسکری کا انتخاب ''ساقی'' کے ایک خاص نمبر کی شکل میں چھپا تھا اور اب کہیں نہیں ملتا۔ عسکری صاحب نے ایک مخصوص، اور ذرا محدود نقطۂ نظر سے کام لیتے ہوئے میر کے بہترین اشعار کی جگہ میر کی مکمل، یا اگر مکمل نہیں تو نمائندہ، تصویر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح میر کے بہت سے عمدہ اشعار کے ساتھ کم عمدہ اشعار بھی انتخاب میں آگئے ہیں۔ لہٰذا اس انتخاب کی روشنی میں میر کے شاعرانہ مرتبے کے باب میں صحیح رائے نہیں قائم ہو سکتی۔

میر کا سب سے اچھا انتخاب سردار جعفری نے کیا ہے۔ بعض حدود اور نقطۂ نظر کی تنگیوں کے باوجود ان کا دیباچہ بھی بہت خوب ہے۔ سردار جعفری کا متن عام طور پر معتبر ہے، اور انھوں نے مقابل صفحے پر دیوناگری رسم الخط میں اشعار دے کر اور مشکل الفاظ کی فرہنگ پر مشتمل ایک پوری جلد (دیوناگری میں) تیار کر کے بہت بڑی خدمت انجام دی ہے۔ افسوس کہ یہ قابل قدر انتخاب اب بازار میں نہیں ہے۔ ضرورت ہے کہ اس کا نیا ایڈیشن شائع کیا جائے۔

لیکن سردار جعفری کا بھی انتخاب میرے مقصد کے لئے کافی نہیں تھا۔ انھوں نے میر کے کئی رنگوں کو نظر انداز کر دیا ہے، اور بہت سے کمزور شعر بھی شامل کئے ہیں، خاص کر ایسے شعر جن کی ''سیاسی'' یا ''انقلابی'' تعبیر کسی نہ کسی طرح ممکن تھی۔ میں میر کے کلام کو بقول ڈبلیو۔ بی۔ یے۔ ٹس (W.B.Yeats) ''مسوں اور مہاسوں کے ساتھ'' (with warts and all) پیش کرنا چاہتا تھا۔ یعنی میں ان اشعار کو نظر انداز نہ کرنا چاہتا تھا جو موجودہ تصور غزل کے منافی ہیں اور جن میں وہ ''متانت''، ''نفاست''، ''معصومیت'' وغیرہ نہیں ہے جو درس گاہ والے میر کا طرۂ امتیاز بتائی جاتی ہے۔ اگر شعر میری نظر میں اچھا، یا اہم، ہے تو میں نے اسے ضرور شامل کیا ہے، چاہے اس کے ذریعے میر کی جو تصویر بنے وہ اس میر سے مختلف ہو جس سے ہم نقادوں کی تحریروں اور پروفیسروں کے لکچروں میں دوچار ہوتے ہیں۔

یہ کتاب میں نے اس امید کے ساتھ بنائی ہے کہ اگر اسے جامعات میں بطور درسی متن استعمال کیا جائے تو طالب علم میر کے پورے شعری مرتبے اور کردار سے واقف ہو سکیں اور اساتذہ و علمائے ادب کلاسیکی ادب پر نئی نظر ڈالنے کی ترغیب حاصل کریں۔

یہاں اس سوال پر تفصیلی بحث کا موقع نہیں کہ کلاسیکی غزل کی کوئی مخصوص شعریات ہے بھی کہ نہیں؟ اور اگر ہے تو اس کو دوبارہ رائج کرنے کی ضرورت کیا ہے۔ کلاسیکی غزل کی شعریات یقیناً ہے۔ (یہ اور بات ہے کہ وہ ہم سے کھو گئی ہے، یا چھن گئی ہے۔) اگر شعریات نہ ہوتی تو شعر بھی نہ ہوتا۔ اور اس کی بازیافت اس لئے ضروری ہے کہ فن پارے کی مکمل فہم و تحسین اسی وقت ممکن ہے جب ہم اس شعریات سے واقف ہوں جس کی رو سے وہ فن پارہ بامعنی ہوتا ہے اور جس کے (شعوری یا غیر شعوری) احساس و آگہی کی روشنی میں وہ فن پارہ بنایا گیا ہے۔ اس بات میں تو شاید کسی کو کلام نہ ہو کہ فن پارہ تہذیب کا مظہر ہوتا ہے۔ اور تہذیب کے کسی بھی مظہر کو ہم اس وقت تک نہیں سمجھ سکتے اور نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں جب تک کہ ہمیں ان اقدار کا علم نہ ہو جو اس تہذیب میں جاری و ساری تھیں۔ فن پارے کی حد تک وہ تہذیبی اقدار اس شعریات میں ہوتی ہیں (یعنی ان اصولوں اور تصورات میں ہوتی ہیں) جن کی پابندی کرنے، یا کلام (Discourse) میں جن کو رائج کرنے سے کلام (Discourse) کو اس تہذیب میں فن پارے کا درجہ حاصل ہوتا ہے۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ کیا مغربی شعریات ہمارے کلاسیکی ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کے لئے کافی نہیں؟ اس کا مختصر جواب یہ ہے کہ مغربی شعریات ہمارے کام میں معاون ضرور ہو سکتی ہے۔ بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مغربی شعریات سے معاونت حاصل کرنا ہمارے لئے ناگزیر ہے۔ لیکن یہ شعریات اکیلی ہمارے مقصد کے لیے کافی نہیں؟ اگر صرف اس شعریات کا استعمال کیا جائے تو ہم اپنی کلاسیکی ادبی میراث کا پورا حق نہ ادا کر سکیں گے۔ اور اگر ہم ذرا بد قسمت ہوئے، یا عدم توازن کا شکار ہوئے تو مغربی شعریات کی روشنی میں جو نتائج ہم نکالیں گے وہ غلط، گمراہ کن اور بے انصافی پر مبنی ہوں گے۔

اگر میں مغربی تصورات ادب اور مغربی تنقید سے ناواقف ہوتا تو یہ کتاب وجود میں نہ آتی۔ کیوں کہ مشرقی تصورات ادب اور مشرقی شعریات کو سمجھنے اور پرکھنے کے طریقے، اور اس شعریات کو وسیع تر پس منظر میں رکھ کر دونوں طریقہ ہائے نقد کے بے افراط و تفریط امتزاج کا حوصلہ مجھے مغربی تنقید کے طریق کار، اور مغربی فکر ہی سے ملا۔ لیکن اتنی ہی بنیادی بات یہ ہے کہ اپنے اکثر پیش رووں کے علی الرغم میں نے مغربی افکار کا اثر تو قبول کیا، لیکن ان سے مرعوب نہ ہوا۔ اور اپنی کلاسیکی شعریات کو میں نے مغربی شعریات پر مقدم رکھا۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ میں مشرقی شعریات کو مغربی شعریات سے بہتر

حال اور بہر زمانہ بہتر سمجھتا ہوں۔ لیکن اس کے معنی یہ ضرور ہیں کہ اپنے کلاسیکی ادب کو سمجھنے کے لیے میں اپنی مشرقی شعریات کے اصولوں کو مقدم جانتا ہوں۔ یعنی اپنے کلاسیکی ادب میں اچھائی برائی کا معاملہ طے کرنے کے لیے میں مشرقی شعریات سے استصواب پہلے کرتا ہوں۔ مغربی اصولوں کو اصول مطلق کا درجہ نہیں دیتا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس اچھائی برائی کو بیان کرنے کے لیے میں مغربی افکار و تصورات سے بے دھڑک اور بے کھٹکے استفادہ کرتا ہوں۔ اصل الاصول معاملات پر میں نے مغربی افکار سے وہیں تک اتفاق کیا ہے جہاں تک ایسے اتفاق کے جواز اور وجوہ ہمارے اصول شعر میں مذکور یا مضمر حیثیت سے موجود ہیں۔ مثلاً معنی کے مراتب کا ذکر وضعیات میں بھی ہے اور قدیم سنسکرت اور عربی شعریات میں بھی۔ آنند وردھن اور دریدا دونوں متفق ہیں کہ الفاظ کا تفاعل کئی طرح کا ہوتا ہے۔ وضعیاتی نقادوں کا یہ قول کہ شعریات دراصل "فلسفۂ قرأت" (Theory of reading) ہے، قدیم عربوں کے اس خیال سے مشابہ ہے کہ کسی متن کو پڑھنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔

مزید مثال کے طور پر، معنی کی بحث میں (یعنی کلام میں معنی کس طرح پیدا ہوتے ہیں، اور کتنی طرح کے معنی ممکن ہیں) مغربی مفکروں نے بہت کچھ کہا ہے۔ ان میں سے بہت سی باتیں ہمارے یہاں جرجانی، سکاکی، آنند وردھن اور دوسروں نے کہی ہیں۔ لہٰذا میں پہلے اپنے یہاں کے لوگوں کے افکار سے روشنی حاصل کرتا ہوں۔ استعارے کے باب میں مغربی مفکرین نے بہت لکھا ہے۔ ان کے علی الرغم ہماری شعریات میں استعارہ اتنا اہم نہیں۔ استعارے کی جگہ ہمارے یہاں (یعنی سنسکرت شعریات میں بھی اور عربی فارسی شعریات میں بھی) مضمون کو مرکزی مقام حاصل ہے۔ لہٰذا آپ کو اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون کو مرکزی مقام حاصل ہے۔ لہٰذا آپ کو اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون پر زیادہ گفتگو ملے گی۔ فن پارے کے طرز وجود (Ontology) پر مغرب میں بہت لکھا گیا ہے، ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں میں نے لامحالہ مغرب سے استفادہ کیا ہے۔ تفہیم شعر کے طریقے ممکن ہیں؟ اس سوال پر مغرب میں بہت بحث ہوئی ہے اور ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں بھی میں نے مغربی طریق کو اختیار کرنے میں کوئی تکلف نہیں کیا ہے۔ سنسکرت شعریات کے سوا ہماری مشرقی شعریات میں شاعر کے ساتھ رویہ عام طور پر منکسرانہ نہیں۔ (بعض قدیم عرب نظریہ ساز بھی بڑی حد تک انکسار کے قائل ہیں۔) مغرب میں تنقید کے بعض بڑے اور طاقتور رجحانات اس تصور کے آئینہ دار ہیں کہ فن پارے کے روبرو

ہمیں منکسر المزاج ہونا چاہیے۔ یہ اصول میں نے دونوں طرف کے اساتذہ سے سیکھا ہے۔ اسی طرح، ''روسی ہیئت پسند'' نقادوں کا یہ خیال بہت اہم ہے کہ فن پارہ ان تمام اسلوبیاتی ترکیبوں کا مجموعہ اور میزان ہے جو اس میں برتی گئی ہیں (اشکلاوسکی)۔ اس تصور کے قدیم نشانات سنسکرت اور فارسی شعریات میں تلاش کرنا مشکل نہیں۔

جب میں نے یہ انتخاب بنانا شروع کیا تو یہ بات بھی ناگزیر ہوگئی کہ میں تمام اشعار پر اظہار خیال کروں۔ شروع میں ارادہ تھا کہ صرف بعض اشعار کو تجزیے کے لیے منتخب کروں گا۔ لیکن ذرا سے غور کے بعد یہ بات صاف ہوگئی کہ میر کے یہاں معنی کی اتنی تہیں اور فن کی اتنی باریکیاں ہیں، اور ان کے بظاہر سادہ شعر بھی اس قدر پیچیدہ ہیں کہ ہر شعر ع کرشمہ دامن دل می کشد کہ جا ایں جاست کا مصداق ہے۔ لہٰذا یہی طے کیا کہ میر کا حق صرف انتخاب سے نہ ادا ہوگا، بلکہ ہر شعر مفصل اظہار خیال کا متقاضی ہے۔ پھر بھی، مجھے امید تھی کہ یہ کام تین جلدوں میں تمام ہو جائے گا۔ اب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چار جلدیں بمشکل کافی ہوں گی۔ چنانچہ یہ پہلی جلد ہدیہ ناظرین کرتا ہوں۔ دوسری جلد انشاء اللہ عنقریب آ جائے گی۔ تیسری اور چوتھی جلدیں بھی تکمیل کے مراحل میں ہیں۔ وما توفیقی الا باللہ۔

اس بات کے باوجود کہ میں نے اپنے پیش رو انتخابات سے عدم اطمینان کا اظہار کیا ہے، مجھے یہ اعتراف کرنے میں کوئی تامل نہیں کہ میں نے ہر انتخاب سے کچھ نہ کچھ سیکھا ضرور ہے۔ سردار جعفری، اثر لکھنوی اور محمد حسن عسکری کے انتخابات کا ذکر آ چکا ہے۔ ان کے علاوہ بھی جو انتخابات پیش نظر رہے ہیں ان میں حسرت موہانی (مشمولہ ''انتخاب سخن'') مولوی عبدالحق، مولوی نور الرحمن، حامدی کاشمیری، قاضی افضال حسین، ڈاکٹر محمد حسن، اور ڈاکٹر سلیم الزماں صدیقی کے انتخابات کا ذکر لازم ہے۔ آخر الذکر خاص طور پر ذکر کے قابل ہے، کیوں کہ اس کے مرتب پاکستان کے مشہور سائنس داں اور نوے سالہ عالم و مفکر ہیں۔ ان کا انتخاب ان لوگوں کے لیے تازیانۂ عبرت ہے جو ادب کو صرف ادیبوں کا اجارہ سمجھتے ہیں۔

میر کے ہر سنجیدہ طالب علم کو تعین متن کے مسائل سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ میں محقق نہیں ہوں۔ میرے پاس وہ صلاحیت ہے اور نہ وہ علم اور وسائل کہ تعین متن کا پورا حق ادا کر سکوں۔ میں نے اپنی حد تک صحیح ترین متن پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اختلاف نسخ پر کوئی بحث البتہ نہیں کی، صرف بعض

جگہ مختصر اشارے کر دیے ہیں۔ یہ انتخاب جن نسخوں کو سامنے رکھ کر تیار کیا گیا ہے ان کی فہرست درج ذیل ہے:-

(۱) نسخۂ فورٹ ولیم (کلکتہ ۱۸۱۱)۔ یہ نسخہ مجھے عزیز حبیب نثار احمد فاروقی نے عنایت کیا۔ اپنے کام کا ہرج کر کے انھوں نے یہ نسخہ میرے پاس عرصۂ دراز تک رہنے دیا۔ میں ان کا شکر گذار ہوں۔ افسوس اب وہ مرحوم ہو چکے۔ اللہ ان کے مراتب بلند کرے۔

(۲) نسخۂ نولکشور (لکھنؤ ۱۸۶۷)۔ یہ نسخہ عزیز مسعود سے ملا۔ ان کا شکریہ واجب بھی ہے اور بعض وجوہ سے غیر ضروری بھی۔

(۳) نسخۂ آسی (نولکشور لکھنؤ ۱۹۴۱)۔ یہ تقریباً نایاب نسخہ برادر عزیز اطہر پرویز مرحوم نے مجھے عنایت کیا تھا۔ اللہ انھیں اس کا اجر دے گا۔

(۴) کلیات غزلیات، مرتبہ ظل عباس عباسی مرحوم (علمی مجلس دہلی ۱۹۶۷) اس کو میں نے بنیادی متن قرار دیا ہے، کیوں کہ یہ فورٹ ولیم کی روشنی میں مرتب ہوا ہے۔

(۵) کلیات جلد اول، مرتبہ پروفیسر احتشام حسین مرحوم، جلد دوم مرتبہ ڈاکٹر مسیح الزماں مرحوم (رام نرائن لعل الہ آباد، ۱۹۷۰)

(۶) کلیات، جلد اول، دوم، سوم (صرف چار دیوان) مرتبہ کلب علی خان فائق۔ (مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۵) بقیہ جلدیں انتخاب مکمل ہونے تک طبع نہیں ہوئی تھیں۔

(۷) دیوان اول مخطوطہ محمود آباد، مرتبہ اکبر حیدری۔ (سری نگر ۱۹۷۱)

(۸) مخطوطہ دیوان اول، مملوکہ نیر مسعود۔ (تاریخ درج نہیں، لیکن ممکن ہے یہ مخطوطہ محمود آباد سے بھی پرانا ہو۔ دیوان اول کی کئی مشکلیں اس سے حل ہوئیں۔)

انتخاب کو باقاعدہ مرتب کرنے کا کام میں نے جون ۱۹۷۹ میں شروع کیا تھا۔ اصول یہ رکھا کہ غزل کی صورت برقرار رکھنے کے لیے مطلع ملا کر کم سے کم تین شعروں کا التزام رکھوں۔ جہاں صرف دو شعر انتخاب کے لائق نکلے، وہاں تیسرا شعر (عام اس سے کہ وہ مطلع ہو یا سادہ شعر) بھرتی کا شامل کر لیا اور شرح میں صراحت کر دی کہ کون سا شعر بھرتی کا ہے۔ جہاں ایک ہی شعر نکلا، وہاں ایک پر اکتفا کی۔ اس لیے کوشش کے باوجود اس انتخاب میں مفردات کی تعداد خاصی ہے۔ ترتیب یہ رکھی ہے کہ ردیف وار تمام

دیوانوں کی غزلیں ایک ساتھ جمع کر دی ہیں۔ مثنویوں، شکارناموں وغیرہ سے غزل کے جو شعر انتخاب میں آسکے، ان کو مناسب ردیف کے تحت سب سے آخر میں جگہ دی ہے، اور صراحت کر دی ہے کہ یہ شعر کہاں سے لیے گئے۔ بعض ہم طرح غزلیں مختلف دواوین میں ہیں۔ بعض دو غزلے بھی ہیں۔ جہاں مناسب سمجھا ہے، ایسی غزلوں کو ایک بنا دیا ہے اور شرح میں وضاحت کر دی ہے۔ ہم مضمون اشعار میں سے بہترین کو انتخاب میں لیا ہے اور باقی کو شرح میں مناسب مقام پر درج کیا ہے۔ اس میں یہ فائدہ بھی مقصود ہے کہ میر کے بہت سے اچھے شعر، جو انتخاب میں نہ آسکے، متن کتاب میں محفوظ ہو گئے ہیں۔ انتخاب کا کام اپریل ۱۹۸۲ میں ختم ہوا۔ اسی مہینے میں شرح نویسی شروع ہوئی۔

میرا معیار انتخاب بہت سادہ لیکن بہت مشکل تھا۔ میں نے میر کے بہترین اشعار منتخب کرنے کا بیڑا اٹھایا، یعنی ایسے شعر جنھیں دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے تکلف پیش کیا جا سکے۔ انتخاب اگر چہ بنیادی طور پر تنقیدی کارروائی ہے، لیکن انتخاب میں ذاتی پسند کا در آنا لابدی ہوتا ہے۔ اگر چہ ذاتی پسند کو مجرد تنقیدی معیار کے تابع کرنا غیر ممکن نہیں ہے۔ لیکن تنقیدی معیار کا استعمال بھی اسی وقت کارگر ہو سکتا ہے جب انتخاب کرنے والے میں "شے لطیف" بھی ہو۔ میں یہ دعویٰ تو نہیں کر سکتا کہ میں نے "شے لطیف" اور مجرد تنقید معیاروں میں مکمل ہم آہنگی حاصل کر لی ہے۔ لیکن یہ ضرور کہہ سکتا ہوں کہ اس ہم آہنگی کو حاصل کرنے کے لیے میں نے اپنی طرف سے کوئی کوتاہی نہیں کی۔

انتخاب کا طریقہ میں نے یہ رکھا کہ پہلے ہر غزل کو دس بارہ بار پڑھ کر تمام اشعار کی کیفیتوں اور معنویتوں کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کی۔ جو شعر سمجھ میں نہ آئے ان پر غور کر کے حتی الامکان ان کو سمجھا۔ (لغات کا سہارا بے تکلف اور بکثرت لیا۔) پھر انتخابی اشعار کو کاپی میں درج کیا۔ از اول تا آخر پورا کلیات اس طرح پڑھ لینے اور انتخاب کر لینے کے بعد کاپی کو الگ رکھ دیا۔ پھر کلیات کو دوبارہ اسی طریقے سے پڑھ کر اشعار پر نشان لگائے۔ یہ کام پورا کر کے نشان زدہ اشعار کو کاپی میں لکھے ہوئے اشعار سے ملایا۔ جہاں جہاں فرق دیکھا (کمی یا زیادتی) وہاں دوبارہ غور کیا اور آخری فیصلے کے مطابق اشعار حذف کیے یا بڑھائے۔ پھر شرح لکھتے وقت انتخابی اشعار کو دوبارہ پوری غزل کے تناظر میں بنظر انتخاب دیکھا، بعض اشعار کم کیے تو بعض بڑھائے۔ اس طرح یہ انتخاب مطالعے کے تین مدارج کا نچوڑ ہے۔

اوپر میں نے ایسے شعروں کا ذکر کیا ہے جن کو سمجھنے میں خاصی دقت ہوئی۔ بعض دقت یہ

مشکل متن کی خرابی کے باعث تھی تو بعض جگہ خیال کی پیچیدگی یا الفاظ کے اشکال کے باعث۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی شرم نہیں کہ پندرہ بیس شعر ایسے نکلے جن کا مطلب کسی طرح حل نہ ہوا۔ ان کو میں نے انتخاب میں نہیں رکھا۔ حالانکہ کسی شعر کو سمجھے بغیر یہ فیصلہ کرنا کہ وہ انتخاب کے قابل نہیں، انصاف پر مبنی کارروائی نہیں۔ لیکن کسی شعر کو سمجھے بغیر یہ فیصلہ کرنا بھی، کہ وہ انتخاب کے قابل ہے، اور بھی نامناسب ہوتا۔ قرائن سے اندازہ ہوا کہ ان شعروں کا اشکال غالباً متن کی خرابی کے باعث ہے اور ان میں کوئی خاص خوبی شاید نہیں ہے۔ پھر بھی، ان شعروں کو نظر انداز کرنے کے لیے میں میر کی روح سے معذرت خواہ ہوں۔

اس کام میں جن لوگوں نے میری مدد کی، ان کی فہرست بہت لمبی ہے۔ بعض لوگوں نے نکتہ چینی بھی کی، کہ میں میر کو غالب سے بھی مشکل تر بنائے دے رہا ہوں۔ میں سب کا شکر گذار ہوں۔ علی گڑھ، دلی، لاہور، کراچی، لکھنؤ، الہ آباد، سری نگر، بھوپال، بنارس، حیدرآباد، کولمبیا، پنسلوانیا، شکاگو، برکلی، بمبئی، لندن، یہاں کتنے ہی طالب علم اور دوست ہیں جنھیں میر کے بارے میں طول طویل گفتگوئیں برداشت کرنا پڑیں۔ میں ان کا بطور خاص ممنون ہوں۔

ترقی اردو بیورو حکومت ہند، اس کی ڈائرکٹر فہمیدہ بیگم، اس کے ادبی علمی مشاورتی پینل کے اراکین، بالخصوص پروفیسر مسعود حسین اور پروفیسر گوپی چند نارنگ، بیورو کے دوسرے افسران، بالخصوص جناب ابوالفیض سحر (افسوس کہ اب وہ مرحوم ہو چکے ہیں، اللہ ان کے مراتب بلند کرے) اور محمد عصیم بھی میرے شکریے کے حقدار ہیں۔ اگر ترقی اردو بیورو دست گیری نہ کرتا تو اتنی ضخیم کتاب کا معرض اشاعت میں آنا ممکنات میں نہ تھا۔ خطاط جناب حیات گونڈوی نے بڑی عرق ریزی اور جانفشانی سے کتابت کی اور میری بار بار کی تصحیحات کو بطیب خاطر بنایا۔ میں ان کا بھی شکر گذار ہوں۔ عزیزی خلیل الرحمٰن دہلوی نے اشاریہ بنانے میں ہاتھ بٹایا۔ ان کا حساب در دل رکھتا ہوں۔ یہ اعتراف بھی ضروری ہے کہ ساقی کا وہ تقریباً نایاب خاص نمبر (۱۹۵۵) جس میں عسکری صاحب کا انتخاب تھا، عزیز اور محترم دوست خلیل الرحمٰن اعظمی مرحوم کی بیگم نے ان کی لائبریری سے تلاش کر کے مہیا کیا۔ میں ان کا ممنون اور خلیل اعظمی مرحوم کی روح کے لیے دعا گو ہوں۔

یہ کام جس قدر لمبا کھنچا، میری کم علمی، کوتاہ ہمتی اور عدیم الفرصتی نے اسے طویل تر بھی بنایا۔

اکثر تو ایسا ہوا کہ میں ہمت ہار کر بیٹھ رہا۔ ایسے کٹھن وقتوں میں ہمت افزائی کے بعض ایسے پیرائے بھی نکل آئے جنھیں میں تائید غیبی سے تعبیر کر سکتا ہوں۔ حافظ؎

برکش اے مرغ سحر نغمۂ داؤدی را
کہ سلیمان گل از طرف ہوا باز آمد

میری تحریر میں نغمۂ داؤدی تو شاید نہ ہو، لیکن میر کی عظمت کو الفاظ میں منتقل کرنے کی کوشش ضرور ہے۔ اس کوشش میں آپ کو دماغ کے تیل کے ساتھ ساتھ خون جگر کی بھی کار فرمائی شاید نظر آئے۔

نئی دہلی، ۱۱ جنوری ۱۹۹۰

الٰہ آباد، ستمبر ۲۰۰۶ — شمس الرحمٰن فاروقی

تمہید طبع سوم

اسے کرشمۂ قدرت ہی کہنا چاہئے کہ "شعر شور انگیز" جیسی کتاب کا تیسرا ایڈیشن شائع ہو رہا ہے۔ اس میں خدا کے فضل کے ساتھ میر کی مقبولیت اور ہمارے زمانے میں میر کی قدر بیش از بیش پہچانے کے رجحان کو بھی دخل ہوگا۔ مجھے تو اس میں کوئی شک نہیں کہ میر ہمارے سب سے بڑے شاعر ہیں، اور یہ یقین کلیات میر کے ہر مطالعے کے ساتھ بڑھتا ہی جاتا ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ادب کے قاری اور شائق کو اس بات کی بھوک بھی بہت تھی، اور ہے، کہ میر کو از سر نو پڑھا اور سمجھا جائے۔ لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ "شعر شور انگیز" نے بہر حال ایک حقیقی ضرورت کو پورا کرنے کی کوشش کی ہے۔

بازار کی ضرورتوں اور تقاضوں کے پیش نظر "شعر شور انگیز" کا دوسرا ایڈیشن بہت عجلت میں شائع کیا گیا تھا، لہٰذا اس میں کتابت کے بعض اغلاط کی تصحیح کے سوا کچھ ترمیم نہ کی گئی تھی، بلکہ کونسل کے عہدہ داروں نے کتاب پریس میں بھیج کر مجھے مطلع کیا کہ دوسرا ایڈیشن تیار ہو رہا ہے۔ بہر حال، اس وقت کتاب کی مانگ اس قدر تھی کہ مجھے بھی ان کے عمل پر صاد کرنا پڑا۔ خوش نصیبی سے اس بار کونسل کے پاس وقت زیادہ تھا اور تیسرے ایڈیشن کی منصوبہ بندی زیادہ اطمینان سے ممکن ہو سکی۔ ادھر مجھے یہ فائدہ ہوا کہ دوستوں نے اس کتاب کے متعلق جن باتوں کی طرف مجھے متوجہ کیا تھا ان پر میں بھی حتی الوسع توجہ اور غور و فکر کر کے ان سے متمتع ہو سکا۔ گذشتہ کئی برسوں میں بعض مزید باتیں مجھے سوجھی تھیں، یا میرے علم میں آئی تھیں۔ لہٰذا اصلاح اغلاط کے علاوہ کچھ نکات کا اضافہ بھی میری طرف سے ممکن ہو سکا ہے۔

''شعر شور انگیز'' پر لکھا تو بہت گیا، لیکن کم ہی دوستوں نے اس پر علمی اور تحقیقی انداز میں کلام کیا۔ بعض کرم فرماؤں کو کتاب میں عیب ہی عیب نظر آئے، بلکہ بعض نے تو اسے مطالعات میر کے حق میں مضر جانا۔ ان دوستوں کی خدمت میں یہی عرض کیا جا سکتا ہے کہ عامی و عالم دونوں طبقوں میں کتاب کی مقبولیت تو کچھ اور ہی کہتی ہے۔ ایک رائے یہ ظاہر کی گئی کہ کتاب میں میر کے اچھے شعر بہت کم ہیں، اور عموماً اشعار کے جو مطالب بیان کئے گئے ہیں وہ میر کے ذہن یا عندیے میں ہرگز نہ رہے ہوں گے۔ اس بات کا مفصل جواب میں نے جلد دوم کے دیباچے میں عرض کر دیا ہے۔ یہاں اس کے اعادے کی ضرورت نہیں، بجز اس کے کہ وہ لوگ انتہائی بر خود غلط ہوں گے جو یہ گمان کریں کہ جن مطالب تک ہماری رسائی ہو سکتی ہے، میر کی رسائی ان مطالب تک ممکن نہ تھی۔ گویا بے مثال تخلیقی صلاحیت، عظمت اور علمیت کے باوجود میر کا ذہنی اور علمی رتبہ ہم سے کم تھا۔ سبحان اللہ۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ ادب فہمی کا بہت پرانا اور مستند کلیہ ہے کہ قاری/سامع کسی متن کا وہی مطلب نکال سکتا ہے، متن جس کا متحمل ہو سکتا ہے۔ متن کی اشاعت کا مصنف، اس کا واحد مالک نہیں رہ جاتا۔ بڑی شاعری کی پہچان عموماً یہی بتائی گئی ہے کہ اس میں معنی کی فراوانی ہوتی ہے۔

جن دوستوں اور کرم فرماؤں کا شکریہ بطور خاص واجب ہے ان میں حبیب لبیب جناب نثار احمد فاروقی کا ذکر سب سے پہلے اس لئے کرتا ہوں کہ وہ اب اس دنیا میں نہیں ہیں اور ان کے احسان کا قرض اتارنے کے لئے میرے پاس یہی ایک ذریعہ ہے کہ اپنے محسنین میں انھیں سر فہرست لکھوں۔ مقبول ادبی ماہنامے ''کتاب نما'' کے ایک خاص نمبر میں نثار احمد فاروقی مغفور نے ''شعر شور انگیز'' پر ایک طویل مضمون لکھا تھا۔ اس میں انھوں نے بعض عمومی مسائل تو اٹھائے ہی، لیکن میر کے بعض اشعار اور میری بعض عبارات پر انھوں نے انتہائی عالمانہ انداز میں اپنے افکار و خیالات بھی سپرد قلم کئے۔ میں نے ان مرحوم کی تحریر سے پورا استفادہ اور کبھی کبھی اختلاف کیا ہے۔ متن کتاب میں ان کا حوالہ بھی ہر جگہ دے دیا ہے لہٰذا تفصیل وہاں سے معلوم ہو جائے گی۔ اللھم ارحمہ و اغفرہ، آمین۔

''شعر شور انگیز'' کی جلد اول کی اشاعت کے وقت میں لکھنؤ میں بر سر کار تھا۔ کچھ مدت بعد ایک بار جب میں الٰہ آباد آیا تو مجھے جلد اول کا ایک نسخہ ملا جس کے ہر صفحے کو بغور پڑھ کر تمام اغلاط کتابت، حتیٰ کہ طباعت کے دوران مٹے ہوئے یا دھندلے حروف کی بھی نشان دہی جلی قلم سے کی گئی تھی۔ میں بہت متحیر اور

متاثر ہوا کہ ایسے بھی لوگ ہیں جو کتابوں کا ہر ہر لفظ پڑھتے ہیں اور ''شعر شور انگیز'' کے سلسلے میں بطور خاص متمنی ہیں کہ اس میں کوئی غلطی کتابت کی نہ رہ جائے۔ یہ کسالا کھینچنے والے صاحب (مجھے ان کا نام بعد میں معلوم ہوا) الٰہ آباد کے نوجوان شاعر عیر عاقل لے تھے۔ میں ان کی محبت اور محنت کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔

اس کے بعد معروف شاعر جناب حنیف نجمی نے (اس وقت وہ موودہا ضلع ہمیر پور میں قیام پذیر تھے، اب دھرمی چھتیس گڈھ میں ہیں) مجھے لکھا کہ انھوں نے ''شعر شور انگیز'' کی چاروں جلدیں بغور پڑھ کر ہر صفحے پر اغلاط کتابت کی گرفت کی ہے اور بعض مطالب اور مباحث پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ میں نے ان کے تمام استدراک اور تصحیحات اور تجاویز منگا لیں اور انھیں انتہائی توجہ سے پڑھا۔ حنیف نجمی صاحب نے حدیث اور قرآن کے بعض حوالوں میں بھی میرے سہو یا غلط فہمی کی طرف اشارہ کیا تھا۔ ان کی سب باتوں کو ممکن حد تک میں نے متن میں ان کے نام کے ساتھ درج کر دیا ہے۔

اسی زمانے میں میرے ایک اور کرم فرما اور دوست جناب شاہ حسین نہری اورنگ آبادی نے نہایت خوبصورت لکھائی اور نہایت مفصل اور باریک باتوں سے بھری ہوئی اپنی عالمانہ تحریر مجھے بھیجی۔ جناب نہری نے بھی چاروں جلدوں کے اغلاط کتابت درج کئے تھے اور قرآن و حدیث پر مبنی کئی نکات پر بھی گفتگو کی تھی۔ ہر دو حضرات نے بعض الفاظ و محاورات کے معنی پر بھی کچھ معلومات مہیا کی تھیں یا استفسار بھیجے تھے۔ میں نے نہری صاحب کے تمام مباحث اور نکات کو ممکن حد تک ان کے حوالے سے کتاب کے متن میں شامل کر لیا ہے۔

کچھ عرصہ ہوا انجمن ترقی اردو (ہند) کے موقر رسالے ''اردو ادب'' میں جامعہ ملیہ اسلامیہ یونیورسٹی کے جناب ڈاکٹر عبدالرشید کا ایک طویل مضمون شائع ہوا جس میں ''شعر شور انگیز'' پر بالکل نئے پہلو سے گفتگو تھی۔ جناب عبدالرشید نے بعض الفاظ اور محاورات کے معنی اور تعبیر پر بحث تو کی ہی، اساتذہ اور قدیم شعرا کے کلام سے دلائل لا کر انھوں نے بتایا کہ کئی الفاظ اور محاورے جنھیں میں نے مختص بہ میر سمجھا تھا، وہ اصل مختص ... یہ نہیں ہیں بلکہ اٹھارویں صدی کے دوسرے شعرا کے یہاں بھی موجود ہیں۔ مضمون کی اشاعت کے بعد ... نے اپنی یادداشتیں بھی مجھے مہیا کیں جن میں بعض دیگر الفاظ و محاورات پر اسی انداز میں کلام کیا گیا ... نے جناب عبدالرشید کے بیانات کو ممکن حد تک ان کے نام کے حوالے کے ساتھ

افسوس کہ اب وہ ''...'' ...

درج متن کر لیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جناب عبدالرشید کی مہیا کردہ معلومات انتہائی عرق ریزی، وسعت تلاش وتفحص، اور تحقیق لغات سے غیر معمولی شغف کا ثبوت ہیں۔

میں جناب نیر عاقل مرحوم، جناب نثار احمد فاروقی مرحوم، جناب حنیف نجمی، جناب شاہ حسین نہری، اور جناب عبدالرشید کا شکریہ دوبارہ ادا کرتا ہوں۔ ان حضرات کی محنتوں نے میرے اعماق ذہن میں اضافہ کیا اور وہ میری کتاب میں اہم تصحیحات اور اضافوں کا سبب بنے، فجزاهم الله احسن الجزاء۔

میں قومی کونسل برائے فروغ اردو، اس کے فعال گذشتہ ڈائرکٹر ڈاکٹر حمید اللہ بھٹ، پرنسپل پبلیکیشنز آفیسر ڈاکٹر روپ کرشن بھٹ، اور دیگر کارکنان کونسل بالخصوص جناب مصطفی ندیم خان غوری، ڈاکٹر کلیم اللہ، جناب انتخاب احمد، جناب محمد عصیم، محترمہ مسرت جہاں اور ڈاکٹر رحیل صدیقی کا بھی ممنون ہوں۔ کمپیوٹر کی عمدہ کتابت کے لیے عزیزان شاداب مسیح الزماں، ریاض احمد، اور مجتبیٰ حیدر قدر کا شکریہ واجب ہے۔ سید ارشاد حیدر نے کامل انہماک سے تینوں پروف پڑھے اور چاروں جلدوں کے اشاریے بھی از سرنو مرتب کیے۔ ان کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں۔ عزیزی امین اختر نے دفتری ذمہ داریاں مجھ سے لے کر میرا بوجھ ہلکا کر دیا۔ خلیل، جمیلہ، باراں اور افشاں کی دلچسپی میرے لیے ہمیشہ باعث مسرت وافزائش ہمت رہی ہے۔

اس کتاب کے پریس جاتے وقت قومی کونسل برائے فروغ اردو کے ڈائرکٹر کی حیثیت سے محترمہ رشمی چودھری برسر کار ہیں۔ ان کے پہلے کئی مہینے تک جناب ایس۔ موہن نے ڈائرکٹر کے فرائض انجام دیے تھے۔ میں ان دونوں افسران کا شکر گذار ہوں۔

الٰہ آباد، ستمبر ۲۰۰۶ — شمس الرحمن فاروقی

(۱)

خدائے سخن، میر کہ غالب؟

اس بات کا اعتراف کرنا ضروری ہے کہ ہم نے ابھی میر کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ آل احمد سرور، مجنوں گورکھپوری، گوپی چند نارنگ اور محمد حسن عسکری کی اکا دکا تحریروں اور اثر لکھنوی کی پرزور مدافعت اور وکالت کے سوا میر شناسی کا دامن خالی ہے۔ فراق گورکھپوری اور سید عبداللہ اور یوسف حسین جیسے لوگوں کی تعریفوں نے تو میر کو نقصان ہی پہنچایا۔ مجنوں صاحب نے (اور ان کی طرح سردار جعفری نے بھی) میر میں اپنا عکس ڈھونڈنا چاہا۔ عسکری صاحب نے میر کو غالب سے بڑھا دیا، لیکن عسکری صاحب نے میر کی برتری کے لیے جو دلائل دیے، وہ خود ایک ایسے مفروضے پر مبنی تھے جو دلیل کا محتاج تھا۔ پھر انھوں نے فراق گورکھپوری کے لیے تقریباً یہ کہہ دیا کہ وہ میر سے بڑے شاعر تھے، اس لیے میر کے بارے میں عسکری صاحب کی تحسین مشتبہ رہی۔ میر کو غالب سے بڑھانے کی حد تک سلیم احمد نے بھی استاد کی ہاں میں ہاں ملائی۔ عسکری صاحب نے جو کچھ دو چھوٹے چھوٹے مضمونوں میں کہا، اسی کو سلیم احمد نے ایک چھوٹی سی کتاب "غالب کون" میں اپنے بے مثال شگفتہ، لیکن غیر تنقیدی رنگ میں مفصل دہرا دیا۔ بات وہیں کی وہیں رہی۔ اکثر لوگوں کو اس بات کی فکر تو رہی کہ غالب کو میر سے بڑا شاعر، یا میر کو غالب سے بڑا شاعر ثابت کیا جائے، لیکن اس کارگذاری کا طریق کیا ہو، دلائل کیا ہوں، وہ نظریات کیا ہوں جن کی روشنی

میں یہ کشتی فیصل ہو سکے، ان معاملات میں ہم میں سے اکثر کے ذہن صاف نہیں تھے۔ میر کی تنقید گھوم پھر کر ان چند مفروضات کی تابع رہی جو محمد حسین آزاد نے بنائے تھے، یا میر کے بہتر نشتروں کے فرضی افسانے پر، پھر اس قسم کی غلط فہمی پر کہ شیفتہ نے میر کے بارے میں لکھا تھا کہ "پستش بغایت پست و بلندش بسیار بلند۔" اول تو شیفتہ کون سے عرش سے ٹوٹے ہوئے تارے تھے کہ ان کی رائے بے کھٹکے تسلیم کر لی جائے، اور دوسری (اور اتنی ہی اہم) بات یہ کہ شیفتہ بے چارے نے تو یہ کہا ہی نہیں تھا۔ انھوں نے کہا اور اصل یہ کہ "پستش اگرچہ اندک پست است اما بلندش بسیار بلند است۔" لیکن جو انھوں نے نہیں کہا وہ مفروضہ اتنا مقبول ہوا کہ وہی آج بھی میر شناسی کی عنصر بنیاد ہے۔ اسی طرح، میر کے ایک شعر کی بنیاد پر، جس میں انھوں نے ایک طرح کی کسر نفسی سے کام لیا ہے،[1] یہ خیال مشہور ہو گیا اور آج بھی مشہور و مقبول ہے کہ میر کو ایہام اور رعایت لفظی سے سخت نفرت تھی۔ نور الحسن ہاشمی نے تو یہاں تک لکھ دیا کہ میر اور سودا نے ایہام کو "مردود قرار دیا۔" سودا کا بھی ایک شعر[2] بظاہر ایہام کے خلاف مل گیا، چلیے ثبوت مکمل۔ اب اگر میر اور سودا کے کلام میں جگہ جگہ ایہام اور رعایت لفظی کی کارفرمائی ہے، تو ہو، ان کا ایک شعر تو بظاہر ایہام کے خلاف موجود ہے، بس اسی کی بنیاد پر تنقید کی عمارت بلند کرتے چلیں۔ جمیل جالبی نے بھی میر پر اپنی تازہ کتاب میں یہی لکھا ہے کہ میر نے ایہام وغیرہ کو ترک کر دیا۔ اسی طرح، میر کے بارے میں فراق صاحب اور ان کی طرح کے غیر ذمہ دار نقادوں نے یہ مفروضہ عام کر دیا کہ میر درد و غم کے شاعر ہیں اور ان کی شخصیت نہایت محزوں اور شکستہ اور ان کی زندگی نہایت درد بھری ہے۔ ان کو نہ ہنسی آتی ہے، نہ غصہ آتا ہے، نہ بھوک پیاس لگتی ہے، وہ سراپا عشق و الم ہیں، دنیا ان کی نظر میں تاریک ہے۔

اسی طرح کا ایک مفروضہ میر کا "خدائے سخن" ہونا بھی ہے۔ جو لوگ میر کو غالب پر فوقیت دینا چاہتے ہیں وہ جھٹ کہہ دیتے ہیں کہ صاحب آخر میر کو "خدائے سخن" کہا جاتا ہے تو کیوں کہا جاتا ہے؟ جو لوگ بزعم خود غالب کی موافقت کرتے ہیں وہ کہتے ہیں "خدائے سخن" تو مرزا دبیر کے صاحب زادے مرزا

---

[1] کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے
کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں

[2] یک رنگ ہوں آتی نہیں خوش مجھ کو دو رنگی
منکر سخن و شعر میں ایہام کا ہوں میں

ان اشعار پر بحث کے لیے ملاحظہ ہو غزل ۲۶۷۔

اوج کو بھی کہا جاتا ہے۔ مرزا اوج بہت بڑے عروضی تھے لیکن شاعر معمولی درجے کے تھے۔ لہٰذا "خدائے سخن" کہلانے سے کچھ نہیں ہوتا۔ واقعہ یہ ہے وہ دونوں کے استدلال غلط ہیں۔ اگر کچھ لوگوں نے کسی شاعر کو "خدائے سخن" کہہ دیا تو یہ اس بات کا ثبوت نہیں کہ وہ واقعی خدا سخن ہے۔ اور اگر کسی خراب یا معمولی شاعر کو "خدائے سخن" کہہ دیا گیا تو اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ اچھا شاعر خدائے سخن نہیں ہو سکتا۔ سب سے پہلی ضرورت تو اس بات کی ہے کہ اس اصطلاح (یعنی "خدائے سخن") کے معنی متعین کیے جائیں۔ کیوں کہ غالب کے ہوتے ہوئے میں میر کو خدائے سخن نہیں کہہ سکتا۔ لیکن میر کے ہوتے ہوئے غالب کو بھی خدائے سخن کہنا ممکن نہیں۔ یہ اس وجہ سے نہیں کہ ان میں سے ایک شاعر دوسرے سے برتر نہیں ہے، بلکہ اس وجہ سے کہ "خدائے سخن" کی اصطلاح جس نے بھی وضع کی ہو، اور جس غرض سے بھی وضع کی ہو، اس کے معنی کا تعین ہماری شاعری کی روایت اور تاریخ کی روشنی ہی میں ہو سکتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض معاملات میں غالب کا مرتبہ میر سے بلند تر ہے، لیکن اس کے باوجود غالب کو میں خدائے سخن نہیں کہتا، بعض حالات میں میر کو خدائے سخن کہہ سکتا ہوں۔ اگر اس اصطلاح کے معنی "سب سے اچھا شاعر" یا "سب سے بڑا شاعر" ہوتے تو لکھنؤ والے ہزار متعصب سہی، بالکل کنوئیں کے مینڈک سہی، لیکن کم سے کم میر انیس کا تو لحاظ کرتے، مرزا اوج کو اس دھڑلے سے خدائے سخن نہ کہہ دیتے۔

میرا خیال ہے کہ اس "خدائے سخن" کے معنی کا تعلق میر کے اس بدنام قول سے ہے کہ اس وقت شاعر صرف ڈھائی ہیں، ایک تو خود میں، ایک مرزا رفیع اور آدھے خواجہ میر درد۔ اور جب کسی نے میر سوز کا نام لیا تو انھوں نے چیں بہ جبیں ہو کر کہا "میر پونے تین سہی، لیکن شریفوں میں ہم نے ایسے تخلص نہیں سنے۔" فارسی شاعری کی روایت میں "خدائے سخن" کی اصطلاح نہیں ملتی۔ ہاں بعض شعرا کو پیمبر کا رتبہ ضرور دیا گیا ہے۔ چناں چہ مشہور قطعہ ہے۔

در شعر سہ کس پیمبر انند
ہر چند کہ لانبی بعدی
ابیات و قصیدہ و غزل را
فردوسی و انوری و سعدی

ظاہر ہے کہ اس سے مراد یہ ہے کہ ان تین شعرا نے ان تین اصناف کو قائم و مستقل کیا اور انھیں

انھیں وقار بخشا اور ان اصناف میں اپنے پیرو پیدا کیے جس طرح کہ پیغمبر مذہب کی بنا ڈالتا ہے، اس کو قائم و مستقل کرتا ہے اور اپنے پیرو پیدا کرتا ہے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ میر نے جب اپنا پونے تین شاعر والا بدنام زمانہ فقرہ کہا تو ان کی مراد یہ نہ تھی کہ میں اور سودا شاعری میں درجۂ پیغمبری یا درجۂ خدائی رکھتے ہیں۔ فارسی شاعر نے فردوسی یا انوری یا سعدی کو خدائی کا درجہ نہیں دیا تھا، کیوں کہ اگر پیغمبری کا تلازمہ برقرار رکھنا تھا تو خدائی کی شرط پورا کرنے والا شاعر وہ ہوتا جو ان تینوں کے پہلے ہوتا اور تینوں اصناف پر قادر ہوتا۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں (لیکن اکثر بھول جاتے ہیں) کہ میر، سودا کے علاوہ درد کے بھی قائل تھے۔ چنانچہ ان کا قطعہ ہے (دیوان اول):

کیا رہا ہے مشاعرے میں اب
لوگ کچھ جمع آن ہوتے ہیں
میر و مرزا رفیع و خواجہ میر
کتنے اک یہ جوان ہوتے ہیں

لہٰذا انھوں نے درد کو آدھا شاعر اس وجہ سے نہیں کہا کہ ان کے خیال میں درد خراب شاعر تھے، یا ان میں شاعرانہ صفات صرف بدرجۂ نصف تھیں۔ میر کی مراد دراصل یہ تھی کہ جہاں خود ان کو اور سودا کو غزل کے علاوہ قصیدہ اور مثنوی میں بھی دخل ہے، درد صرف غزل گو ہیں۔ لہٰذا وہ آدھے شاعر ہیں۔ اور میر سوز چوں کہ ایک معمولی درجے کے غزل گو ہیں اس لیے وہ آدھے شاعر ہیں۔ اس بات کی تصدیق غالب کے اس خط سے ہوتی ہے، جس میں انھوں نے حاتم علی مہر کو لکھا تھا: ”ناسخ مرحوم جو تمھارے استاد تھے، میرے بھی دوست صادق الوداد تھے، مگر یک فنے تھے۔ صرف غزل کہتے تھے، قصیدے اور مثنوی سے ان کو علاقہ نہ تھا۔“ اس بات سے قطع نظر کہ غالب کو یہ بات معلوم نہ تھی کہ ناسخ نے چار مثنویاں کہی ہیں، نکتے کی بات یہ ہے کہ غالب نے غزل، قصیدہ اور مثنوی کا نام لیا، لہٰذا وہ شاعر جو کم سے کم ان تین اصناف میں طبع آزمائی نہ کرتا ہو، وہ مکمل شاعر کہلانے کا حق دار نہ تھا۔

اب میر کا حال دیکھیے۔ اچھے یا برے، وہ کسی صنف میں بند نہیں ہیں۔ غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، رباعی ان سب میں انھوں نے خاصا کلام چھوڑا ہے۔ اور اگر شہر آشوب اور واسوخت اور ہجو کو الگ اصناف مانیے تو آٹھ اصناف میں میر کا کلام خاصی مقدار میں موجود ہے۔ واسوخت کی ایجاد کا سہرا بھی

بقول بعض میر کے سر ہے۔ انھوں نے ایک بحر بھی تقریباً ایجاد کی۔ اس کے برخلاف غالب نے اردو میں صرف غزل، قصیدہ اور رباعی کہی۔ غالب نے منھ جھوٹا کر لینے کی حد تک اردو میں مثنوی تو خیر لکھی، لیکن مرثیہ اور دوسری اصناف میں انھوں نے کچھ نہیں کہا۔ ہاں مرزا دبیر کے رنگ میں مرثیے کے کچھ بند لکھے لیکن مرثیہ مکمل نہ کیا اور خود ہی کہا کہ یہ مرثیے سے زیادہ واسوخت معلوم ہوتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ موجودہ صورت میں ہم اسے ایک نامکمل نظم کہہ سکتے ہیں، مرثیے کا نام نہیں دے سکتے۔ عروض میں غالب کا کوئی تصرف نہیں۔ جہاں تک معیار کا سوال ہے، غالب کا قصیدہ میر کے قصیدے سے یقیناً بہتر ہے، لیکن میر کا قصیدہ اتنا کم زور بھی نہیں ہے، جتنا کم زور اسے مشہور کیا جاتا ہے۔ میر نے مشاق قصیدہ گویوں کی طرح مسدس اور مثمن دونوں طرح کی بحروں میں قصیدے لکھے ہیں، جب کہ عام طور پر تصور یہ ہے کہ قصیدے کا پرشکوہ انداز مثمن بحروں میں ہی کھلتا ہے۔ ان کے یہاں تشبیب میں زیادہ تنوع نہ سہی، لیکن مدح و مبالغہ اور شکوہ و بلندی آہنگ میں وہ بالکل کورے بھی نہیں ہیں۔

مرثیے اور واسوخت وغیرہ کو نظر انداز بھی کر دیں تو مثنوی بہر حال ایک مستقل صنف سخن ہے، اور غالب اس میدان میں (اردو کی حد تک) بالکل قابل اعتنا نہیں، جب کہ میر کی مثنویاں، خاص کر وہ مثنویاں جن میں عشقیہ قصے بیان ہوئے ہیں، اور وہ مثنویاں جن میں برسات، اپنے گھر کی خراب حالی، تنگ نامی گاؤں کی بدحالی کا ذکر ہے، یہ بعض ہجویات ہمارے ادب کا قیمتی حصہ ہیں۔ اصناف کی کثرت کے اعتبار سے کوئی شاعر میر کا مد مقابل نہیں، حتیٰ کہ سودا بھی نہیں۔ کیوں کہ سودا نے کوئی واسوخت نہیں لکھا، اور اگرچہ مثنوی نما نظمیں انھوں نے بہت سی لکھیں، لیکن انھوں نے کوئی عشقیہ مثنوی، یا مثنوی کو فن کے طور پر برتنے والی نظم نہیں لکھی۔ کثرت اصناف میں سودا، میر کے بہت نزدیک ضرور پہنچتے ہیں، لیکن اس میں تو کوئی شک ہی نہیں ہو سکتا کہ بحیثیت مجموعی میر کا مرتبہ سودا سے بلند ہے، یعنی میر، سودا سے بہتر شاعر ہیں۔ لہٰذا ایسے شاعر کو، جو اپنے عہد کا ممتاز ترین شاعر ہو، اور جس کے کلام سے ہر صنف کا نمونہ خاصی مقدار میں مل جاتا ہو، جس نے ایک صنف اور ایک بحر تقریباً خود ایجاد کی ہو، اس کو ”خدائے سخن“ کہا جائے تو کیا غلط ہوگا؟ اسی طرح، مرزا اوج کو ”خدائے سخن“ اس لیے کہا گیا کہ اردو زبان میں اس سے بڑا عروضی کوئی پیدا نہ ہوا۔ خدا عام انسانوں پر اپنا قانون نافذ کرتا ہے اور عروضی اپنی بساط بھر اصول فن اور شعر گوئی کے قوانین وضع کرتا یا ان قوانین کی تشریح کرتا ہے۔ لہٰذا سب سے بڑے عروضی کو ”خدائے سخن“ کہنا کوئی ایسی نامناسب بات

لیکن جو سوال دراصل پوچھنے کا ہے وہ یہ ہے کہ میر نے اتنی بہت سی اصناف کو کیوں برتا؟ یہ تو صحیح ہے کہ خود کو بڑا شاعر یا مکمل شاعر تسلیم کرنے کی خاطر شاعر کو مختلف اصناف میں طبع آزمائی کرنا ہوتی ہے۔ لیکن ہماری روایت کی رو سے شاعری کے بنیادی اصناف تو صرف تین ہیں، غزل، قصیدہ اور مثنوی۔ غالب نے ان ہی تین کا ذکر کیا ہے۔ مرثیہ غالب کے زمانے میں بھی باقاعدہ صنف سخن نہ بنا تھا، سودا اور میر تو تقریباً سو برس پہلے تھے۔ ممکن ہے میر اور سودا نے مرثیہ حصول ثواب اور اظہار عقیدت کے طور پر بھی اختیار کیا ہو، لیکن اس عقیدت کا اظہار تو قصیدے میں بھی ممکن تھا، جیسا کہ غالب اور ذوق نے کیا۔ لہٰذا طرح طرح کی اصناف میں طبع آزمائی کی توجیہ صرف ان باتوں سے نہیں ہو سکتی۔ واسوخت، تضمین، شکار نامہ، شہر آشوب، ان سب کی کیا ضرورت تھی؟ میر نے تو اپنے دیوان میں تضمین کا باقاعدہ عنوان قائم کیا ہے، اور شکار ناموں میں بھی غزل داخل کی ہے اور مدحیہ، تہنیتی مثنوی بھی لکھی ہے معلوم ہوتا ہے کہ انھیں اس بات کی کچھ ہوس سی ہے کہ ہر طرز اور ہر صنف میں خود کو ثابت کریں۔ میرا خیال ہے کہ اصناف سے یہ شغف زندگی سے شغف کو ظاہر کرتا ہے۔ میر نے بڑی بھرپور زندگی گذاری تھی، اور یہ تمام زندگی ان کی شاعری میں اتر آئی ہے۔ کیا عجب ہے اگر گوناگوں اصناف سے یہ اور انہماک بھی اسی کا استعارہ ہو۔

ہماری تاریخ میں میر کے علاوہ کوئی بڑا شاعر ایسا نہیں جس نے 'زمانے کے سرد و گرم اتنے دیکھے ہوں۔ جو جنگوں میں شریک رہا ہو، جس نے بار بار ترک وطن کیا ہو، جس نے بادشاہوں اور فقیروں کی صحبتیں اٹھائی ہوں، جس نے عسرت اور تنگی کے وہ دن دیکھے ہوں، بقول خود اسے "کتے اور بلی کی طرح" زندگی بسر کرنی پڑی ہو، جس نے آرام کے دن بھی دیکھے ہوں، جو صوفیوں میں صوفی، رندوں میں رند اور سپاہیوں میں سپاہی رہا ہو۔ زندگی کے ہر رنگ کو قبول کرنے اور برتنے کے اسی جذبے نے انھیں "ذکر میر" کے آخر میں فحش لطیفے اور "فیض میر" میں درویشوں اور اہل اللہ کے محیر العقول واقعات شامل کرنے پر اکسایا اور اسی جذبے نے انھیں عشق کی وہ منزل دکھائی جس کے آگے جنون کی مملکت ہے۔ انھیں اسی بنا پر علم کلام، تصوف اور فقہ کی اصطلاحیں بھی اتنی ہی آسانی سے ہاتھ آجاتی تھیں، جتنی آسانی سے وہ فارسی کے نامانوس اور مشکل فقروں اور محاوروں کو گرفت میں لے لیتے تھے۔ آسی نے اپنے مرتب کردہ "کلیات میر" کے دیباچے میں خیال ظاہر کیا تھا کہ میر نے اتنے بہت سے نامانوس اور مشکل الفاظ اور فقروں پر دسترس خان آرزو کی صحبت میں حاصل کی ہوگی۔ اس سلسلے میں آسی نے خان آرزو کے لغت "چراغ

ہدایت" کا حوالہ بھی دیا ہے۔ بعد میں نثار احمد فاروقی نے یہ ثابت کر دکھایا کہ میر نے "ذکر میر" میں صفحہ بہ صفحہ "چراغ ہدایت" کے لغات استعمال کیے ہیں۔ یہ بات میر کے خلاف اتنی نہیں جاتی جتنی ان کے حق میں جاتی ہے، کیوں کہ اس سے ان کی ہمہ گیر طبیعت کا اندازہ ہوتا ہے، اور اس بات کا بھی، کہ وہ اتنی قدرت رکھتے تھے کہ ادھر ادھر کے الفاظ کو بھی اپنی عبارت میں اس طرح کھپا دیں کہ ٹھونس ٹھانس نہ معلوم ہو۔ میر کی اس ہمہ گیری کے سامنے غالب کی دلچسپ اور شوخ و سنجیدہ شخصیت کم رنگا رنگ معلوم ہوتی ہے۔

شیلی کی نظم (Epipsychidion) کا مسودہ اس بات کا شاہد ہے کہ وہ پہلے قافیہ لکھ لیتا تھا اور پھر اس پر مصرع بنانے کی سعی کرتا تھا۔ بودلیئر کے بارے میں Peter Quennell نے اپنی کتاب Baudelaire and the Symbolists میں لکھا ہے کہ وہ چھوٹے چھوٹے پرچوں پر ان نئے اور دلچسپ الفاظ کو لکھ لیتا تھا جو اسے دوران مطالعہ نظر آتے تھے۔ اس کے پاس لکڑی کا ایک بکس تھا، اور وہ ان تمام پرچوں کو اسی بکس میں محفوظ رکھتا تھا۔ جب وہ نظم کہتا تو معنی خیز یا دلچسپ الفاظ کو صفحے پر جگہ جگہ لکھ کر نظم کا ڈھانچہ بناتا، پھر قافیے درج کرتا، اور اس طرح ان کے گرد نظم کو مکمل کرتا۔ تو پھر ہمارے میر نے کیا جرم کیا کہ لفظوں کو اسی طرح لغت اور کتاب سے جمع کر کے اپنے کلام میں داخل کیا؟ ڈبلیو بی۔ ییٹس کو شریانوں کی بیماری ہوگئی جسے arteriosclerosis کہتے ہیں۔ اسے اس لفظ کا آہنگ اتنا پسند آیا کہ وہ کہا کرتا تھا کہ مجھے (Lord of Lower Egypt) کہلانے کے مقابلے میں arteriosclerosis کا مریض کہلانا زیادہ پسند ہے! معلوم ہوا الفاظ سے دلچسپی کے باب میں مشرق و مغرب کے بڑے شعرا کا رویہ ایک ہی جیسا ہے۔

جو لوگ شخصیت کی ہمہ گیری کو شاعر کا بھی معیار سمجھتے ہیں ان کے لیے میر یقیناً غالب سے بڑے شاعر ہیں۔ ظاہر ہے کہ شخصیت کی ہمہ گیری شاعرانہ مرتبے کا ایک پہلو تو ہو سکتی ہے، لیکن شاعرانہ مرتبے کا تعین محض اس ہمہ گیری کے حوالے سے نہیں ہو سکتا۔ دنیا کے بعض بہت بڑے شاعروں کی شخصیتیں میر کے سامنے ہلکی بلکہ اکہری معلوم ہوتی ہیں، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ میر سے کمتر درجے کے شاعر ہیں۔ ہاں اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ میر کو بھی دنیا کے بڑے شاعروں کی صف میں رکھنے میں مجھے کوئی تامل نہیں، اور ان کی اس بڑائی کی تعمیر میں ان کی شخصیت نے حصہ بھی لیا ہے۔ بلکہ میں یہ بھی کہہ سکتا ہوں کہ ظاہری چمک دمک میں غالب سے کم تر ہونے کے باوجود میر نے اپنی ہمہ گیری کے باعث کئی

ایسے حامی پیدا کیے جو انھیں غالب سے برتر ماننے پر مصر ہیں۔ اور یہ ہمہ گیری ان کی شاعری کے سارے میدان میں موجود ہے، یعنی اس کا تعلق محض الفاظ کی کثرت اور تنوع یا مختلف علوم و تجربات کا براہ راست ورک ہونے سے نہیں، بلکہ انسانی زندگی کے تمام مظاہر اور انسانی psyche کے تمام گوشوں سے ہے۔ رلکے نے تو اتنا کہہ کر بس کر دیا کہ شاعری وہ ماضی ہے جو ہمارے سینوں سے پھوٹ نکلتا ہے۔ میر کے یہاں ماضی اور حال دونوں برابر کی شدت سے موجود رہتے ہیں۔ یہ ملحوظ رہے کہ "ہمہ گیری" سے میری مراد "پیچیدگی" نہیں، اور نہ اکہرے پن سے مراد "سادگی" ہے۔ "ہمہ گیری" اور روحانی طور پر تو فن کار کی شخصیت ہمیشہ گہری اور پیچیدہ ہوتی ہے۔

غالب اور میر کا موازنہ کرنا، یا ان کا بیک وقت مطالعہ اس غرض سے کرنا کہ ایک کے ذریعے دوسرے پر روشنی پڑے، غلط کارگذاری نہیں، بلکہ دراصل دونوں کی تحسین قدر کی پہلی منزل ہے۔ یہ اکثر کہا گیا ہے کہ غالب اور میر الگ الگ طرح کے شاعر ہیں۔ میں نے اس بات سے ہمیشہ انکار کیا ہے۔ دونوں کے اسلوب مختلف ضرور ہیں، لیکن دونوں ایک ہی طرح کے شاعر ہیں، اس معنی میں کہ دونوں کی شعریات ایک ہے۔ یعنی اس سوال کا جواب کہ "شاعری کی خوبیاں کیا ہیں" دونوں کی بوطیقا میں تقریباً ایک تھا۔ شاعری کے بارے میں دونوں کے مفروضات ایک طرح کے تھے۔ صرف اتنا کہنے سے کام نہیں چلے گا کہ دونوں ایک ہی روایت کے پروردہ تھے۔ کیوں کہ اس ایک روایت کے پروردہ تو درد اور سودا اور آتش و ناسخ وغیرہ سب تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان سب شاعروں میں ایک سطحی مماثلت بھی ہے۔ ناسخ تو اپنے کلام میں جگہ جگہ درد کا نام بھی لیتے ہیں۔ میری مراد یہ ہے کہ اس روایت کو تخلیقی اور اجتہادی سطح پر غالب اور میر نے تقریباً ایک ہی طرح برتا۔ یہ بات بالکل مہمل ہے کہ غالب نے شروع میں اینڈی بینڈی غزلیں کہیں، لیکن بعد میں انھوں نے میر کے زیر اثر وہ انداز ترک کر دیا اور میر کا سادہ اسلوب اپنایا۔ لوگ بھول جاتے ہیں کہ غالب کی بعض بہت مشہور اور نسبتۃً آسان غزلیں بھی اسی زمانے کی یادگار ہیں جب وہ اینڈی بینڈی غزلیں کہہ رہے تھے۔ لوگ یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ غالب نے یہ شعر،

میر کے شعر کا احوال کہوں کیا غالب
جس کا دیوان کم از گلشن کشمیر نہیں

تقریباً لڑکپن کے دنوں میں کہا تھا۔ غالب اور میر کی شعریات ایک طرح کی ہے، لیکن وہ

الگ الگ طرح کے شاعر اس لیے معلوم ہوتے ہیں کہ ان کے تخیل کا مزاج مختلف تھا اور ان کی زبان مختلف تھی۔ غالب کا تخیل آسمانی اور باریک تھا، میر کا تخیل زمینی اور بے لگام۔ غالب نے اپنی شاعری کے لیے اس طرح کی زبان وضع کی جسے "ادبی" زبان کہا جا سکتا ہے۔ میر نے روزمرہ کی زبان کو شاعری کی زبان بنا دیا۔ اس کارنامے میں ان کے اور بھی شریک ہیں، مثلاً جرأت اور مصحفی اور بعض چھوٹے شعرا لیکن میر کے زمیں گیر اور بے لگام تخیل کے بغیر، اور زبان میں روزمرہ کے vigour یعنی حرکت سے مملو توانائی اور فارسی عربی کے بے تکلف مگر محتاط استعمال کے نہ ہونے کی وجہ سے اور اظہار میں میر کی سی تہ داری اور ابہام اور خیال میں میر کی سی پیچیدگی کے فقدان کے باعث جرأت، مصحفی، احسن اللہ بیان، یقین، تاباں، وغیرہ میر کے سامنے طفل مکتب معلوم ہوتے ہیں۔ غالب نے میر کی زبان اور اسلوب کو کبھی اختیار نہ کیا جس طرح کی "اشرافیہ" اور "ادبی" زبان کے وہ خالق تھے، وہ میر کی سی زبان کو قبول ہی نہ کر سکتی تھی۔ یہ کہنا بالکل غلط ہے کہ "ابن مریم ہوا کرے کوئی" اور "دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے" وغیرہ غزلیں میر کی سی زبان میں ہیں۔ اس کے ثبوت کے لیے میر کے یہ تین شعر بالکل قلم برداشتہ لکھتا ہوں

اب کہیں جنگلوں میں ملتے ہیں
حضرت خضر مر گئے شاید
بے کلی بھی قفس میں ہے دشوار
کام سے بال و پر گئے شاید
شور بازار سے نہیں اٹھتا
رات کو میر گھر گئے شاید

(دیوان دوم)

یہ میر کے بہترین شعر نہیں ہیں، لیکن میر کی "سادہ زبان" والے نمائندہ شعر ہیں۔ ان اشعار میں "جنگلوں"، "حضرت خضر"، "مر گئے شاید"، "بے کلی"، "کام سے گئے"، "شور بازار سے نہیں اٹھتا"، "رات کو گھر گئے" جس لہجے اور ماحول کے فقرے ہیں ان کا غالب کے کلام میں نام و نشان نہیں ملتا۔ ایسا نہیں ہے کہ غالب نے میر سے استفادہ کیا۔ لیکن یہ استفادہ اسلوب کی سطح پر نہیں بلکہ مضمون کی سطح پر تھا۔ میر کا تخیل اور ان کی زبان غالب سے کس طرح مختلف ہیں، اس کی تفصیل آئندہ بیان ہو

گی۔ اس وقت ایک اور بات کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے۔ جس طرح بعض لوگ یہ کہتے ہیں کہ غالب اور میر الگ الگ طرح کے شاعر ہیں اور ایک کا مطالعہ دوسرے کے مطالعے کے لیے سود مند نہیں ہوسکتا، اسی طرح بعض یہ کہتے ہیں کہ غالب کا بہترین کلام اگر سارے کا سارا نہیں تو بیشتر میر سے مستعار ہے۔ یگانہ چنگیزی اور اثر لکھنوی اس نظریے کے موید ین میں پیش پیش ہیں۔ اس نظریے سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ غالب کو پڑھنے کی ضرورت ہی کیا ہے، میر کا کلام کافی ہے۔ غالب کا بہت سا کلام میر سے، اور دیگر اساتذہ سے مستعار ہے، یہ بات اتنی بار کہی گئی ہے کہ اس کے رد میں تھوڑی بہت تفصیل سے کام لینا بے جا نہ ہوگا۔

پہلی بات تو یہ کہ پرانے اساتذہ کے شعر پر شعر کہنے میں غالب کی کوئی تخصیص نہیں۔ یہ اس زمانے کا رواج تھا، اور میر نے بھی ایسا کیا ہے۔ ایں گناہیست کہ در شہر شما نیز کنند۔ بلکہ میر نے تو بعض اوقات پرانے شاعروں کا براہ راست ترجمہ ہی کر دیا ہے، غالب نے ایسا شاید کبھی نہیں کیا۔ ترجمہ اگر تخلیقی قوت کا حامل ہو تو بری بات نہیں۔ میری مراد صرف یہ ہے کہ غالب کے یہاں echo یعنی بازگشت کی کیفیت ہے، جب کہ میر کا استفادہ اکثر زیادہ براہ راست اگر چہ تخلیقی ہے۔ مثال کے طور پر حالی نے میر اور سعدی کے مندرجہ ذیل شعروں کا حوالہ دیا ہے۔ میر کا شعر سعدی کا صاف ترجمہ ہے۔

میر: پیار کرنے کا جو خوباں ہم پہ رکھتے ہیں گناہ
ان سے بھی تو پوچھتے کیوں اتنے تم پیارے ہوئے

(دیوان اول)

سعدی: دوستاں منع کنندم کہ چرا دل بہ تو دادم
باید اول بہ تو گفتن کہ چنیں خوب چرائی

یہ بات صحیح ہے کہ تخلیقی شان کی وجہ سے میر کا شعر بھی اپنی حیثیت رکھتا ہے، اور بقول حالی ''پیارے ہوئے'' کا فقرہ ''خوب چرائی'' سے بہتر ہے۔ لیکن میر کا شعر بہر حال سعدی کا ترجمہ ہے۔ میر کا ایک اور شعر دیکھیے، یہ بیدل کا ترجمہ ہے ۔

میر: زیر فلک رکا ہے اب جی بہت ہمارا
اس بے فضا قفس میں مطلق ہوا نہیں ہے

بیدل: ہمت چہ قدر زیر فلک بال کشاید
پست است بحدے کہ دریں خانہ ہوا نیست

میر کا یہ شعر دیوان دوم میں ہے، اس دیوان کے مرتب ہوتے وقت ان کی عمر پچاس سے متجاوز تھی۔ اتنی مشق کے باوجود وہ بیدل کے مضمون کو آگے نہ لے جا سکے۔ اس کے برخلاف انیس بیس برس کے غالب نے بھی بیدل سے یہی مضمون لیا تو اس میں ایک بات پیدا کر دی ۔

برہم ہے بزم غنچہ بہ یک جنبش نشاط
کاشانہ بس کہ تنگ ہے غافل ہوا نہ مانگ

میر کا ایک بہت مشہور اور عمدہ شعر بیدل سے مستعار ہے ۔

میر: افسردگی سوختہ جاناں ہے قہر میر
دامن کو ٹک ہلا کہ دلوں کی بجھی ہے آگ

(دیوان دوم)

بیدل: آتش دل شد بلند از کف خاکسترم
باز مسیحائے شوق جنبش دامان کیست

دیوان چہارم میں میر کا ایک بہت عمدہ شعر ہے

خوش زمزمہ طیور ہی ہوتے ہیں میر اسیر
ہم پر ستم یہ صبح کی فریاد سے ہوا

یہ مضمون بابا افضل کاشی کا ہے اور میر کو اس قدر پسند تھا کہ وہ تا عمر اس کو باندھا کیے۔ میری گنتی کے مطابق دیوان اول سے لے کر دیوان پنجم تک میر نے اس مضمون کو بدل بدل کر آٹھ بار باندھا ہے۔ اس خیال کو نظیری نے بالکل نیا رنگ دے دیا۔ میر نے نظیری کے خیال کو ہاتھ لگانے کی کوشش کہیں نہیں کی، شاید اس لیے کہ وہ نظیری سے آگے جانے سے قاصر تھے۔ نظیری کے شعر میں جو شور انگیزی ہے، اس نے معنی اور مضمون دونوں کی ندرت کو دوبالا کیا ہے۔ میر نے اس کا جواب تلاش نہ کیا، اچھا ہی کیا ۔

برند بجائے پر و بالش سرو منقار
مرغے کہ بلند از سر ایں شاخ نوا کرد

لیکن میر نے اکثر جگہ فارسی استادوں کو بھی پیچھے چھوڑ دیا ہے۔ اس کی تفصیل آئندہ صفحات میں جگہ جگہ ملے گی۔ تو ان باتوں سے کیا ثابت ہوتا ہے؟ یہی کہ یہ ہر شاعر کا دستور ہے۔ اس زمانے میں کم وبیش سب لوگ پرانوں کے شعر پر شعر کہتے تھے۔ آتش کا تو یہ عالم ہے کہ وہ میر کے بغیر لقمہ نہیں توڑ سکتے۔ اور تقریباً ہمیشہ انھوں نے میر کے مضمون کو پست کر دیا ہے۔ تعجب ہے کہ اثر لکھنوی اور ان کے ہم نواؤں نے آتش پر کوئی ایراد نہ کیا۔

دوسری بات یہ ہے کہ غالب نے جہاں جہاں میر سے مضمون یا کسی بات کا کوئی پہلو مستعار لیا ہے تو ہمیشہ اس میں نئی بات پیدا کی ہے، یا پھر مزید معنویت داخل کی ہے۔ انھوں نے شعر پر شعر لکھنے کے بجائے چراغ سے چراغ جلایا ہے، اور اکثر اوقات ان کا چراغ میر سے روشن تر نکلا ہے۔ اولیت کا شرف میر کو ضرور حاصل ہے، اور تخیل کا پھیلاؤ جیسا کہ میر کے یہاں اکثر نظر آتا ہے، غالب کے یہاں وہ صورت نہیں لیکن مضمون اور اسلوب اور معنی میں غالب جو کچھ میر سے مستعار لیتے ہیں۔ اس پر بسا اوقات اضافہ ہی کرتے ہیں۔ کولرج نے ایک اور سیاق وسباق میں کیا خوب کہا تھا کہ شاعر کو یہ نازیبا ہے کہ وہ فطرت کی جیب کاٹے۔ ہاں، اسے فطرت سے قرض لینا چاہیے، اور اس طرح کہ قرض کی ادائگی قرض لینے کے عمل ہی سے ہو جائے۔ میر کے ساتھ غالب کا کچھ ایسا ہی معاملہ ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ غالب نے شعر کہنے کے کئی انداز میر سے سیکھے۔ یہ میر کی عظمت کے ساتھ غالب کی بھی عظمت کی دلیل ہے۔ غالب کے بہت سے اشعار میں میر کی جلوہ گری ہے، لیکن غالب نے میر کی قدر کو گھٹایا نہیں، کیوں کہ انھوں نے میر کے مضامین کے ساتھ انصاف کیا۔ دوسروں (مثلاً آتش اور فراق) میں یہ بات نہیں۔

تیسری بات یہ کہ غالب نے میر کے بہت سے مخصوص مضامین وموضوعات کو ہاتھ نہیں لگایا۔ اور خود غالب کے بہت سے مخصوص موضوعات ومضامین نہ میر سے مستعار ہیں اور نہ کسی اور سے۔ وہ صرف ان کے اپنے ہیں۔ دو مثالوں سے یہ بات صاف ہو جائے گی۔ رونے کا مضمون اور معشوق کے چہرے کا آفتاب کی طرح ہونے کا مضمون غالب، میر اور تمام دنیا میں مشترک ہے۔ لیکن ان دونوں کو ملا کر میر کا ذہنی تخیل ایک نئی شکل ایجاد کرتا ہے۔ دیوان سوم میں ہے؎

مژگان تر کو یار کے چہرے پہ کھول میر
اس آب خستہ سبزے کو ٹک آفتاب دے

غالب کے یہاں اس پیکر اور اس بے لگام تخیل کا کوئی نشان نہیں مزید یہ کہ آب خستہ کی ترکیب میر نے اختراع کی ہے، یہ کسی لغت میں نہیں ملتی۔ اسی طرح، سر میں شوریدگی اور اس کے باوجود اوپر اوپر سکون کا مضمون غالب اور میر کے یہاں مشترک ہے۔ لیکن اس میں تمام کائنات کو سمو دینا اور روشنی، حدت چہل پہل اور درد وسوز سب کو یک جا کر دینا صرف غالب کا کام ہے؎

باوجود یک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں
ہیں چراغان شبستان دل پروانہ ہم

لہٰذا یہ سمجھنا کہ غالب کا بیش تر بہترین کلام، یا تھوڑا بہت بہترین کلام میر سے مستعار ہے، غلط ہے۔ غالب نے جو کچھ میر سے مستعار لیا اس کے بغیر بھی وہ غالب رہتے، اسی طرح جس طرح میر نے ادھر ادھر سے کچھ لیا، لیکن اس کو نہ لیتے تو بھی وہ میر رہتے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ غالب اور میر ایک دوسرے کو منور کرتے ہیں، ایک سے لطف اندوز ہوئے بغیر دوسرے کے رموز آپ پر نہیں کھل سکتے۔

غالب اور میر کے بارے میں یہ مفروضہ بھی مہمل ہے کہ میر کے کلام میں اچھے شعر خال خال ہی ہیں اور اگر انھوں نے غالب کی طرح اپنے کلام کا انتخاب کیا ہوتا تو ان کے حق میں اچھا ہوتا۔ میر کے یہاں بہتر نہیں تو دو تین ہی سو نشتر ہوں گے، یہ خیال اس لیے عام ہے کہ لوگوں نے میر کا مطالعہ بغور اور بالاستیعاب نہیں کیا۔ فراق صاحب نے بڑی فیاضی سے کام لیتے ہوئے میر کے یہاں "قدر اول" کے اشعار کی تعداد" غالباً ڈھائی تین سو یا اس سے کچھ کم یا زیادہ" بتائی ہے۔ (اس حساب کی بھی داد دینا چاہیے۔) مجھ سے ایک مرحوم بزرگ نقاد نے بیان کیا کہ میر کے یہاں کئی صفحے الٹنے پر ایک شعر ملتا ہے۔ میر کی ضخامت سے زیادہ ہماری کم کوشی نے اس طرح کے خیالات کو عام کیا ہے۔ اور ان خیالات کو استحکام اس مفروضے نے بخشا ہے کہ غالب کا دیوان اس لیے مختصر ہے کہ انھوں نے اپنے کلام کا بہت سخت انتخاب کیا تھا۔ میر بھی ایسا ہی کرتے تو اچھا ہوتا۔ واقعہ یہ ہے کہ غالب نے شروع عمر کے کلام سے انتخاب ضرور کیا، لیکن ان کا دیوان چھوٹا اس لیے ہے کہ انھوں نے ۱۸۲۶ کے بعد اردو میں بہت کم کہا۔ اور ۱۸۲۶ سے ۱۸۵۰ تک تو اردو میں تقریباً کہا ہی نہیں۔ بہر حال پہلی بار انتخاب کرنے کے بعد غالب نے پھر بھی انتخاب نہیں کیا بلکہ جو کچھ کہا شامل دیوان کیا۔ اگر وہ شروع کا کلام چھانٹ نہ بھی دیتے تو بھی ان کا کلیات میر کے دیوان اول سے زیادہ ضخیم نہ ہوتا۔ لہٰذا غالب کے کلیات اردو کا اختصار اس بنا پر نہیں ہے کہ انھوں

نے سخت انتخاب کرکے کمزور شعر نکال دیے تھے۔ لیکن یہ مفروضہ اس قدر عام ہے کہ میر کا ضخیم کلیات دیکھتے ہی ہم فرض کرلیتے ہیں کہ میر نے غالب کی طرح انتخاب تو کیا نہ تھا، اس لیے اس کلیات میں اچھا برا، رطب و یابس سب جمع ہوگا۔ اگر پورا کلیات، بغور پڑھا جاتا تو حقیقت کھل جاتی کہ میر کے یہاں اگرچہ ہر شعر رتبۂ اعلیٰ کو نہیں پہنچا ہوا ہے، لیکن کلام کا اوسط معیار پھر بھی اس قدر بلند ہے کہ خود کلیات ہی انتخاب کا حکم رکھتا ہے۔ اعلیٰ درجے کے اشعار چار ہزار سے یقیناً کم نہیں ہیں، اور کلیات کے کم سے کم اسی فی صدی اشعار اچھے شعر کہے جانے کے مستحق ہیں۔ زیر نظر انتخاب کی ضخامت کم رکھنے کے لیے مجھے کتنے پاپڑ بیلنے پڑے ہیں، وہ میں ہی جانتا ہوں۔

جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں، زبان کے تنوع، تجربۂ حیات کی کثرت اور شخصیت کی ہمہ گیری میں میر کا مرتبہ غالب سے اعلیٰ ہے۔ خالص تعقل اور تجرید اور نازک خیالی میں غالب کا درجہ میر سے بلند ہے۔ دونوں کے تخیل میں فرق ہے، لیکن تخیل کی شدت دونوں کے یہاں برابر ہے۔ یعنی دونوں بے حد مضمون آفریں ہیں۔ غالب کا تخیل آسمانی ہے اور میر کا تخیل زمینی یعنی غالب تجریدی (abstract) زیادہ ہیں اور میر ٹھوس اور مرئی (concrete) زیادہ ہیں۔ معنی آفرینی میں دونوں برابر ہیں۔ ہاں ایک صفت کیفیت کی میر کے یہاں ایسی ہے جو غالب کے یہاں بہت کم ہے۔ میر کا کمال یہ بھی ہے کہ معنی آفرینی کے ساتھ کیفیت پیدا کرلیتے ہیں۔ شور انگیز اشعار دونوں کے یہاں کثرت سے ہیں رعایت لفظی سے دونوں کو بے حد شغف ہے۔

اس مجموعی محاکے کی روشنی میں، اور اس بات کو مد نظر رکھتے ہوئے، کہ میر نے غالب سے زیادہ اصناف سخن کو برتا ہے، ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''خدائے سخن'' کا خطاب میر کو ہی زیب دیتا ہے۔

(۲)

غالب کی میری

غالب نے میر سے بار بار استفادہ کیا ہے۔ یہ اس بات کی دلیل ہے کہ غالب اور میر ایک ہی طرح کے شاعر تھے، یعنی بعض مظاہر کائنات اور زندگی کے بعض تجربات کو شعر میں ظاہر کرنے کے لیے دونوں ایک ہی طرح کے وسائل استعمال کرنا پسند کرتے تھے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ غالب کا اسلوب میر سے مستعار ہے، اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ زندگی کے کسی موقعے یا منزل پر غالب نے طرز میر کو اختیار کرنے کی کوشش کی۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ دونوں شاعروں کی ذہنی ساخت اور طرز فکر میں مماثلت تھی۔ عملی سطح پر اس ساخت اور طرز فکر کا اظہار اسلوب سے زیادہ رویے اور ان چیزوں کے انتخاب میں ہے جن کے ذریعے دونوں شاعروں نے مظاہر کائنات اور زندگی کے تجربات کو ظاہر کیا ہے۔ میر نے فارسی شعرا سے استفادہ کیا ہے، لیکن ان کا استفادہ تحسین کی قسم کا ہے۔ یعنی اگر انھیں کسی شاعر کے یہاں کوئی مضمون یا گوشہ پسند آیا تو انھوں نے بھی اختیار کرلیا۔ اس کے برخلاف غالب نے میر کے ساتھ وہ برتاؤ کیا جو کوئی بڑا شاعر اپنے کسی بڑے پیش رو کے ساتھ کرتا ہے، یعنی انھوں نے میر کے تجربات اور وسائل اظہار کو اپنے لیے مشعل راہ بنایا۔ غالب اور میر کا وہی معاملہ ہے جو مثلاً ازرا پاؤنڈ (Ezra Pound) اور وسط لاطینی شعرا کا تھا، یعنی پاؤنڈ نے وسط لاطینی شعرا کی طرح سوچنے کی کوشش کی، لکھا مگر

اپنی طرح۔ میر کو زبانی خراج عقیدت بہت پیش کیے گئے ہیں۔ ان میں ناسخ بھی ہیں، جنھوں نے میر سے کچھ خاص حاصل نہ کیا۔ ان میں آتش کے شاگرد رند بھی ہیں جو آتش، ناسخ اور خود کو طرز میر کا شاعر بتاتے ہیں، چنانچہ رند کا شعر ہے۔

شیخ ناسخ خواجہ آتش کے سوا افضل رند
شاعران ہند میں کہتے ہیں طرز میر ہم

حالانکہ اصل صورت حال یہ ہے کہ رند کے یہاں ایک شعر بھی میر کی طرح کا نہیں۔ آتش نے میر کے مضامین بہت اڑائے لیکن نہ ان کا ذہن میر کا سا تھا، نہ تخیل، نہ مزاج۔ لہٰذا آتش کا کلام میر کے مضامین کا مقتل بن گیا ہے، ناسخ نے خود میر کی تعریف کی ہے، لیکن ناسخ نے میر کا طرز اختیار نہ کیا۔ طرز تو بعد کی بات ہے، ناسخ کو زبان پر اس طرح کی قدرت بھی نہ تھی جو میر کا خاصہ ہے۔ یہ بات عام طور پر کہی جاتی ہے کہ ناسخ یا رند یا ذوق میر کی طرح کے شاعر نہ تھے، اس لیے ان کی تعریفوں کو رسمی کہہ کر نظر انداز کر دیا جاتا ہے، یعنی یہ سمجھ لیا جاتا ہے کہ ان لوگوں نے میر کا بھاری پتھر چوم کر چھوڑ دیا اور ان کے تعریفی اشعار میر کی عظمت تو ثابت کرتے ہیں لیکن خود ان شعرا کے بارے میں ہمیں کچھ نہیں بتاتے۔

یہ بات ایک حد تک صحیح ہے، لیکن ناسخ، ذوق، رند وغیرہ کے تعریفی اشعار سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ ان لوگوں کی نظر میں ان کے اپنے رنگ کلام کا جواز میر کے یہاں مل جاتا ہوگا۔ یعنی وہ خود کو اسی شعریات کا پابند سمجھتے ہوں گے جو میر کی تھی۔ یہ نتیجہ بھی نکالا جا سکتا ہے کہ ان لوگوں نے میر کا ذکر صرف خود کو "عزت دار" بنانے کے لیے کیا ہے۔ اگر وہ واقعی تتبع میر ہوتے تو میر کا کچھ تو پرتو ان کے یہاں نظر آتا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ غالب، جنھوں نے میر سے واقعی استفادہ کیا، ان کو بھی میر کا رسمی خراج گذار سمجھ لیا گیا۔ لیکن غالب کے بارے میں یہ بھی کہہ دیا گیا کہ اپنے آخری زمانے میں انھوں نے میر کا طرز اختیار کرنے کی کوشش کی۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، کہ غالب کا وہ شعر جس میں انھوں نے میر کے دیوان کو "کم از گلشن کشمیر نہیں" کہا تھا، ان کے زمانۂ نوجوانی کا ہے۔ اور وہ شعر جو گلشن کشمیر والے شعر سے زیادہ مشہور ہے، وسط عمر کا ہے، کیوں کہ یہ غزل ۱۸۴۷ اور ۱۸۵۰ کے درمیان کی ہے۔ اس کی تحریر کے وقت غالب کی عمر پچاس سے کچھ کم یا زیادہ تھی۔ میری مراد اس مقطع سے ہے۔

ریختے کے تمھیں استاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

ان حقائق کے ساتھ ساتھ ہم اگر اس بات کا بھی خیال رکھیں کہ غالب نے میر سے دل کھول کر استفادہ کیا ہے، اور جن غزلوں نے غالب کو غالب بنایا ان میں سے اکثر ایسی ہیں جو غالب نے تیس برس کی عمر کو پہنچنے سے پہلے لکھی تھیں، اور غالب کا میر سے استفادہ تقلیدی نہیں بلکہ تخلیقی ہے، تو یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ غالب کے تخلیقی سرچشمے میں جو دھارے آکر ملتے ہیں ان میں بیدل اور سبک ہندی کے بعض دوسرے "بدنام" شعرا کے علاوہ میر کا دریائے ذخار بھی ہے۔ ہمیں حالی کا بیان کردہ واقعہ نہ بھولنا چاہیے جہاں غالب نے میر کو سودا پر ترجیح دی تھی اور ذوق نے سودا کو میر پر۔

اس نظریے کی خارجی شہادت شاعری اور فن شعر کے بارے میں ان خیالات میں مل سکتی ہے جو میر اور غالب کی تحریروں میں منتشر ہیں، لیکن جن کو یک جا کر کے دیکھا جائے تو ان دونوں شاعروں کا نظریۂ شعر مرتب ہو سکتا ہے۔ میر نے "نکات الشعرا" میں مختلف شاعروں کے بارے میں جو لکھا ہے اس سے بھی ان کا نظریۂ شعر ایک حد تک مستنبط ہو سکتا ہے، لیکن وہاں ضرورت استنباط و استخراج کی ہوگی، کیونکہ شعر یا شاعری کے بارے میں براہ راست بیان "نکات الشعرا" میں مشکل سے ملے گا۔ اس کے برخلاف، میر کے کلام میں شعر اور شاعری کے بارے میں بعض براہ راست باتیں مل جاتی ہیں۔ ان اشعار سے یہ نتیجہ نکالنا غیر ضروری ہے (اگرچہ یہ غلط نہ ہوگا) کہ میر کے اپنے شعروں میں وہ سب خوبیاں ضرور ہوں گی جن کا ذکر انھوں نے شعر کے صفات اور محاسن کے طور پر کیا ہے۔ لیکن یہ اشعار ہمیں یہ ضرور بتاتے ہیں کہ میر کے خیال میں شعر میں کیا صفات و محاسن ہونا چاہیے۔ یعنی میر کے کلام سے ان کا نظریۂ شعر تو برآمد ہو سکتا ہے، لیکن یہ ثابت نہیں ہو سکتا کہ خود ان کا کلام اس نظریے پر پورا اترتا ہے۔ اسی طرح، غالب کے خطوط میں شعر اور شاعری کے بارے میں جو منتشر اظہار رائے ہے، اس کو یک جا کر کے یہ معلوم کیا جا سکتا ہے کہ شعر کے صفات و محاسن کے بارے میں غالب کا نظریہ کیا تھا۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ خود غالب کا کلام ان نظریے پر پورا اترے۔ بہر حال، ہمیں اس وقت اس بات سے براہ راست بحث نہیں کہ غالب اور میر کے نظریات شعر خود ان کے کلام پر کہاں تک صادق آتے ہیں۔ بحث اس وقت یہ ہے کہ ان کے نظریات کیا ہیں، اور اگر ان نظریات میں قرار واقعی مماثلت ہے تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ چوں کہ دونوں

شاعروں کا نظریۂ شعر بڑی حد تک یکساں تھا، اس لیے دونوں کی ذہنی ساخت اور طرز فکر میں مماثلت تھی، اور دونوں کو شاعری سے جو توقعات تھیں وہ بڑی حد تک یکساں تھیں۔ غالب نے بعض دوستوں اور ملاقاتیوں کے کلام کی رسمی اور مبالغہ آمیز تعریفیں کی ہیں، ان کو نظر انداز کر کے ان کے براہ راست نظریاتی خیالات پر توجہ کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ معنی آفرینی، شور انگیزی، مناسبت الفاظ اور رعایت فن، کو بنیادی اہمیت دیتے تھے۔ میر نے بھی انھیں چیزوں کو اہمیت دی ہے۔

تفتہ کے نام خط میں غالب کا مشہور قول ہے: ''بھائی شاعری معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں ہے۔'' سید محمد زکریا زکی کے نام سند میں غالب لکھتے ہیں: ''معنی سے طبیعت کو علاقہ اچھا ہے۔'' حاتم علی مہر کی تعریف کرتے ہوئے غالب معانی نازک اور اچھوتے مضامین کا ذکر کرتے ہیں۔ افسوس یہ ہے کہ اگر ہم نے پرانے لوگوں کی برائیاں ترک کیں تو ان کی اچھائیاں بھی ترک کر دیں۔ چنانچہ اب ''معنی آفرینی'' کی اصطلاح اس قدر غریب ہو چکی ہے کہ اس کی وضاحت کے لیے مستند قول نہیں ملتا۔ پچاس برس پہلے بھی لوگ اس اصطلاح سے کتنے بے خبر تھے، اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ نیاز فتح پوری نے فراق گورکھ پوری جیسے تہی داماں شاعر کو بھی معنی آفریں لکھ دیا۔ دراصل معنی آفرینی سے مراد وہ طرز بیان ہے جس میں ایک ہی بیان میں کئی طرح کے معنی ظاہر یا پوشیدہ ہوں۔ اس اصطلاح پر بحث غزل ۲۵ میں دیکھیے۔ معنی آفرینی اور مضمون آفرینی ہی ہماری شعریات کی بنیاد ہیں۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی کے شعرا بار بار مضمون کا ذکر کرتے ہیں ؎

آبرو:

شعر کو مضمون سیتی قدر ہو ہے آبرو
قافیہ سیتی ملایا قافیہ تو کیا ہوا

حاتم:

متفق باللفظ و بالمعنی کہیں ہیں خوش خیال
مصرع برجستہ و دلچسپ سراپا تجھے

مومن:

گرچہ شعر مومن بھی نہایت خوب کہتا ہے
کہاں ہے لیک معنی بند مضموں یاب اپنا سا

واضح رہے کہ معنی آفرینی اور نازک خیالی الگ الگ چیزیں ہیں یعنی نازک خیالی اور معنی آفرینی ہم معنی نہیں ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ کسی شعر میں نازک خیالی اور معنی آفرینی دونوں ہوں یا محض نازک خیالی، یا محض معنی آفرینی ہو۔ غالب نے مومن کے بارے میں کہا تھا کہ ان کی طبیعت معنی آفریں تھی۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ مومن کے ہاں معنی آفرینی سے زیادہ نازک خیالی ہے۔ خود غالب نے اپنے شعر ؎

قطرہ مے بس کہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خط جام مے سراسر رشتۂ گوہر ہوا

کے بارے میں یہ کہہ کر کہ اس شعر میں خیال ہے تو بہت دقیق، لیکن لطف کچھ نہیں، یعنی کوہ کندن و کاہ برآوردن، معنی آفرینی اور نازک خیالی کا فرق اشاروں میں بیان کر دیا تھا۔ یہ شعر نازک خیالی کی انتہائی مثال ہے، لیکن معنی آفرینی سے خالی ہے۔ اگر اس میں معنی آفرینی کار فرما ہوتی تو اس کا نتیجہ کوہ کندن و کاہ برآوردن نہ ہوتا، جیسا کہ مومن کے شعروں میں اکثر ہوتا ہے۔ غالب نے قدر بلگرامی کے مطلع پر اصلاح دیتے ہوئے اس کی جو توجیہ بیان کی، وہ بھی معنی آفرینی کو سمجھنے میں ہماری مدد کرتی ہے۔ قدر کا شعر تھا ؎

لا کے دنیا میں ہمیں زہر فنا دیتے ہو
ہائے اس بھول بھلیاں میں دغا دیتے ہو

غالب نے ردیف (دیتے ہو) کو جمع غائب (دیتے ہیں) کر دیا اور لکھا کہ ''اب خطاب معشوق ان مجازی اور قضا و قدر میں مشترک رہا۔'' یعنی معنی کا اضافہ ہو گیا۔ لہٰذا وہ بیان جس میں معنی کے زیادہ امکانات ہوں معنی آفرینی کا حامل ٹھہرتا ہے۔

غالب کی طرح میر نے بھی نازک خیالی کا ذکر نہیں کیا ہے، لیکن معنی آفرینی اور پیچیدگی کا ذکر کیا ہے۔ میر کے بعض شعر حسب ذیل ہیں ؎

نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی
گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ
(دیوان اول)

زلف سا پیچ دار ہے ہر شعر
ہے سخن میر کا عجب ڈھب کا

(دیوان چہارم)

طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میر
کیا کیا کہا کریں ہیں زبان قلم سے ہم

(دیوان سوم)

ہر ورق ہر صفحے میں اک شعر شور انگیز ہے
عرصۂ محشر ہے عرصہ میرے بھی دیوان کا

(دیوان پنجم)

ان اشعار میں کثرت معنی پیچ داری، اور معنی کے مختلف الامکان ہونے یعنی شعر کے تہ دار ہونے کا ذکر ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ سب صفات معنی آفرینی کی ہیں۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ غالب اور میر میں معنی آفرینی کا نظریہ مشترک ہے۔ پہلے اور آخری شعر میں ''شورش'' اور ''شور انگیزی'' کا ذکر آیا ہے۔ اس اصطلاح کے بھی معنی ہم آج بھول گئے ہیں۔ لیکن غالب نے بھی اسے استعمال کیا ہے۔ علائی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں: ''مغربی عرفا میں اور قدما میں ہے، جیسا عراقی۔ ان کا کلام دقائق وحقائق تصوف سے لبریز۔ قدسی شاہ جہانی شعرا میں صائب وکلیم کا ہم عصر اور ہم چشم ان کا کلام شور انگیز۔'' غالب نے یہ اصطلاح جس طرح استعمال کی ہے اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ شور انگیزی سے مراد جذبات، خاص کر شدید جذبات کی فراوانی ہے۔ شور انگیز کلام میں صوفیانہ دقائق وغوامض نہیں بیان ہوتے، لہٰذا اس میں وہ محویت یا سرمستی یا عارفانہ مضامین کی وہ باریکی نہیں ہوتی جو صوفیانہ شاعری کا خاصہ ہے۔ اس کے برعکس شعر شور انگیز میں انسان، کائنات، اور انسان وکائنات کے باہم تعلق پر شدید جذبے کے ساتھ اظہار خیال میں جذباتیت نہیں ہوتی، بلکہ جذبے، یا مشاہدے، یا فکر واحساس کی شدت ہوتی ہے۔ ایسے شعر کی بنا مضمون پر تو ہوتی ہے لیکن اس میں معنی کی بھی کارفرمائی ہوتی ہے، اگرچہ تہ داری نہیں ہوتی۔ اس اصطلاح پر بھی بحث غزل ۴۵ میں ہے۔

قتیل کے ایک شعر کی تعریف کرتے ہوئے غالب نے لکھا تھا کہ ''چار لفظ ہیں، اور چاروں

واقعے کے مناسب۔'' اسی طرح ''فسانۂ عجائب'' کے سرنامے پر مختصر شاگرد مصحفی کے شعر کا حوالہ دے کر۔

یادگار زمانہ ہیں ہم لوگ
یاد رکھنا فسانہ ہیں ہم لوگ

غالب تحسین کے انداز میں لکھتے ہیں کہ ''یاد رکھنا'' ''فسانہ'' کے واسطے کتنا مناسب ہے۔ الفاظ کو آپس میں مناسب ہونا چاہئے۔ یہ مناسبت لفظی بھی ہو سکتی ہے اور معنوی بھی۔ رعایت اور مناسبت کے فرق پر بحث غزل ۲۸۰ میں دیکھیں۔ فن کی رعایت سے مراد ہے وہ چیزیں، فن جن کا تقاضا کرتا ہے، اور جنھیں ''رعایت'' کہا جا سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس رعایت سے مراد وہ تمام فنی ہتھکنڈے اور بناؤ ہیں جن سے مناسبت لفظی ومعنوی کا اظہار ہوتا ہے۔ میر ان نکات کو لفظ ''اسلوب'' سے ظاہر کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں ''اسلوب'' ہی فن کی پہچان ہے ۔

میر شاعر بھی زور کوئی تھا
دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب

(دیوان اول)

دیوان اول اور دیوان دوم کی دو ہم طرح غزلوں کے مقطعوں میں مناسبت کے تصور کو میر نے عملی طور پر ظاہر کیا ہے۔ دونوں شعروں میں ''آب''، ''پانی'' اور ''روانی'' کا تلازمہ اختیار کر کے ''آب سخن'' کی تعریف بہم پہنچائی ہے ۔

دریا میں قطرہ قطرہ ہے آب گہر کہیں
ہے میر موج زن ترے ہر یک سخن میں آب

(دیوان اول)

دیکھو تو کس روانی سے کہتے ہیں شعر میر
در سے ہزار چند ہے ان کے سخن میں آب

(دیوان دوم)

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ اگر میر اور غالب کی شعریات میں اتنی مماثلت ہے تو ان کے اشعار میں مماثلت کیوں نہیں؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ ایک تو وہی جو میں پہلے عرض کر چکا ہوں کہ میر اور

غالب کے بہت سے اشعار میں مماثلت ہے، یہ مماثلت غالب کے تخلیقی استفادے کا ثبوت ہے اور اس کا اظہار رویے اور ان اشعار کے انتخاب میں ہوا ہے جن کے ذریعے دونوں نے کائنات وذات کے بارے میں اپنے تجربات کو بیان کیا ہے۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ پھر غالب کا کارنامہ ہی کیا ہوتا؟ تیسرا جواب یہ ہے کہ میر نے شعر کی ایک اور خصوصیت کا ذکر کیا ہے جسے "کیفیت" کہتے ہیں ؎

نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی

غالب نے "کیفیت" کا ذکر کہیں نہیں کیا ہے۔ اس اصطلاح کے بھی معنی اب گم ہو گئے ہیں، لیکن درحقیقت کیفیت اس چیز کا نام ہے جس کو ذہن میں رکھ کر بیدل نے اپنا مشہور فقرہ کہا ہوگا کہ "شعر خوب معنی ندارد۔" یعنی وہ صورت حال جب شعر میں کوئی خاص معنی نہ ہوں، یا اس کے معنی پوری طرح فوراً ظاہر نہ ہوں، لیکن اس کا جذباتی تاثر یا محاکاتی اثر فوری ہو۔ بعض اوقات ایسے شعر کے معنی الفاظ میں بیان بھی نہیں ہو سکتے۔ لیکن اگر اس کا جذباتی تاثر یا محاکاتی اثر دیرپا نہ ہو، یا بعض مخصوص سیاق وسباق کا محتاج ہو تو اس شعر میں کیفیت نہیں، بلکہ سطحیت ہوگی۔ میر نے اس نظریے کو اس طرح بھی بیان کیا ہے۔

کس نے سن شعر میر یہ نہ کہا
کہیو پھر ہائے کیا کہا صاحب

(دیوان دوم)

"کہیو پھر" میں شعر کو صرف دہرانے کی درخواست نہیں ہے، بلکہ نکتہ یہ بھی ہے کہ ایسا شعر اور بھی کہو۔ غالب کے یہاں کیفیت کے شعر خال خال ہیں، لیکن میر کے یہاں ایسے شعر کثرت سے ہیں۔ فراق صاحب کے یہاں کم کم اور ناصر کاظمی کے یہاں اکثر شعر کیفیت کے حامل ہیں، اسی لیے لوگوں کو خیال ہوتا ہے کہ فراق اور ناصر کاظمی طرز میر کے شاعر ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ کیفیت کے علاوہ شعر میر کی تمام تر خصوصیات غالب کے یہاں غالب کی اپنی تخلیقی شان کے ساتھ وارد ہوئی ہیں۔ ان کی شعریات کے کئی پہلوؤں میں مماثلت ان کے ذہنی اشتراک پر دال ہے۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ غالب کے موضوعات میر کے مقابلے میں محدود ہیں۔ غالب کے یہاں استفہام کی فراوانی میر سے زیادہ ہے، اس لیے ان کا کلام میر سے زیادہ رنگا رنگ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن روز مرہ کی زندگی اور اس کے واقعات سے جتنا شغف میر کو ہے، اتنا غالب کو نہیں۔ غالب تو غیر معمولی واقعات

کی بھی بعض اوقات ایک انداز بے پروائی سے بیان کر جاتے ہیں۔ ان کے برخلاف میر تمام واقعات کو واقعات کی سطح پر برتتے ہیں اور ان میں جذباتی یا تجرباتی معنویت اور اہمیت داخل کرتے ہیں۔ واقعات کی کثرت اور ان کی جذباتی معنویت کی بنا پر میر کی دنیا، غالب کی دنیا سے بہت مختلف نظر آتی ہے۔ احتشام حسین نے عمدہ بات کہی ہے کہ ان کو نظیر اکبرآبادی میں ایک افسانہ نگار اور میر میں ایک ناول نگار نظر آتا ہے۔ نظیر اکبرآبادی کی حد تک تو ان کی بات میں کلام ہو سکتا ہے، لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ میر کی دنیا اپنی وسعت، واقعات کی کثرت، غزل کے روایتی کرداروں کو واقعاتی سطح پر برتنے کی خصوصیت، اور عام زندگی کے معاملات تذکرے کے باعث کسی بڑے ناول نگار کی دنیا معلوم ہوتی ہے۔

میر کا کلیات مجھے چارلس ڈکنس (Charles Dickens) کی یاد دلاتا ہے۔ وہی افراتفری، انوکھے اور معمولی اور روز مرہ اور حیرت انگیز کا امتزاج، وہی افراط، وہی تفریط، وہی بے ساختہ مگر حیرت انگیز مزاح، وہی بھیڑ بھاڑ۔ معلوم ہوتا ہے ساری زندگی اس کلیات میں موج زن ہے۔ زندگی کا کوئی ایسا تجربہ نہیں، عارفانہ وجدان اور مجذوبانہ وجد سے لے کر رندانہ برہنگی تک کوئی ایسا لطف نہیں، ذلت، ناکامی، نفرت، فریب شکستگی، فریب خوردگی، پھکڑ پن، زہرخند، سینہ زنی سے لے کر قہقہہ، جنسی لذت، عشق کی خود سپردگی اور محویت تک کوئی ایسا جذبہ اور فعل نہیں جس سے میر نے اپنے کو محروم رکھا ہو۔ ایسی صورت میں ان کا کلام غالب سے بظاہر مختلف معلوم ہونا حیرت انگیز نہیں۔ بقول آل احمد سرور غالب ہمارے سامنے وہ محفل سجاتے ہیں جس میں زمین سے آسمان تک ہر چیز آ جاتی ہے۔ سرور صاحب کا بیان بالکل درست ہے لیکن غالب کی محفل محفل ہی رہتی ہے۔ کائنات نہیں بنتی۔ غالب کا دیوان ایک پرتکلف اور طلسمی دیوان خانہ ہے۔ اس طلسم میں ہر چیز نظر آ جاتی ہے، اور اکثر اس طرح کہ ایک ہی چیز کئی کئی چیزیں دکھائی دیتی ہے۔ اس کے برخلاف میر کا کلام وہ شہر ہے جس میں ہر وہ چیز نظر آتی ہے جو اس دیوان خانے کے طلسم میں بند ہے، حتیٰ کہ وہ دیوان خانہ بھی۔ جس شہر میں ہے وہ میر کا ہی کلام ہے۔ ایسی صورت میں ذہنی ساخت اور رویے کی مماثلت کے باوجود دونوں کے کلام کا تاثر مختلف ہونا لازمی ہے۔

ممکن ہے آپ کو خیال آئے کہ غالب اور میر کے درمیان شعریات کا کم و بیش مشترک ہونا کوئی خاص بات نہیں اور اس کی بنا پر یہ رائے قائم کرنا کہ دونوں کی ذہنی ساخت ایک طرح کی تھی، جلد بازی ہوگا۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ بنیادی شعریات اردو کے تمام کلاسیکی شعرا میں مشترک ہے، کوئی

وجہ نہیں کہ مثلاً ناسخ یا آتش کی بھی شعریات وہی نہ ہو جو غالب اور میر کی تھی۔ اس بات میں تو کوئی کلام نہیں کہ شاعری کے بارے میں بہت سی عمومی باتیں اردو کے تمام کلاسیکی شعرا میں مشترک ہیں، اور ہونا بھی چاہئے۔ لیکن عام طور پر مشترک تفصیلات کے باوجود بنیادی جزئیات میں اختلاف ممکن، بلکہ ضروری ہے۔ یہ اختلاف کئی وجہوں کی بنا پر ہو سکتا ہے۔ ان میں سے ایک وجہ لاعلمی یا کم فہمی بھی ہو سکتی ہے، جیسا رند کے اس شعر سے ظاہر ہوا ہوگا، جو میں نے اوپر نقل کیا ہے۔ لیکن یہ اختلاف ذہنی ساخت کی بنا پر بھی ہو سکتا ہے۔ اور بنیادی اتفاق کے باوجود طرز دیگر کے چلن کی بنا پر بھی۔ آتش کے بارے میں کہہ چکا ہوں کہ وہ میر کے مضامین بے تکلف استعمال کرتے ہیں۔ اس بنا پر گمان گذر سکتا ہے کہ شاعری کے بارے میں ان کے خیالات میر سے مشابہ ہوں گے۔ بات بڑی حد تک صحیح ہے۔ ان کے دو شعر، جن میں سے ایک بہت مشہور ہے۔ حسب ذیل ہیں ۔

کھینچ دیتا ہے شبیہ شعر کا خاکہ خیال
فکر رنگیں کام اس پر کرتی ہے پرداز کا
بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

(دیوان اول)

یہ آتش کا عجز نظم ہے کہ پہلے شعر میں concept یعنی تصورات ژولیدہ اور غیر قطعی ہیں۔ ''خیال'' اور ''فکر رنگیں'' کو اصطلاحوں کے طور پر برتا ہے۔ لیکن ''فکر رنگیں'' مہمل ہے۔ یہ بات تو اہم ہے کہ معشوق کی شبیہ خیالی ہوتی ہے، یا معشوق ہی خیالی ہوتا ہے۔ لیکن یہ بات واضح نہیں ہوئی کہ شبیہ یار میں ''پرداز'' (یعنی جلال اور آرائش) کا کام فکر رنگیں کس طرح کرتی یا کر سکتی ہے۔ کیا ''فکر رنگیں'' سے تخیل مراد ہے؟ یا اس سے وہ صلاحیت مراد ہے جو ایسے الفاظ حاصل کر لیتی ہے جن کا تاثر محاکاتی ہوتا ہے یا گونا گونی کا ہوتا ہے؟ یہ غیر قطعیت آتش کی فکر کا قصور ہے، ورنہ بنیادی خیال وہی ہے جو میر کے یہاں ہے۔ دیوان سوم۔

نقش کسو کا درون سینہ گرم طلب ہیں ویسے رنگ
جیسی خیالی پاس لیے تصویر چتیرے پھرتے ہیں

دوسرے شعر میں آتش نے مناسبت کا اصول بیان کیا ہے۔ نگ کتنے ہی خوش رنگ اور قیمتی

کیوں نہ ہوں، اگر وہ مناسب ترتیب سے اور مناسب مقام پر نہیں ہیں اور رنگ ڈھنگ کے اعتبار سے ایک دوسرے سے ہم آہنگ نہیں ہیں تو زیور نا کام اور بد صورت ٹھہرے گا۔ یہی حال شعر کا ہے، کہ الفاظ نگینوں کی طرح ہیں، خود قیمتی اور خوبصورت ہیں لیکن ان کو مناسبت اور ہم آہنگی کے ساتھ استعمال نہ کیا جائے تو شعر کا مرتبہ گر جاتا ہے۔

اب یہ اور بات ہے کہ آتش بہت اچھے شاعر نہیں ہیں۔ لہٰذا وہ خود ان اصولوں کی پابندی نہیں کرتے۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ آتش کی شاعری کو پرکھنے کے لیے اسی شعریات کی ضرورت ہے جس کو ہم میر کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ اگر ایسا نہ کیا جائے گا تو آتش کی شاعری کے بارے میں غلط نتائج نکلیں گے (جیسا اکثر ہوا بھی ہے۔)

اوپر میں نے غالب اور میر کے شعری دنیاؤں کا فرق ظاہر کرنے کے لیے لکھا تھا کہ میر کی دنیا روز مرہ کے واقعات سے بھری ہوئی ہے، اور ان واقعات کو وہ ایک جذباتی معنویت بخش دیتے ہیں۔ ان کے یہاں کرداروں کی کثرت ہے۔ غالب کی دنیا اگر چہ میر ہی کے اتنی بھر پور ہے لیکن اس میں واقعات اور کرداروں کی یہ کثرت نہیں، اس لیے دونوں کا تاثر مختلف معلوم ہوتا ہے۔ اس بات کو واضح کرنے کے لیے میر اور غالب کے ایک ایک شعر کا مطالعہ دلچسپ اور کار آمد ہوگا۔ دونوں شعروں میں مرکزی کردار، یعنی شاعر اور عاشق، کی موت کا ذکر ہے۔

میر: جہاں میں میر سے کاہے کو ہوتے ہیں پیدا
سنا یہ واقعہ جن نے اسے تاسف تھا

(دیوان سوم)

غالب: اسد اللہ خاں تمام ہوا
اے دریغا وہ رند شاہد باز

میر کے یہاں ابہام اور کنایہ دونوں بہت خوب ہیں ابہام اس لیے کہ ''کاہے کو ہوتے ہیں پیدا'' سے مراد بھی نکلتی ہے کہ میر جیسے لوگ شاذ ہی پیدا ہوتے ہیں، اور یہ بھی کہ آخر میر جیسے لوگ (یعنی اتنے بدنصیب اور تکلف سے جینے مرنے والے لوگ) پیدا ہی کیوں ہوتے ہیں؟ ''میر سے'' میں بھی ابہام ہے کہ میر جیسے غیر معمولی لوگ، یا میر جیسے بدنصیب لوگ، یا میر جیسے عاشق، وغیرہ۔ کنائے کا حسن یہ

ہے کہ موت کا ذکر براہ راست نہیں کیا، بلکہ "یہ واقعہ" کہہ کر اس کو ثابت کیا، اور یہ ابہام بھی رکھ دیا کہ میر کی موت یا قتل قابل ذکر واقعہ ہے۔ روز مرہ کے ایک واقعے میں میر اس طرح جذباتی معنویت اور شدت بھر دیتے ہیں۔ اب کرداروں کی کثرت دیکھیے: ایک تو میر خود، ایک وہ شخص جو اس شعر کا متکلم ہے، اور تیسرا بڑا گروہ ان لوگوں کا جنھوں نے یہ واقعہ سنا اور تاسف کیا۔ پھر متکلم ایک نہیں بلکہ دو ہیں۔ ایک تو وہ شخص جو اس شعر میں بول رہا ہے، یعنی جس کی زبان سے پورا شعر ادا ہوا ہے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ پہلا مصرع کسی اور شخص نے بولا ہے، اس کو ان کے تصدیق کے طور پر دوسرا شخص جواب دیتا ہے۔ بنیادی طور پر یہ شعر کیفیت کا شعر ہے، لیکن یہ کیفیت بھی ان تہ در تہ باریکیوں سے پیدا ہوئی ہے۔

غالب کا شعر بھی ان کے بہترین اشعار میں سے ایک ہے۔ یہ شعر بھی بنیادی طور پر کیفیت کا شعر ہے، لیکن اس کی دنیا میں کردار صرف تین ہیں۔ ایک تو خود غالب، اور دوسرے وہ دو شخص جو اس شعر کے متکلم ہیں۔ یعنی ایک شخص پہلے مصرعے کا متکلم ہے دوسرا شخص دوسرے مصرعے کا۔ غالب کی شخصیت "رند شاہد باز" سے قائم ہوتی ہے اور بہت خوب قائم ہوتی ہے۔ لیکن اس میں مزید امکانات نہیں۔ "تمام ہوا" میں گہری سانس کھینچنے اور المیہ انجام کی کیفیت غیر معمولی قوت کی حامل ہے۔ غالب کی پوری زندگی سامنے آ جاتی ہے، محسوس ہوتا ہے کہ رندی اور شاہد بازی میں طفلانہ کھلنڈرے پن کے علاوہ کسی گہری اندرونی کمی کو چھپانے کی کوشش بھی تھی۔ المیاتی کیفیت اور کرداری پیچیدگی نے شعر کو عام واقعے کی سطح سے بہت بلند کر دیا ہے۔ لیکن اس کی دنیا، اس کا لہجہ، اس کی زبان، یہ سب ایک نسبۃً محدود مقام locale سے متعلق ہیں۔ میر کی طرح غالب نے بھی دو متکلموں کا امکان رکھ دیا ہے۔ کیوں کہ ممکن ہے پورا شعر ایک ہی شخص نے بولا ہو، یا پہلا مصرع ایک شخص نے اور دوسرا کسی اور شخص نے۔ لیکن دوسرے مصرعے کا لہجہ چونکہ روز مرہ سے دور ہے، اس لیے مکالمے کا التباس اتنا موثر نہیں جتنا میر کے شعر میں ہے۔

غالب کے یہاں روز مرہ سے دوری کا ذکر مجھے میر کی اس خصوصیت کی طرف لاتا ہے جسے میں ان کے عظیم ترین کارناموں میں شمار کرتا ہوں۔ یعنی یہ کہ میر نے روز مرہ کی زبان کو شاعری کی زبان بنا دیا۔ یہ کام ان کے علاوہ کسی سے نہ ہوا، اور اس کی وجہیں متعین کرنا آسان نہیں۔ "روز مرہ" کی تعریف بظاہر مشکل معلوم ہوتی ہے، کیوں کہ روز مرہ شخص، طبقے اور علاقے کے ساتھ تھوڑا یا بہت بدلتا رہتا ہے۔ تاریخ بھی اس پر اثر انداز ہوتی ہے۔ حالانکہ میر کی حد تک تاریخ کوئی اہم بات نہیں کیوں کہ ہم اس روز

مرہ کا ذکر کر رہے ہیں جو میر کے زمانے میں مروج تھا۔ کہا جا سکتا ہے کہ روز مرہ کا استعمال میر کے بہت سے ہم عصروں کے یہاں بھی ملتا ہے، پھر میر کی خوبی کیا ہے؟ اس کا جواب یہی ہے کہ میر کے ہم عصروں کے یہاں روز مرہ شاعری کی سطح پر نہیں۔ بلکہ اظہار خیال کی سطح پر برتا گیا ہے۔ جرأت، مصحفی، اور میر کے سو سو شعروں کا موازنہ اس بات کو واضح کر دے گا کہ جرأت اور مصحفی کے یہاں وہ تہ داری اور پیچیدگی نہیں ہے جو میر کے یہاں ہے۔ ان لوگوں کا روز مرہ محض روز مرہ ہے۔ اس میں زبان کا سطحی لطف ہے، شاعری نہیں ہے۔ میر کا جو شعر میں نے اوپر نقل کیا ہے وہ اس بات کی مثال کے طور پر کافی ہے کہ میر نے روز مرہ کو شاعری کس طرح بنا دیا ہے۔

لیکن روز مرہ کی تعریف قائم کرنا ضروری ہے، ورنہ غالب کی زبان کو بھی روز مرہ کا درجہ کیوں نہ دیا جائے؟ آڈن (Auden) نے لکھا ہے کہ عام زبان تو محض اس کام آ سکتی ہے کہ اس میں زندگی کے عام سوال جواب ہو سکیں۔ مثلاً یہ کہ "اس وقت کیا بجا ہے؟" یا "اسٹیشن کا راستہ کون سا ہے؟" آڈن کہتا ہے کہ شاعر کا مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ وہ اس زبان کو، جو روز مرہ کے کاروبار میں لگ کر اپنی معنویت کھو دیتی ہے، شاعری کے معنویت کوش کاروبار میں کس طرح لگائے۔ اردو کی حد تک یہ مسئلہ اتنا گمبھیر نہیں ہے، کیوں کہ اردو میں ادبی زبان اور روز مرہ کی زبان بڑی حد تک الگ الگ وجود رکھتی ہیں۔ محض اضافتوں کا ہی استعمال دونوں زبانوں کو الگ کرنے کے لیے کافی ہے۔ لیکن آڈن کے قول کی روشنی میں روز مرہ کی تعریف متعین کرنے کی کوشش ہو سکتی ہے۔

آڈن کے خیالات بڑی حد تک والیری (Valery) سے ماخوذ ہیں۔ والیری کہتا ہے کہ وہ زبان جو عام ضروریات کے لیے استعمال ہوتی ہے، وہ اپنا مقصد پورا کر کے ختم ہو جاتی ہے۔ یعنی وہ بیان جس میں کسی عام، عملی ضرورت یا خیال کا اظہار کیا گیا ہو، اپنا مافی الضمیر اپنے مخاطب تک پہنچانے کے بعد بے کار ہو جاتا ہے۔ زبان کے اس استعمال کو والیری عملی یا مجرد استعمال کہتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ "زبان کی عملی یا مجرد استعمالات میں بیان ناپائدار ہوتا ہے، یعنی زبان کی ہیئت، یا اس کا وہ طبیعیاتی، ٹھوس حصہ جسے ہم گفتگو کا عمل کہہ سکتے ہیں، افہام کے بعد قائم نہیں رہتا۔ یہ روشنی میں گھل جاتا ہے (یعنی وہ روشنی جو بیان کا منشا سمجھ لینے کے بعد حاصل ہوتی ہے۔) اس کا عمل پورا ہو چکا ہوتا ہے، اس نے اپنا کام انجام دے لیا ہوتا ہے۔ اس نے کہنے والے کا مافی الضمیر واضح کر دیا ہوتا ہے۔ اس کی زندگی پوری ہو چکی ہے"۔ یعنی

وہ بیانات جو عملی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے کہے یا لکھے جاتے ہیں، اپنا مقصد پورا کرنے کے بعد غیر ضروری اور بے معنی ہو جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ عملی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے جو بیانات کہے یا لکھے جاتے ہیں، ان کی صورت روزمرہ کی ہوتی ہوگی۔ یا ان کی حیثیت روزمرہ کی ہوتی ہوگی۔ والیری کا کہنا ہے کہ یہ زبان شاعری کے کام نہیں آسکتی۔ شاعری کی حیثیت زبان بنانی پڑتی ہے۔ عام زبان، جسے والیری ''پبلک کی زبان'' کہتا ہے، روایتی اور غیر عقلی ہیئتوں اور قاعدوں کا مجموعہ ہوتی ہے، ایسا مجموعہ جو بے ڈھنگے پن اور قاعدگی کا خلق کردہ''، ملاوٹ سے بھرپور اور ''لفظیات کے صوتی اور معنیاتی ردوبدل'' کا آئینہ دار ہوتا ہے۔

والیری اسی بنا پر شاعری اور زبان اور نثر میں فرق کرتا ہے۔ وہ اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ شاعری میں بھی افکار و تصورات بیان ہوتے ہیں۔ ''افکار'' کی تعریف وہ یوں کرتا ہے: ''فکر وہ کارگزاری ہے جو چیزوں کو ہمارے اندر زندہ کر دیتی ہے، جو وجود نہیں رکھتیں...اور ہمیں اس بات پر قادر کرتی ہے کہ ہم جزو کو کل، صورت کو معنی سمجھ لیں، جو ہم میں التباس پیدا کرتی ہے کہ ہم اپنے بے چارے پیارے جسم سے الگ ہو کر بھی دیکھ سکتے ہیں، افعال کو عمل میں لا سکتے ہیں، دکھ اٹھا سکتے ہیں...'' والیری کہتا ہے کہ یہ خیال غلط ہے کہ شاعری کے تفکر کی گہرائی سائنس داں یا فلسفی کے تفکر کی گہرائی سے مختلف ہوتی ہے۔ یہ ضروری ہے کہ شاعر کے شاعرانہ عمل میں تفکر اور تجریدِ فکر موجود ہوتی ہے، شعر کے باہر اسے تلاش کرنا فضول ہے۔

تھوڑا سا غور بھی اس بات کو واضح کر دے گا کہ والیری جس قسم کے شاعر کا ذکر کر رہا ہے، وہ غالب کی طرح کا شاعر ہے۔ یعنی ایسا شاعر جو ایسی زبان سے گریز کرتا ہے جو عام ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ والیری کا شاعر وہ شخص ہے جس کی شاعری ہی تجریدی فکر ہے، اس لیے اس کی زبان لامحالہ ان سطحی بیانات کے برعکس عمل کرتی ہے جو ٹھوس معلومات کی ترسیل اور ادبی زبان استعمال کرتا ہے، ایسی زبان جو تجریدی فکر سے مملو ہوتی ہے۔

اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ وہ زبان جو تجریدی فکر سے مملو نہیں ہوتی، اور جسے والیری عام ضرورت کو پورا کرنے کے مقصد کے لیے کام آنے والی زبان کہتا ہے، روزمرہ کی زبان ہوگی۔ ایسی زبان تصورات سے عاری ہوگی، اس میں نازک یا باریک جذبات یا جذبات کے نازک یا باریک پہلوؤں کے اظہار کی

بھی قوت نہ ہوگی۔ ایسی زبان میں آپ کھانے چائے کا آرڈر دے سکتے ہیں، ممکن ہے یہ بھی کہہ سکیں کہ ''مجھے تم سے محبت ہے''، لیکن اس زبان کو استعمال کرتے ہوئے آپ خدا کی واحدیت اور اس کی احدیت کا فرق نہیں واضح کر سکتے۔ اس زبان کو استعمال کرتے ہوئے آپ یہ بھی نہیں واضح کر سکتے کہ آپ کی محبت اور مجنوں کی محبت میں کیا مشابہت اور کیا مغائرت ہے۔ لہٰذا روزمرہ کی تعریف یہ ہوئی: وہ زبان جو تصورات (concepts) اور نازک یا باریک جذبات (subtle emotions) کو ادا کرنے کی قدرت سے کم و بیش عاری ہو۔ ظاہر ہے کہ ایسی زبان میں بڑی شاعری نہیں ہو سکتی، بلکہ شاید شاعری ہی نہیں ہو سکتی۔

واضح رہے کہ والیری کی تہذیب میں ''روزمرہ'' نام کی کوئی اصطلاح نہیں ہے۔ والیری صرف شاعری اور غیر شاعری کی زبان میں فرق کر سکتا ہے، اس نے روزمرہ کی تعریف نہیں بیان کی ہے۔ اس کے یہاں روزمرہ تھا ہی نہیں، یعنی وہ مہذب، بامحاورہ زبان جو عوامی بول چال سے مختلف اور نفیس تر ہے، لیکن جس میں تصوراتی اور جذباتی تفریقات یعنی categories بیان کرنے کی قوت نہیں ہے۔ لیکن والیری اور آڈن کے خیالات کی روشنی میں روزمرہ کی تعریف قائم ہو سکتی ہے۔ چوں کہ روزمرہ یا کم و بیش روزمرہ میں ہمارے یہاں بہت ساری شاعری لکھی گئی ہے، اس لیے ہمارے یہاں اس کی خاص اہمیت ہے۔ خاص کر اس لیے کہ اکثر لوگوں نے روزمرہ کی ناطاقتی کو ہی اس کی خوبی سمجھا، اور اس کو ''زبان کی شاعری'' سے تعبیر کیا۔ شاعری تو ایک ہی ہوتی ہے، زبان کی شاعری اور تصورات کی شاعری کی تفریق مہمل ہے۔ وہ منظوم کلام جو ہمارے یہاں روزمرہ پر مبنی ہے، اس کا بڑا حصہ غیر شعری کی ضمن میں آتا ہے۔ اگر میر نے بھی اسی زبان پر اکتفا کی ہوتی جو ''زبان کی شاعری'' والوں کے یہاں ملتی ہے تو وہ بھی مصحفی، جرأت، قائم اور یقین وغیرہ کی طرح طبقۂ دوم کے شاعر ہوتے۔ میر ''روزمرہ'' کے یا ''زبان'' کے شاعر نہیں ہیں۔ ان کی بڑائی اس بات میں ہے کہ انھوں نے روزمرہ کو شاعری کی زبان میں بدل دیا۔ یعنی اس میں وہ قوتیں داخل کیں جو تصوراتی اور جذباتی تفریقات کا احاطہ کر سکیں، لیکن زبان کی جڑیں پھر بھی روزمرہ ہی میں پیوست رہیں۔ انھوں نے ناممکن کو ممکن کر دکھایا، اور اس طرح، کہ آج تک اس کا بدل نہ ہو سکا۔

یہاں اس بات کی بھی وضاحت ضروری ہے کہ اگرچہ روزمرہ میں شخص، ماحول اور عہد کے اعتبار سے تبدیلی ہوتی رہتی ہے، لیکن اس کی ایک بنیادی ہیئت ہر زمانے میں ہوتی ہے، چاہے وہ مثالی اور

خیالی ہی ہو۔ ممکن ہے میر کا روز مرہ جرأت اور انشاء کے روز مرہ سے الگ رہا ہو، لیکن یہ تینوں ایک دوسرے کے روز مرہ کو روز مرہ کی ہی حیثیت سے تسلیم کرتے تھے۔ آج بھی میر ا روز مرہ آپ سے مختلف ہو سکتا ہے، لیکن بنیادی صفات کے اشتراک کی وجہ سے ہم دونوں کو ایک دوسرے کی زبان سمجھ لینے، اور اسے روز مرہ قرار دینے میں کوئی جھجک نہیں ہوتی۔ لہٰذا میر بھی اس مثالی اور خیالی روز مرہ کے دائرے میں ہیں جو ان کے زمانے میں رائج تھا۔ یہ اور بات ہے کہ میر نے روز مرہ کی بنیاد پر اپنی شاعری کی زبان تعمیر کی اور اس طرح شاعری کی زبان کے بارے میں بہت سے مفروضات کو بدلنے یا توڑنے کا عمل کیا۔

میر کے زمانے میں اردو میں ادبی اور علمی نثر کا وجود تھا لیکن بہت شاذ۔ النادر کالمعدوم کا حکم اس پر صادق آتا تھا، اس لیے ان کی زبان کا موازنہ صرف شاعروں کی زبان سے ہو سکتا ہے، اور ان کے کارنامے کی عظمت کا پورا احساس آسانی سے نہیں ہو سکتا۔ ادبی نثر سے میری مراد وہ نثر ہے جس میں تصوراتی اور جذباتی تفریقات قائم کرنے کی صلاحیت ہو، لیکن جس میں جذباتی تفریقات کا حصہ زیادہ ہو، تصوراتی تفریقات کا کم۔ انشا پردازانہ نثر اور بیش تر بیانیہ نثر اور تھوڑی بہت تنقید کی بھی نثر اس ضمن میں آتی ہے۔ اس نثر میں روز مرہ کو بہت کم دخل ہوتا ہے۔ ادبی نثر معلوماتی بھی ہو سکتی ہے۔ علمی نثر میں تصوراتی تفریقات کا عمل زیادہ ہوتا ہے، جذباتی تفریقات کا کم، اور روز مرہ اس میں تقریباً نہیں کے برابر دخیل ہوتا ہے۔ میر کے سامنے زبان کے وہی نمونے تھے جو شاعری میں دستیاب تھے۔ ممکن ہے ''کربل کتھا'' انھوں نے دیکھی ہو، لیکن اس میں قدیم اردو اس قدر ان مل بے جوڑ تھی کہ وہ نمونے کا کام نہ دے سکتی تھی۔ غالب کا زمانہ آتے آتے اردو میں ادبی نثر وجود میں آچکی تھی۔ یہ زیادہ تر داستانوں کی شکل میں تھی۔ اس میں شاعری کی زبان کا التباس تھا، لیکن تہ داری نہ ہونے کی وجہ سے وہ شاعری میں بجنسہٖ کام نہ آسکتی تھی۔ تھوڑی بہت علمی نثر بھی لکھی جا رہی تھی، اس میں تفریقات کو بیان کرنے کے لیے غیر فطری اردو کا استعمال نمایاں تھا۔

غالب کا مسئلہ یہ تھا کہ وہ ایسی زبان بنانا چاہتے تھے جو شاعری کی زبان ہو، یعنی جس میں علمی اور ادبی دونوں طرح کی زبانوں کی ساری قوتیں ہوں، اور کمزوریاں کوئی نہ ہوں، یا کم سے کم ہوں۔ غالب اپنی کوشش میں بڑی حد تک کامیاب ہوئے اور ان کی زبان آئندہ کے تمام شعرا کے لیے ایسا آئیڈیل بن گئی جس کو حاصل کرنے کی سعی ہی ان شعرا کی زندگی کا ماحصل ٹھہری۔ حسرت موہانی اور آرزو لکھنوی اور داغ اور آزاد انصاری اور عظمت اللہ خاں جیسے چھوٹے بڑے لوگوں نے ہزار زور مارا، یگانہ نے ہزار منھ ٹیڑھا کر کے

گالیاں دیں، لیکن غالب جو زبان خلق کر گئے وہی اردو شاعری کی زبان رہی اور آج تک ہے۔

سودا نے اپنی مثنوی ''سبیل ہدایت'' اور عبدالولی عزلت نے اپنے دیوان پر جو دیباچے لکھے تھے وہ اس عہد کی ادبی نثر کے معدودے چند نمونوں میں سے ہیں جو ہم تک پہنچے ہیں۔ دونوں کی شکل خاصی غیر فطری معلوم ہوتی ہے، لیکن ان کا کوئی فقرہ ایسا نہیں جو ان کی شاعری میں نہ کھپ سکے۔ انشا نے ''دریائے لطافت'' میں میر غفر غینی کی جو گفتگو درج کی ہے وہ بہت فطری معلوم ہوتی ہے، لیکن اس کے بہت کم فقرے ایسے ہیں جو میر کے کلام میں بجنسہٖ کھپ سکتے ہیں۔ اس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ اس وقت کی مروج شعری زبان سے انحراف اور روز مرہ کو شاعری بنانے کا عظم جو میر نے سرانجام دیا، وہ غالب کے کارنامے سے کم وقیع نہ تھا۔ غالب کے زمانے میں کم سے کم اتنا تو تھا کہ زبان کے بہت سے نمونے موجود تھے۔ لہٰذا غالب کو رد و قبول اور غور و خوض کے مواقع تو مہیا تھے۔ میر کے سامنے تو ایک ہی نمونہ تھا، یعنی اس وقت کی شعری زبان، جس کی مثالیں سودا اور حاتم وغیرہ کے یہاں ملتی ہیں۔ سودا کی زبان بیش تر ادبی تھی اور حاتم وغیرہ کی زبان پر روز مرہ کا اثر زیادہ تھا، لہٰذا وہ زبان اپنی مروج شکل میں میر کے کام کی نہ تھی۔ سودا کی شاعرانہ حیثیت میر سے پہلے قائم ہو چکی تھی، کیوں کہ وہ میر سے کوئی دس سال بڑے تھے۔ درد البتہ تقریباً میر کے ہم عمر تھے، لیکن انھوں نے شاعری غالباً دیر میں شروع کی، اور جو رنگ درد نے اختیار کیا وہ بالآخر غالب کے کام آیا۔ میر کو سودا کا رنگ منظور نہ تھا، کیوں کہ ان کی افتاد مزاج اور ذہنی ساخت سودا سے بہت مختلف تھی۔ اس لیے میر کو اپنا راستہ خود بنانا پڑا، ان کے سامنے کوئی نمونے نہ تھے۔ اس وجہ سے میر کا لسانی کارنامہ غالب کے کارنامے سے کم تر نہیں۔ بلکہ کچھ برتر ہی معلوم ہوتا ہے۔

(۳)

میر کی زبان: روزمرہ یا استعارہ (۱)

میر کے بارے میں یہ غلط فہمی، کہ وہ خالص زبان یا روزمرہ کے شاعر ہیں، کئی وجوں سے عام ہوئی۔ اول تو یہ کہ میر اور ان کے بعض معاصروں میں ایک طرح کی سطحی اور لازمی مماثلت تو ہے ہی، کیوں کہ بہر حال ان سب شعرا کی بنیادی زبان مشترک تھی۔ دوسری بات یہ کہ میر کے بارے میں اس طرح کے واقعات مشہور ہوئے کہ انھوں نے کہا میں وہ زبان لکھتا ہوں جس کی سند جامع مسجد کی سیڑھیوں پر ملتی ہے۔ ظاہر ہے کہ محاورے اور تلفظ وغیرہ کی حد تک تو اس بیان پر اعتماد کرنا چاہیے، لیکن شعری زبان کے جوہر پر اس کا اطلاق غیر تنقیدی کارروائی ہے اور میر کی روح سے بے خبری کا پتہ دیتا ہے۔ پھر، یہ کوئی ضروری نہیں کہ شاعر کو شعوری طور پر معلوم ہو کہ وہ کیا کر رہا ہے، یا اگر معلوم بھی ہو تو وہ اس کا اظہار کر سکے یا کرنا چاہے۔ علاوہ بریں، اپنی شاعری کے بارے میں شاعر کے بیانات کو اسی وقت معتبر جاننا چاہیے جب ان کی پشت پناہی اس کے کلام سے ہو سکتی ہو۔

لہٰذا میر عام معنی میں روزمرہ کے شاعر نہیں ہیں۔ انھوں نے روزمرہ کی زبان پر مبنی شاعری لکھی ہے۔ یہ عظیم کارنامہ ان سے یوں انجام پایا کہ انھوں نے کئی طرح کے لسانی اور شاعرانہ وسائل استعمال کیے، اور اس ترکیب و تناسب سے، کہ ان کا مجموعہ اپنی بہترین صورت میں اپنی طرح کا بہترین

شاعرانہ اظہار بن گیا۔ اس ترکیب و تناسب کا پتہ لگانا مشکل بھی ہے اور غیر ضروری بھی۔ غیر ضروری اس لیے کہ وہ قواعدی (normative) نہیں ہو سکتا۔ اگر ایسا ہوتا تو شاعری کا کھیل ہم سب میر ہی کی طرح کھیل لیتے۔ لیکن ان لسانی اور شاعرانہ وسائل کی تفصیل حسب ذیل ہے۔

(۱) میر نے استعارہ اور کنایہ بکثرت استعمال کیا۔ آئی۔ اے۔ رچرڈس (I. A. Richards) نے بہت خوب لکھا ہے کہ جذبات کے نازک اور باریک پہلوؤں کا جب اظہار ہوگا تو استعارے کے بغیر نہ ہوگا۔ کلینتھ بروکس (Cleanth Brooks) اس پر رائے زنی کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ شاعر کو مشابہتوں کا سہارا لازم ہے، لیکن سب استعارے ایک ہی سطح پر نہیں ہوتے، نہ ہی ہر استعارہ ایک دوسرے کے ساتھ صفائی سے چپک سکتا ہے۔ استعاروں کی سطحیں آگے پیچھے، اوپر نیچے ہوتی رہتی ہیں اور تناقضات بلکہ تضادات کو راہ دیتی ہیں۔ استعاروں کے اس عمل کو کلینتھ بروکس (Cleanth Brooks) مستحسن قرار دیتا ہے اور اسے قول محال اور طنز کا نام دیتا ہے۔ اپنی بعض تحریروں میں بروکس اس خیال کو بہت آگے لے گیا ہے، یہاں تک کہ اس نے گرے (Gray) کی نظم (جس کا ترجمہ ہمارے یہاں ''شام غریباں'' کے نام سے نظم طباطبائی نے کیا) میں بھی طنز کی کارفرمائی دیکھ لی ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ بنیادی طور پر کلینتھ بروکس کا خیال بالکل درست ہے۔ میر کے استعاروں میں طنز اور قول محال کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ مغربی تنقید کنایہ کی اصطلاح سے بے خبر ہے، لیکن کنایہ بھی استعارے کی ایک شق ہے۔ کیوں کہ کنایہ کی تعریف یہ ہے کہ کسی معنی کو براہ راست ادا نہ کیا جائے، لیکن کوئی ایسا فقرہ یا لفظ کلام میں ہو جس سے اس معنی پر دلالت ہو سکے۔ والٹر اونگ (Walter Ong) کا خیال ہے کہ سترھویں اور اٹھارویں صدی میں انگریزی شاعری کو ریمس (Ramus) کے اس نظریے سے بہت نقصان پہنچا کہ استعارہ محض تزئینی چیز ہے، شاعری کا جوہر نہیں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ استعارے کے بارے میں بعض باریک بینیاں، جو جدید مغربی مفکروں کو ہاتھ آئی ہیں، ہمارے قدیم نقادوں کی دسترس میں نہیں ہیں۔ لیکن ہمارے یہاں یہ خیال شروع ہی سے عام رہا ہے کہ استعارہ شاعری کا جوہر ہے۔ اسی لیے استعارے کو صنعتوں کی فہرست میں نہیں رکھا گیا، بلکہ اس کا مطالعہ علم بیان کی ضمن میں کیا گیا، کہ استعارہ وہ طریقہ ہے جس کے ذریعہ ہم ایک ہی معنی کو کئی طریقے سے بیان کر سکتے ہیں۔ میر کا زمانہ آتے آتے استعارے کی حیثیت مضمون کے تصور میں اس طرح ضم ہو

گئی تھی کہ اس کا الگ سے ذکر بہت کم ہوتا تھا۔ لیکن ظاہر ہے کہ استعارہ ہر ایک کے بس کا روگ نہیں۔ ارسطو نے یونہی نہیں کہا تھا کہ استعارے پر قدرت ہونا سب صلاحیتوں سے بڑھ کر ہے۔ "یہ نابغہ کی علامت ہے، کیوں کہ استعاروں کو خوبی سے استعمال کرنے کی لیاقت مشابہتوں کو محسوس کر لینے کی قوت پر دلالت کرتی ہے۔"

(۲) استعارہ فی نفسہٖ معنوی امکانات سے پر ہوتا ہے۔ لیکن وہ استعارے جو کثرت استعمال کی بنا پر محاورہ یا عام زبان کا حصہ ہو جاتے ہیں، ان کے معنوی امکانات ہمارے لیے بے کار ہو جاتے ہیں، کیوں کہ اکثر ان کو صرف ایک ہی دو معنوی امکانات کے لیے استعمال کیا جاتا ہے، اور باقی امکانات معطل یا غیر کارگر رہتے ہیں۔ زبان چونکہ ایسے استعاروں سے بھری پڑی ہے، اس لیے شاعر نئے استعارے تلاش کرتا ہے اور نئے پرانے دونوں طرح کے استعاروں کو مزید زور بھی دیتا ہے۔ میر نے یہ عمل مناسبت کے ذریعہ انجام دیا۔ مناسبت الفاظ، یعنی الفاظ میں باہم مناسبت ہونا، یا الفاظ اور معنی اور مضمون میں مناسبت ہونا، رعایت لفظی سے پیدا ہوتی ہے، یا رعایت معنوی سے۔ رعایت معنوی اکثر براہ راست استعارہ ہوتی ہے۔ رعایت لفظی استعارے کا التباس پیدا کرتی ہے۔ (ملحوظ رہے کہ استعارے کا بنیادی عمل مشابہتوں کی دریافت ہے۔)

(۳) رعایت چوں کہ تلازمۂ خیال سے پیدا ہوتی ہے اس لیے جب وہ خالص استعارہ یا تشبیہ یا محاورے یا ضرب المثل کے ساتھ آتی ہے تو دوہرا استعارہ قائم ہوتا ہے۔ کیوں کہ تشبیہ بھی استعارے کی طرف اشارہ کرتی ہے، محاورہ تو اصلاً استعارہ ہوتا ہی ہے، اور ضرب المثل میں نئے معنوی امکانات بھی از خود پیدا ہوتے ہیں۔

(۴) میر نے رعایت کو اکثر اس طرح بھی برتا ہے کہ اس کی وجہ سے شعر میں قول محال یا طنز یعنی irony کی جہت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔

(۵) مناسبت پیدا کرنے کی خاطر میر نے رعایت کو کبھی کبھی یک سطحی انداز میں بھی برتا ہے، کہ شعر میں کوئی ندرت تو پیدا ہو جائے۔ میر کے یہاں مناسبت کا التزام اس کثرت سے ہے کہ وہ غالب اور میر انیس کے ساتھ اردو میں رعایتوں کے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ میر کی رعایتیں مختلف صنائع لفظی و معنوی کا احاطہ کرتی ہیں مناسبت کی کثرت نے میر کی زبان کو بے انتہا چونچال، پر لطف، کثیر الاظہار، تازہ

کار اور تہ دار بنا دیا ہے۔ میر کے کسی معاصر کو یہ امتیاز نصیب نہیں۔

اوپر کی گفتگو میں جن نظریاتی مباحث اور اصولوں کی طرف اشارہ ہے، ان کا عملی ادراک میر اور ان کے معاصرین کو ضرور رہا ہوگا۔ لیکن ہمارے زمانے میں یہ مباحث اور اصول بڑی حد تک بھلا دیے گئے ہیں۔ اس فروگذاشت سے نقصان میر کا نہیں ہوا، بلکہ ہمارا ہوا۔ کیوں کہ ہم میر کی تحسین و تعیین قدر کے بعض اہم ترین پہلوؤں سے بے بہرہ رہ گئے۔ میں نے شرح میں جا بجا ان مناسبتوں اور رعایتوں کی تشریح کی ہے جن سے میر کا کلام جگمگا رہا ہے۔ یہاں محض نمونے کے طور پر ایک دو مثالیں پیش کرتا ہوں۔ اشعار کی تشریح نہ کروں گا، صرف استعارے اور مناسبت لفظی کے تعامل (interaction) کے نتیجے میں ان اصولوں کی کارفرمائی دکھاؤں گا جو میں نے اوپر بیان کیے ہیں۔ ملحوظ رہے کہ یہ غزل بڑی حد تک اس اسلوب کا نمونہ ہے جسے ہم لاعلمی کی بنا پر روزمرہ کا اسلوب کہتے ہیں۔ یہ زبان اس حد تک تو روزمرہ ہے کہ اس میں تصورات نہیں ہیں، لیکن اگر یہ محض روزمرہ ہوتی تو اس میں شاعری بہت کم ہوتی، اظہار خیال زیادہ ہوتا۔ یہ زبان شاعری کی زبان اس لیے بن گئی ہے کہ میر نے ان اصولوں پر عمل کیا ہے جو میں نے اوپر بیان کیے ہیں۔ دیوان سوم کی غزل ہے، میں چند اشعار پیش کرتا ہوں ۔

دست و دامن جیب و آغوش اپنے اس لائق نہ تھے
پھول میں اس باغ خوبی سے جو لوں تو لوں کہاں

دوسرے مصرعے میں معمولی سا استعارہ ہے۔ دنیا کو "باغ خوبی" کہا ہے اور معشوقوں یا حسینوں کو "پھول"۔ لیکن "خوب" کے معنی "معشوق" بھی ہوتے ہیں اس لیے "باغ خوبی" دنیا کے بجائے کسی محفل یا جگہ کا استعارہ بھی بن جاتا ہے۔ چوں کہ معشوق کے جسم کو بھی "باغ" کہتے ہیں اور اس کے جسم کے مختلف حصوں کو "گل حسن" یا "پھول" کہا جاتا ہے۔ اس لیے "باغ خوبی" محض معشوق کا استعارہ بھی بن جاتا ہے۔ اب "پھول" کے معنی "معشوق" نہیں بلکہ معشوق کے جسم کا کوئی حصہ، یا اس کے جسم کے کسی حصے کا بوسہ بھی ہو سکتے ہیں۔ اس طرح "باغ خوبی" اور "پھول" ایک معمولی استعارہ نہیں، بلکہ ایک پیچیدہ استعارہ بن جاتے ہیں جو ایک شخص، ایک محفل، اور ایک عالم کے مفہوم کو محیط ہیں۔ پہلے مصرعے میں "پھول" کی مناسبت سے "دست و دامن جیب و آغوش" کہا ہے، کیوں کہ پھول رکھنے کی یہی جگہیں ہوتی ہیں۔ دست اور دامن میں مناسبت ظاہر ہے، کہ دامن کو ہاتھوں سے پکڑتے ہیں۔ اسی

طرح جیب و آغوش میں بھی مناسبت ظاہر ہے، کیونکہ گریبان سینے پر ہوتا ہے، اور آغوش میں لینے کے معنی ہیں "سینے سے لگا کر بھینچنا"۔ پھر دست اور آغوش میں بھی مناسبت ہے، کیوں کہ آغوش میں لیتے وقت ہاتھوں کو کام میں لاتے ہیں۔ لہٰذا یہ جگہیں جو پھول رکھنے کے لیے مناسب ہیں، یوں ہی نہیں جمع کر دی گئی ہیں۔ ان میں آپس میں بھی مناسبت ہے۔ اب استعارہ دیکھیے۔ "دست و دامن جیب و آغوش" متکلم کی صلاحیت کا استعارہ ہے۔ یہ صلاحیت روحانی بھی ہو سکتی ہے، اخلاقی بھی، اور جسمانی بھی۔ دست اور آغوش کا تعلق براہ راست جسم سے ہے، اس لیے شعر میں جنسی تلازمہ قائم ہوتا ہے اور دوسرے مصرعے کا "باغ خوبی" اس دنیا کا استعارہ نظر آتا ہے جس میں معشوق بھرے پڑے ہیں اور "پھول" معشوق کا استعارہ نظر آتا ہے۔ یا "باغ خوبی" معشوق کا جسم اور پھول اسکے جسم کا حصہ۔ یا جسم کے حصے سے لمس یا بغل گیری کا استعارہ دکھائی دیتا ہے۔ لہٰذا دونوں مصرعوں میں جنسی مناسبت مستحکم ہو جاتی ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ "باغ خوبی" سے مراد روحانی تجربات یا معرفت ہو، اور پھول سے مراد معرفت کا پھول ہو۔ دامن اور جیب کے الفاظ ان معنی سے متغائر نہیں ہیں۔ کیونکہ بنیادی لفظ "پھول" ہے، جو بظاہر "باغ خوبی" سے بھی کم پر زور ہے۔ لیکن یہ بنیادی لفظ اس لیے ہے کہ پہلا مصرع تمام و کمال اس کی مناسبت سے کہا گیا ہے۔ اس مناسبت کا ایک فائدہ اور ہوا کہ پہلے مصرعے میں ٹھوس اور مرئی چیزوں کا ذکر ہے، یعنی "دست و دامن جیب و آغوش۔" اس وجہ سے جنسی تلازمہ تو مستحکم ہوا ہی ہے، شعر میں تجریدی کی جگہ تجسیم آ گئی ہے۔ اگر مناسبت کا خیال نہ ہوتا تو دل، جان، روح وغیرہ قسم کے الفاظ رکھ سکتے تھے، پھر شعر تجریدی ہو جاتا اور ہاتھ، دامن، آغوش میں بھر لینے کے انسانی اور فوری عمل کی گنجائش نہ رہتی۔ اس وقت انسانی اور فوری تاثر کی بنا پر شعر میں شوق کی تعجیل (urgency) اور وفور اشتیاق (eagerness) بہت خوبی سے آ گئی ہے۔ اگر آنکھ وغیرہ قسم کا لفظ رکھتے تو لمس کے جنسی تلازمے سے ہاتھ دھونا پڑتا۔ اب لفظ "کہاں" پر غور کیجیے۔ یہ دو معنی رکھتا ہے۔ "کہاں" بمعنی "کس جگہ"۔ یعنی ہاتھ، جیب، دامن، آغوش جو جگہیں مناسب تھیں وہ تو اس لائق نہ نکلیں، اب میں ان پھولوں کو کس جگہ لوں۔ "کہاں" کے دوسرے معنی استفہام انکاری کے ہیں، کہ میں پھول کو نہیں لے سکتا۔ اب "پھول" کے ابہام کا ایک اور پہلو دیکھیے۔ کئی جگہوں کا ذکر کرنے سے یہ امکان پیدا ہوتا ہے کہ "پھول" صیغۂ واحد میں نہیں، بلکہ صیغۂ جمع میں ہے۔ یعنی متکلم بہت سے پھولوں کا خواہاں ہے۔ اور ایک کو بھی حاصل کرنے کا اہل نہیں ہے۔

سیر کی رنگیں بیاض باغ کی ہم نے بہت
سرو کا مصرع کہاں وہ قامت موزوں کہاں

سرو کو قامت یار سے تشبیہ دیتے ہیں۔ چونکہ قامت یار کو "موزوں" بھی کہتے ہیں، اور مصرع بھی "موزوں" کہلاتا ہے، اس لیے سرو کے لیے "مصرع" کا استعارہ رکھا ہے، جو بہت نادر نہیں۔ لیکن دلچسپ ہے۔ اب یہاں سے مناسبت کا کھیل شروع ہوتا ہے۔ سرو چوں کہ مصرع ہے اور سرو باغ میں ہوتا ہے، اس لیے باغ کو "بیاض" کہا۔ دوسری بات یہ کہ باغ سے گلدستہ بناتے ہیں اور اشعار کے مجموعے کو بھی گلدستہ کہتے ہیں اور گلدستے کو بیاض سے وہی نسبت ہے جو پھول کو باغ سے۔ لہٰذا "بیاض" اور "باغ" میں مناسبت اور مستحکم ہو گئی۔ اور چوں کہ مصرعے کی ایک صفت "رنگین" بھی ہوتی ہے، اور باغ بھی رنگوں سے بھرا ہوتا ہے، اس لیے باغ کو رنگین بیاض" کہا، کیوں کہ یہ مناسبت دونوں طرف جاتی ہے۔ لیکن "بیاض" کے معنی "سفیدی" بھی ہوتے ہیں۔ اس طرح "رنگین بیاض" میں قول محال پیدا ہو گیا۔ (یعنی رنگین سفیدی)۔ اور آگے دیکھیے۔ "باغ" کی مناسبت سے "سیر" ہے، جو سامنے کی مناسبت ہے۔ لیکن سرو کو پابہ زنجیر کہتے ہیں، اس لیے پابہ زنجیر کو دیکھنے کے لیے سیر کرنے جانا میں ایک لطیف طنزیہ تناؤ بھی ہے۔ "سیر" اور "سرو" ایک ہی خاندان کے لفظ معلوم ہوتے ہیں، حالانکہ ایسا ہے نہیں۔ لیکن اس شبہے کی بنا پر سرو کی سیر کرنے میں ایک نیا لطف محسوس ہوتا ہے۔ مناسبت کا لحاظ نہ ہوتا تو سیر کی جگہ کوئی اور لفظ مثلاً "گشت" رکھ دیتے تو کوئی ہرج نہ محسوس ہوتا۔ پھر معشوق کو "سرو رواں" بھی کہتے ہیں، اس طرح "سیر" اور معشوق کے "قامت موزوں" میں بھی ایک مناسبت پیدا ہو گئی۔ "سیر" اور "کہاں" میں مناسبت ظاہر ہے۔

باد کے گھوڑے پہ تھے اس باغ کے ساکن سوار
اب کہاں فرہاد و شیریں خسرو و گلگوں کہاں

"باد کے گھوڑے پر سوار ہونا" کے معنی ہیں "بہت مغرور ہونا۔" میر نے محاورے کو دوبارہ استعارہ بنا دیا ہے، کیوں کہ اس شعر میں اس محاورے کے معنی یہ بھی ہیں کہ اس باغ کے رہنے والے بہت جلدی میں تھے۔ "ساکن" کے معنی ہیں "رہنے والا۔" لیکن "ٹھہرے ہوئے" کو بھی "ساکن" کہتے ہیں۔ اس طرح "ساکن" اور "سوار" کے الفاظ خاص کر وہ سوار جو ہوا کے گھوڑے پر سوار ہو، قول محال کا لطف پیدا کر رہے ہیں (ساکن سوار۔) "ساکن" بمعنی "رہنے والا" میں ایک طنزیہ تناؤ بھی ہے کیونکہ اگر وہ لوگ "رہنے والے" (بمعنی "ٹھہرنے

والے"؛ "قائم رہنے والے") تھے تو پھر اتنی جلدی غائب کیسے ہو گئے؟ طنز یہ تناؤ کی ایک جہت یہ بھی ہے کہ وہ لوگ تھے تو رہنے والے، لیکن عجیب رہنے والے تھے کہ ہوا کے گھوڑے پر سوار تھے۔ فرہاد، شیریں، خسرو میں مناسبت ظاہر ہے۔ لیکن گھوڑے، شیریں اور گلگوں میں بھی مناسبت ہے، کیوں کہ شیریں کے گھوڑے کا نام "گلگوں" تھا۔ باغ اور گلگوں کی مناسبت ظاہر ہے۔ خسرو اور گلگوں میں بھی مناسبت ہے، کیوں کہ بادشاہ کے ہاتھ اکثر پھول دکھایا جاتا ہے جو تری وشادابی اور لطافت کی علامت ہے۔ بادشاہ کے چہرے پر عزت اور وقار کی سرخی بھی ہوتی ہے۔ لہٰذا "گلگوں" یوں بھی مناسب ہے۔ لیکن فرہاد و شیریں کو ایک طرف اور خسرو کو ایک طرف رکھنے میں بھی ایک طنزیہ جہت ہے۔ "اب کہاں فرہاد و شیریں"؟ یعنی فرہاد و شیریں جہاں بھی ہیں، ایک ساتھ ہیں۔ "خسرو گلگوں کہاں؟" یعنی خسرو ان سے الگ ہے۔ "فرہاد و شیریں" کو ایک نحوی اکائی اور "خسرو گلگوں" کو دوسری نحوی اکائی کے طور پر باندھنے کی وجہ سے معنی کی پیچ شکل پیدا ہو گئی۔

ان مختصر مثالوں سے یہ بات واضح ہو گئی ہوگی کہ میر کی کثیر المعنویت اور تہ داری اور زبان کا نیا پن استعارے اور رعایت کے بغیر ممکن نہ ہوتا۔ اور خالی خولی روزمرہ میں ان صفات کا گذر نہیں۔ میر کے اسلوب کو سادی اور سریع الفہم کہنا اور ان کے ابہام، ان کی پیچیدگی، کثیر المعنویت اور غیر معمولی زور بیان کو نظر انداز کرنا نہ صرف میر بلکہ تمام اردو شاعری کے ساتھ بڑی زیادتی ہے۔ جو شعر میں نے اوپر درج کیے ان میں کوئی چیز ایسی نہیں جس کو مضمون کے لحاظ سے غیر معمولی کہا جائے۔ میر کی ساری آفاقیت اسی میں ہے کہ وہ عام باتوں کو بھی انکشاف کا درجہ بخش دیتے ہیں، اور یہ ان کے اسلوب کا کرشمہ ہے۔ میر کی کائناتی الم ناکی اور زندگی کے درد و غم میں غوطہ لگانے اور انسانی عظمت اور شش جہت کے اسرار کا سراغ لگانے کی تعریف میں صفحے کے صفحے سیاہ کرنے والے یہ بھول جاتے ہیں کہ بات گہری ہو یا ہلکی، اسے شاعری بننے کی لئے کچھ شرطیں درکار ہوتی ہیں۔ فلسفیانہ مضامین میں تھوڑا بہت زور تو میاں فانی بھی پیدا کر لیتے ہیں۔ بڑا شاعر وہ ہے جو معمولی معمولی حقیقتوں کو بھی اس طرح پیش کرے کہ ایک حقیقت کے چار چار پہلو بیک وقت نظر آئیں اور شعر کے الفاظ آپس میں اس طرح گتھے ہوئے ہوں کہ جیسے ان میں برقی مقناطیسی دائرہ (electromagnetic field) قائم ہو گیا ہو۔

استعارہ اور مناسبت کے اصولوں کی اس مختصر وضاحت کے بعد میں میر کی زبان کی بعض دوسری خصوصیات کی طرف مراجعت کرتا ہوں۔

(۶) میر نے فارسی کے نادر الفاظ اور فقرے اور نسبتاً کم مانوس الفاظ اور فقرے بکثرت استعمال کیے ہیں۔ انھوں نے عربی کے غریب الاستعمال الفاظ اور تراکیب، اور عربی کے ایسے الفاظ جو غزل میں شاذ ہی دکھائی دیتے ہیں، وہ بھی خوب استعمال کیے ہیں۔ عربی الفاظ و تراکیب کے استعمال کا یہ فن غالب بھی ٹھیک سے نہ برت سکے۔ میر کا عالم یہ ہے کہ ان کی کم غزلیں ایسی ہوں گی جن میں کم سے کم ایک نادر فقرہ یا لفظ یا اصطلاح اور چھ سات نسبتاً کم مانوس الفاظ یا فقرے نہ استعمال ہوئے ہوں۔ عربی کے فقرے اور تراکیب اقبال کے بعد میر کے یہاں سب شاعروں سے زیادہ نکلیں گے۔ ذوق اور مومن کو بھی عربی سے شغف تھا، خاص کر ذوق نے قرآن و حدیث سے خاصا استفادہ کیا ہے۔ ان دونوں کی عربیت (شاعری میں استعمال کی حد تک) غالب سے زیادہ، لیکن میر سے کم تھی۔ میر کے کلام میں روانی اس قدر ہے کہ کوئی لفظ یا فقرہ بے جگہ نہیں معلوم ہوتا۔ یہ خاصیت ذوق میں بھی ہے، لیکن میر کے یہاں عربی اس طرح کھپ گئی ہے کہ اکثر لوگوں کو اس کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ میں چند مثالیں ادھر ادھر سے نقل کرتا ہوں۔

اپنا موتی ہے زندۂ جاوید
رفتۂ یار تھا جب آئی ہے

(دیوان دوم)

"موتی" بمعنی "مرنے والا"۔ یہ لفظ اس قدر نادر ہے کہ اچھے اچھوں نے اس کو "موتی" پڑھا ہے۔

کچھ کم ہے ہولنا کی صحرائے عاشقی کی
شیروں کو اس جگہ پر ہوتا ہے قشعریرہ

(دیوان دوم)

"قشعریرہ" میر کو اتنا پسند تھا (اور یہ لفظ ہے بھی غضب کا) کہ اسے دیوان دوم میں ایک بار اور پھر "شکار نامۂ دوم" میں بھی استعمال کیا ہے۔

وصل کی دولت گئی ہوں تنگ فقر ہجر میں
یا الٰہی نقل کر یہ حور بعد الکور ہے

(دیوان پنجم)

''حور بعد الکور'' بمعنی زیادتی کے بعد کمی۔'' اس کا جواب بھی میر کے پاس ہے۔

کیوں کر تو میری آنکھ سے ہو دل تلک گیا
یہ بحر موج خیز تو عسر العبور تھا

(دیوان اول)

سرشک سرخ کو جاتا ہوں جو پیے ہر دم
لہو کا پیاسا علی الاتصال اپنا ہوں

(دیوان اول)

منعم کا گھر تمادی ایام میں بنا
سو آپ ایک رات ہی واں میہماں رہا

(دیوان ششم)

شیخ ہو دشمن زن رقاص
کیوں نہ القاص لایحب القاص

(دیوان اول)

شرم آتی ہے پوچھتے اودھر
خط ہوا شوق سے ترسل سا

(دیوان دوم)

''ترسل'' کے معنی عام لغات میں نہیں ملتے۔ مندرجہ ذیل الفاظ عام طور پر غزل کے باہر سمجھے جاتے ہیں۔

(انقطاع) کچھ ضرر عائد ہوا میری ہی اور
ورنہ اس سے سب کو پہنچا انقطاع

(دیوان سوم)

(مستحیل) ہیں مستحیل خاک سے اجزائے نو خطاں
کیا سہل ہے زمیں سے نکلنا نبات کا

(مستہلک) مستہلک اس کے عشق کے جانیں ہیں قدر مرگ
عیسیٰ و خضر کو ہے مزا کب وفات کا

(دیوان دوم)

(لیت ولعل) جان تو یاں ہے گرم رفتن لیت ولعل واں ویسی ہے
کیا کیا مجھ کو جنوں آتا ہے اس لڑکے کے بہانوں پر

(دیوان پنجم)

علاوہ بریں، میر نے عربی کے بہت سے الفاظ اصل عربی معنی میں استعمال کیے ہیں۔ مثلاً ''زخم غائر'' (گہرا زخم)۔ ''تجرید'' (اکیلا پن) ''تعدی'' (حد سے بڑھنا) ''سماجت'' (زشتی)۔ ''کفایت'' (کافی) ''صمد'' (بے نیاز۔ یہ لفظ اردو میں صرف اللہ کے نام کے طور پر مستعمل ہے۔) ''متصل'' (مسلسل، بے وقفہ) ''بنا'' (گھر) وغیرہ۔

عربی الفاظ اور فقروں کے گراں معلوم ہونے کی ایک وجہ شاید یہ ہے کہ میر نے ایسے الفاظ کو اکثر خوش طبعی کے ماحول میں صرف کیا ہے۔ میں نے صرف چند شعر نقل کیے ہیں، اور وہ بھی ایسے جن میں عربی لفظ یا فقرہ بہت ہی نامانوس قسم کا ہے، ورنہ متوسط درجے کے نامانوس عربی الفاظ، یا ایسے عربی الفاظ جو عام طور پر غزل میں استعمال نہیں ہوتے، میر کے یہاں کثیر تعداد میں ہیں۔ فارسی الفاظ اور فقروں کی تعداد عربی سے کئی گنا زیادہ ہے۔ ان میں سے بعض تو اس قدر نادر ہیں کہ پہلی نظر میں وہ مہمل معلوم ہوتے ہیں۔ فارسی کی مثالیں میں یہاں درج نہیں کر رہا ہوں، کیوں کہ بہت سے اشعار شرح یا انتخاب میں آ گئے ہیں۔

(۷) فارسی سے شغف کے باوجود میر کے کلام کی عام فضا غالب سے بالکل مختلف ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ غالب کا تخیل بہت تجریدی ہے۔ ان کے اکثر فارسی الفاظ و تراکیب تجریدی اور غیر مرئی تصورات و اشیا کا اظہار کرتے ہیں، اس لیے غالب کی فضا بہت اجنبی معلوم ہوتی ہے۔ ع

باوجود یک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں

اس طرح کا مصرع تو میر کے یہاں بھی مل جائے گا، کیوں کہ ''یک جہاں ہنگامہ'' اور ''پیدائی'' میں تجرید سے زیادہ تجسیم کا رنگ ہے۔ مثلاً میر کا مصرع ہے ع

یا در بازیاباں یا درِ میخانہ تھا

اس میں غالب کے مصرعے کی کیفیت ہے۔ لیکن غالب کا دوسرا مصرع ع

ہیں چراغان شبستاں دل پروانہ ہم

سراسر تجریدی ہے۔ کیوں کہ پہلے تو پروانے کا دل فرض کیجیے، جو غیر مرئی ہے۔ پھر اس دل کا شبستاں تصور میں لایئے، جو خیالی ہے۔ پھر اس شبستان میں چراغاں کو تصور میں لایے جو اور بھی زیادہ خیالی ہے۔ استعارے کی ندرت اور پیکر کے بصری چمک نے شعر کو غیر معمولی طور پر حسین بنا دیا ہے، ورنہ اس کے اجزا کو الگ الگ کیجیے اور پھر ان کی تجرید پر غور کیجیے تو تعجب نہیں کہ شعر بالکل غیر حقیقی دکھائی دے۔ غالب کے یہاں اکثر فارسیت اس درجے کی، یا اس سے بھی آگے کی ہے۔ کیوں کہ اس شعر میں لسانی الجھاؤ نہیں ہے، جب کہ غالب اکثر لسانی الجھاؤ بھی پیدا کر دیتے ہیں۔ لیکن ایسا نہیں کہ میر اس طرح کا تاثر پیدا کرنے سے بالکل عاری ہوں جو غالب کا خاصہ ہے۔ مثلاً دیوان اول کا جو مصرع میں نے اوپر نقل کیا، اس غزل کا ایک شعر ہے ؎

شب فروغ بزم کا باعث ہوا تھا حسن دوست
شمع کا جلوہ غبار دیدۂ پروانہ تھا

اس شعر کو غالب کے دیوان میں ملا دیجیے تو کسی کو شک نہ ہوگا کہ یہ غالب کا شعر نہیں ہے۔ پروانے کی آنکھ غیر مرئی ہے، پھر اس میں غبار فرض کیجیے جو خیالی ہے، پھر شمع کے جلوہ کو اس غبار سے تعبیر کیجیے، جو تصوراتی ہے۔ لہٰذا غالب کا تجریدی رنگ میر کے یہاں ناپید نہیں۔ اگر غالب پر بیدل کا اثر نہ ہوتا تو ہم کہہ سکتے تھے کہ میر کے تجریدی اشعار سے بھی غالب نے استفادہ کیا ہوگا۔ لیکن چونکہ عام طور پر میر کا تخیل ٹھوس اور مرئی اشیا سے کھیلتا ہے، اس لیے ان کی فارسیت غالب سے مختلف طرح کی ہے۔ یہ بات ملحوظ رہے کہ اردو کے بیش تر تصوراتی اور تجریدی الفاظ فارسی الاصل ہیں، اس لیے غالب کی فارسیت ان کی تجریدیت کے لیے سونے پر سہاگہ بن گئی۔

(۴)

میر کی زبان، روزمرہ یا استعارہ (۲)

میر کی زبان کی ایک غیر معمولی صفت اس کی بے تکلفی ہے۔ یہ صفت ان میں اور ان کے بعض ہم عصروں اور پیش روؤں میں مشترک ہے، لیکن میر کے یہاں اس کی کارفرمائی سب سے زیادہ ملتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر میر روزمرہ کی زبان کو ادبی سطح پر استعمال کر رہے تھے تو یہ لازم تھا کہ وہ روزمرہ سے اجتناب نہ کرتے، بلکہ وہ تمام الفاظ کو برتنے پر قادر اور تیار رہتے۔ لہٰذا بظاہر یہ کوئی بہت بڑی صفت نہیں معلوم ہوتی۔ کہا جا سکتا ہے کہ داغ نے بھی روزمرہ کثرت سے استعمال کیا ہے، پھر میر نے کیا کمال کیا؟ احسن مارہروی نے لکھا ہے کہ محاورہ بندی، روزمرہ کی پابندی، فصاحت و بلاغت کے ساتھ الفاظ کی ڈھلت، یہ صفات داغ کا مابہ الامتیاز ہیں، اور یہ ایسی چیزیں ہیں جو غیر اہل زبان کو میسر نہیں ہو سکتیں۔ اس بات سے قطع نظر کہ اہل زبان کو کیا نصیب ہو سکتا ہے اور کیا نہیں، اور اہل زبان کہتے کسے ہیں؟ بنیادی بات یہ ہے کہ احسن مارہروی نے داغ کے حوالے سے محاورہ بندی اور روزمرہ کی پابندی، فصاحت و بلاغت پر زور دیا ہے۔ اگر ہم میر کے لیے بھی انھیں صفات کا دعویٰ کر رہے ہیں تو پھر میر کو داغ کی ہی سطح پر رکھنا ہوگا۔ لہٰذا اس نکتے کی کچھ مزید وضاحت ضروری ہے۔

سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ میر نے اس نام نہاد فصاحت و بلاغت پر اتنا زور نہیں دیا ہے،

جتنا بعد کے شعرا، خاص کر داغ اور امیر اور انیسویں صدی کے بعض لکھنوی شعرا کے یہاں ملتا ہے۔ شیکسپیئر کی طرح میر بھی جو لفظ چاہتے ہیں، استعمال کر لیتے ہیں۔ الفاظ کو برتنے میں میر نے عام بول چال کے صرف الفاظ نہیں اپنائے ہیں، بلکہ عام بول چال کے طریقے پر اور بھی الفاظ کو بنا لیا ہے۔ ان میں سے بعض شکلیں تو متروک ہو گئیں، اور بعض میر کے زمانے میں بھی عام نہیں تھیں، وہ صرف میر کا حصہ ہیں۔ میں اس وقت اس بحث کو نہ چھیڑوں گا کہ کیا فصاحت کے بغیر بھی بلاغت ممکن ہے؟ بعد کے لوگوں نے کہا ہے کہ فصاحت کے بغیر بھی بلاغت ممکن نہیں۔ (اسی لیے فصاحت اور بلاغت کا ذکر ایک ساتھ ہی ہوتا ہے۔) ممکن ہے کہ میر کے زمانے میں یہ تصور نہ رہا ہو، یا اگر رہا بھی ہو تو میر نے اس کا اتباع ضروری نہ سمجھا ہو۔ بہر حال بنیادی بات یہ ہے کہ میر نے اظہار مطلب کے لیے جس لفظ کو مناسب سمجھا، اسے استعمال کر لیا۔ یعنی انھوں نے بلاغت کو فصاحت پر مقدم سمجھا۔ شعری زبان کے بارے میں یہ اصول جدید شعریات میں خاصا مقبول ہے، اور صحیح بھی ہے۔ انیسویں صدی کا وسط آتے آتے اردو والوں نے تقریباً بالکل ترک کر دیا۔ خود میر کے زمانے میں اس اصول کا بطور اصول وجود نہ تھا، لیکن اپنی اپنی حیثیت بھر ہر شاعر اس کو برتتا ضرور تھا۔

یہ بات، کہ میر نے اس اصول یا اس رویے کی پوری پابندی کی، یعنی انھوں نے اظہار کی ضرورتوں کا احترام زیادہ اہم سمجھا اور نام نہاد فصاحت کو کم اہمیت دی، میر کی عظمت کی دلیل ہے۔ میر کے سلسلے میں اس بات کی خاص اہمیت اس وجہ سے ہے کہ انھوں نے مناسب لفظ کی تلاش میں ہر امکانی راہ اختیار کی۔ ان کے معاصرین بھی زبان کے بارے میں بے تکلف تھے، لیکن صرف ایک حد تک۔ درد کی زبان تو تقریباً ساری کی ساری محتاط ہے، سودا نے بھی میر کی طرح کھل کھیلنے کی ہمت نہ کی۔ میر کے بزرگ معاصرین مثلاً آبرو، حاتم، مرزا مظہر جان جاناں، اور ان کے ساتھ کے وہ لوگ جو عمر میں ان سے کچھ بڑے تھے، یا جو جلد مر گئے، مثلاً تاباں، قائم اور یقین، ان میں بھی کسی کے یہاں زبان کے ساتھ وہ منھ زور اور بے روک ٹوک معاملہ نہیں ملتا جو میر کا انداز ہے۔ یقین کی زبان تو درد کی طرح محتاط ہے، تاباں کے یہاں الفاظ کی نسبتہً فراوانی ہے، قائم کے یہاں فارسیت کا رنگ ہے، لیکن تاباں اور قائم دونوں نے ہی پراکرت الفاظ اور فارسی کا آپس میں وہ انضمام نہیں برتا ہے جو میر کا خاصہ ہے۔ آبرو، حاتم اور ناجی کے یہاں پراکرت الفاظ کی کثرت ہے، لیکن ان کے پراکرت الفاظ ایک ہی طرح کے ہیں، انھوں نے ان

الفاظ کو عشقیہ معاملات کی معمولی اور عامتہ الورود باتوں کے اظہار کے لیے استعمال کیا ہے۔ یقین، میر اثر اور مرزا مظہر کی زبان میں پراکرت کا اثر نسبتہً کم نظر آتا ہے۔ اس وقت مثالوں کا موقع نہیں، ورنہ ان شعرا کی ایک ایک دو دو غزلیں نقل کرنے سے بات بہت آسانی سے واضح ہو سکتی تھی۔

اپنے معاصروں اور پیش روؤں کے برخلاف، میر نے زبان کے ساتھ آزادیاں بہت کثرت سے روا رکھی ہیں۔ میر کسی لفظ سے گھبراتے نہیں، اور موقع پڑنے پر وہ دور دراز کے لفظ، یا نامانوس لفظ (یعنی شاعری کی زبان کے لیے نامانوس لفظ) یا بالکل عوامی لفظ بے خوفی سے استعمال کر لیتے ہیں۔ الفاظ کے استعمال کے معاملے میں میر ہمارے سب سے زیادہ adventurous یعنی مہم جو شاعر ہیں۔ اور چونکہ ہماری زبان کے الفاظ کا بڑا ذخیرہ پراکرت الفاظ پر مبنی ہے، اس لیے بادی النظر میں میر کا کلام ہمیں آسان اور گھریلو معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ میر کے یہاں لامحالہ پراکرت الفاظ دوسرے شعرا کی بہ نسبت زیادہ ہیں۔ میر کا کلام ہمیں اس لیے بھی گھریلو معلوم ہوتا ہے کہ زبان کے بہت سے استعمال جو انھوں نے روا رکھے، وہ اب "عوامی" یا نیم خواندہ طبقے ہی میں سنائی دیتے ہیں۔ اس بنا پر ہمیں دھوکا ہوتا ہے کہ ہم ایسے شاعر کا کلام پڑھ رہے ہیں جو بہت سادہ مزاج، غیر پیچیدہ اور کچھ ہم ہی جیسا، معمولی دل و دماغ والا ہے۔ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ ایسا نہیں کہ میر کے نام نہاد گھریلو اور عوامی استعمالات ان کے زمانے میں رائج تھے اور بعد میں متروک ہو گئے ہوں، اس وجہ سے ان کی زبان میں وہ "عوامی پن" ہے، جو ہم بوڑھی عورتوں سے مخصوص سمجھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ان استعمالات میں بہت سے ایسے ہیں جو میر کے علاوہ کسی بھی شاعر نے کثرت سے نہیں برتے۔ زبان کو اس طرح بروئے کار لانا کہ روزمرہ کا اثر اور رنگ باقی رہے، لیکن دراصل اس میں بیش از بیش آزادیاں برتی گئی ہوں، یہ میر کا خاص کارنامہ ہے۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ میر کے یہ اجتہادات، جو روزمرہ کو شعری جامہ پہنانے کی کوشش کا ایک پہلو ہیں، محض لاپروائی یا بے فکری کی وجہ سے وقوع میں آئے ہوں۔ ان الفاظ کا در و بست، ان کا معنی خیز ہونا، زبان میں کھپ اور گھل مل کر کلام کا نامیاتی حصہ بن جانا، یہ باتیں صاف کہہ رہی ہیں کہ شاعر نے الفاظ کو بے تکلف جو استعمال کیا ہے تو ایک تخلیقی منصوبے کے تحت کیا ہے۔

غالب نے زبان کو جس طرح برتا ہے، اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ نفاست یعنی sophistication کا وہ رنگ اختیار کرنا چاہتے ہیں جس میں پراکرت عناصر کی کارفرمائی کم سے کم ہو۔

پراکرت عناصر کے منہا کرنے کا مطلب محض یہ نہیں کہ فارسی تراکیب بیش از بیش اختیار کی جائیں۔ فارسی تراکیب، اور فارسی کی تراکیب ہی کیا، نامانوس عربی فارسی الفاظ تو میر کے یہاں بھی کثرت سے ہیں (جیسا کہ میں پہلے اشارہ کر چکا ہوں۔) پراکرت عناصر کے اخراج سے مراد یہ ہے کہ فارسی الفاظ میں پراکرت کا پیوند کم سے کم لگایا جائے۔ اس کی ایک مثال یہ ہے کہ "شکستہ دل لوگوں" کو قبول کر لیا جائے، لیکن اس کی اگلی منزل، یعنی "دل شکستوں" بمعنی "دل شکستہ لوگوں" کو قبول نہ کیا جائے۔ غالب کا کلام جو میر سے اس قدر مختلف معلوم ہوتا ہے، اس کی پہلی وجہ تو یہ ہے (جیسا کہ میں نے اوپر عرض کیا) کہ وہ تجریدی اشیا و تصورات پر زور دیتے ہیں، اور میر ٹھوس اور مرئی اشیا و تصورات پر۔ اسی کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ میر کے یہاں پراکرت الاصل الفاظ اور فارسی میں پراکرت کا پیوند والے الفاظ غالب کے مقابلے میں بہت زیادہ ہیں۔ بلکہ میں تو یہ کہوں گا کہ ایسے الفاظ میر کے یہاں تمام اردو شاعروں کے مقابلے میں زیادہ ہیں۔ ان الفاظ کو کثرت اور کامیابی سے استعمال کرنا اس قدر زبردست کارنامہ ہے کہ صرف اسی کی بنا پر میر کو خدائے سخن کہا جائے تو نامناسب نہ ہوگا۔

میں نے پراکرت الفاظ اور پراکرت سے متاثر الفاظ کے استعمال کو زبان کا بے تکلف استعمال کہا ہے۔ یہ اس وجہ سے کہ ہماری زبان اپنی فطری اور نامیاتی شکل میں اسی عمل کی کارفرمائی کی آئینہ دار ہے۔ جب ہمارے شعرا نے اسے اپنے خلاقانہ مقاصد کے لیے استعمال کیا، یعنی اس کی تجدید کرنا اور sophisticated رنگ دینا (یا اس کو امجد و نفیس بنانا) چاہا، تو شروع سے ہی، لیکن ولی کے زمانے سے خاص کر، اس میں فارسی کو مقدم کیا۔ اغلب ہے کہ یہ اس وجہ سے ہوا کہ ایرانی تہذیب کو ہمارے ہند مسلم معاشرے میں بڑی قدر و عزت حاصل تھی۔ اس کے علاوہ ایک بات یہ بھی ہے کہ علم زبان کا مانا ہوا قاعدہ ہے کہ غیر زبان کا لفظ، دیسی لفظ کے مقابلے میں وقیع تر مانا جاتا ہے۔ یہ بات فطری ہے، کیوں کہ غیر زبان کا لفظ اگر وقیع نہ سمجھا جاتا تو دیسی زبان میں دخیل کیوں ہوتا؟ بہر حال، فارسی کے اثر کی بنا پر ہمارے شاعروں کی زبان، روزمرہ کی بڑی حد تک پابند ہوتے ہوئے بھی پر تکلف بن گئی۔ میر واحد شاعر ہیں جنھوں نے ہماری زبان کے فطری اور نامیاتی عناصر کو اہمیت دی، اور اظہار مطلب کی سعی میں مناسب ترین لفظ کو اختیار کیا۔ اور جہاں چاہا وہاں رسومیاتی تکلف کو بالائے طاق رکھا، جہاں چاہا وہاں پر تکلف الفاظ استعمال کیے۔ غالب کی عظمت اس بات میں ہے کہ انھوں نے ہماری زبان کی پر تکلف ترین اور نفیس ترین حدیں

چھو لیں اور پھر بھی خیال کی ادائیگی میں کسی قسم کے تکلف کا احساس نہیں ہونے دیا۔ یہ بات ضرور ہے کہ غالب کے لیے نمونے اور مثالیں اور نظیریں موجود تھیں۔ میر نے جو کام کیا اس کے لیے ماحول تو تھا لیکن باقاعدہ اصولی یا عملی نمونے اس کثرت سے نہیں تھے کہ ان کی بنیاد پر شعری اظہار کی تشکیل ہو سکتی۔ زبان کی طرف میر کے بے تکلف حاکمانہ اور بے روک ٹوک رویے کی بعض مثالیں حسب ذیل ہیں:

میر نے ایسے الفاظ کا استعمال کیا ہے جنھیں ہم دکنی یا پوربی یعنی قدیم اردو سے مخصوص سمجھتے ہیں۔ ممکن ہے ایسے الفاظ میر کے زمانے میں متروک ہو گئے ہوں یا ہو چلے ہوں۔ اغلب یہ ہے کہ شاہ حاتم کی کوششوں کے باوجود میر نے زبان کو محدود کرنے کی اس روش کو قابل اعتنا نہ سمجھا اور جو لفظ جہاں مناسب سمجھا، برت لیا۔

دیوان اول:

مت کر خرام سر پہ اٹھالے گا خلق کو
بیٹھا اگر گلی میں ترا نقش پا کہوں

یہاں "کہوں" کو "کہیں" کے معنی میں استعمال کیا ہے، اور لطف یہ ہے کہ فارسی میں "نقش نشستن" کے معنی ہیں "تسلط قائم ہونا"۔ لہٰذا "نقش نشستن" کے ترجمے کا بھی پہلو آ گیا، جو مزید معنی کا پہلو ہے۔ پھر پہلے مصرعے میں سر پہ اٹھانے کی بات کی ہے، لہٰذا گلی میں نقش بیٹھنے کے ساتھ ایک رعایت بھی پیدا کر دی۔ معمولی شعر میں اتنی باتیں ڈال دی ہیں، اور پھر "کہوں" کو "کہیں" کے معنی میں رکھ کر روزمرہ کی بول چال کا لطف بھی ڈال دیا ہے۔

دیوان اول:

کام میرا بھی ترے غم میں کہوں ہو جائے گا
جب یہ کہتا ہوں تو کہتا ہے کہ ہوں ہو جائے گا

یہاں بھی "کہوں" کو "کہیں" کے معنی میں استعمال کیا ہے، اور اس لطف کے ساتھ کہ پہلی نظر میں "کہنے" کے معنی کا دھوکا ہوتا ہے۔ ایہام کی عمدہ مثال ہے۔

دیوان دوم:

لائی آفت خانقاہ و مسجد اوپر وہ نگاہ
صوفیاں دیں سے گئے سب شیخ ایماں سے گئے

"خانقاہ و مسجد" کو اکائی کے طور پر (یعنی واو عاطفہ کے ساتھ) استعمال کیا ہے، پھر لفظ "اوپر" رکھا ہے اور حرف اضافت (یعنی "کے") حذف کر دیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں "صوفی" کی جمع

''صوفیاں'' استعمال کی ہے۔ یہ انداز دکنی (یعنی قدیم اردو) کے ہیں اور دلی میں میر کے پہلے تک رائج تھے۔ شاہ حاتم نے اس طرح کے استعمالات کو ترک کرانا چاہا، لیکن میر نے اس پابندی کو قبول نہ کیا۔ قدیم اردو کے بہت سے استعمالات میر کے معاصروں کے یہاں ملتے ہیں، لیکن کم تر۔ میر نے جس آزادی سے ایک شعر میں دو دو قدیم فقرے برتے ہیں اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کو اظہار پر غیر ضروری پابندی مطبوع نہ تھی۔ حنیف نقوی نے فضلی کی ''کربل کتھا'' کے طویل محاکمے میں قدیم اردو کے طور طریقوں کا اٹھارویں صدی کے دہلوی شعرا کے یہاں کثرت سے وقوع دکھایا ہے۔ ان کی درج کردہ مثالوں سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ میر نے پرانے الفاظ و استعمالات کو اپنے فوری معاصروں کے بہ نسبت زیادہ ہی برتا ہے۔

دیوان اول:
یہ سنا تھا میر ہم نے کہ فسانہ خواب لا ہے
تری سرگذشت سن کر گئے اور خواب یاراں

''خواب لا ہے'' بمعنی ''نیند لاتا ہے۔'' فعل کا یہ استعمال پوربی اردو میں آج بھی موجود ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''خواب'' بمعنی dream بھی ہے اور بمعنی ''نیند'' بھی۔ لیکن ممکن ہے کہ ''گئے'' کی جگہ ''گئی'' ہو، اور ''خواب'' کو دکنی قاعدے سے مونث باندھا ہو، جیسا کہ مندرجہ ذیل شعر میں ہے۔

دیوان پنجم:
عشق ہمارے خیال پڑا ہے خواب گئی آرام گیا
جی کا جانا ٹھہر رہا ہے صبح گیا یا شام گیا

اسی طرح کئی اور الفاظ جو آج کل عام طور پر مذکر بولے جائیں گے، میر نے دکنی یا پوربی طریقے کے مطابق انھیں مونث باندھا ہے، یا مونث لفظ کو پوربی قاعدے سے مذکر باندھا ہے۔

دیوان ششم:
اے عشق بے محابا تو نے تو جان مارے
تک حسن کی طرف ہو کیا کیا جوان مارے

دیوان اول:
جب سر راہ آوے ہے وہ شوخ
ایک عالم کا جان جاتا ہے

دیوان اول:
سنا جاتا ہے شہر عشق کے گرد
مزاریں ہی مزاریں ہو گئی ہیں

پورب کی بولی میں ''جان'' اور ''مزار'' آج بھی بالترتیب مذکر اور مونث ہیں۔

دیوان اول:
کہیں دست چالاک ناخن نہ لاگے
کہ سینہ ہے قرب و جوار گریباں

''لگے'' کی جگہ ''لاگے'' پوربی ہے۔ اسی طرح ''یہ'' اور ''وہ'' کو بروزن ''شہ'' پورب کے انداز میں باندھا ہے۔

دیوان سوم:
حسن اے رشک مہ نہیں رہتا
چار دن کی ہے چاندنی یہ بھی
شور شیریں تو ہے جہاں میں ولے
ہے حلاوت زمانے کی وہ بھی

ایک صفت، جسے عام طور پر دکنی یعنی قدیم اردو سے مخصوص کہا جاتا رہا ہے، لیکن جو پوربی اور دہلوی میں بھی ملتی ہے، اور جس کا میر نے اپنے معاصروں کی بہ نسبت زیادہ کثرت سے استعمال کیا ہے، فارسی میں پراکرت کا پیوند لگانا ہے۔ اس کی دو شکلیں اہم ترین ہیں۔ اول تو یہ کہ ترکیب فارسی کی ہو اور اس کی جمع اردو طریقے سے بنائی جائے۔ جیسا کہ میں ''شکستہ دلوں'' کی مثال سے واضح کر چکا ہوں، اس طرح کی بہت سی ترکیبوں کی اردو جمعیں ہمیشہ سے مروج اور ''صحیح'' رہی ہیں۔ لیکن ''دل شکستہ'' قسم کی تراکیب کی اردو جمعیں اب خال خال ہی نظر آتی ہیں، اور میر کے زمانے میں بھی ان کا رواج بہت کم تھا۔ میر نے قاعدہ بنانے والوں کی دھاندلی سے بے پروا ہو کر ان ترکیبوں کو بھی اردو جمع کے صیغے میں دھڑلے سے استعمال کیا ہے۔ دوسری شکل فارسی میں پراکرت کے پیوند کی یہ ہے کہ عطف یا اضافت والے فقرے کی جمع اردو قاعدے سے بنائی جائے۔ مثلاً ''آہ ضعیفوں''۔ تیسری صورت' جو کم تر نظر آتی ہے، وہ یہ ہے کہ فارسی ترکیب کے ساتھ اردو قاعدے سے بھی اضافت لگائی جائے۔ مثلاً ''انداز قاتل کا اپنے'' یعنی ''اپنے قاتل کے انداز کا۔'' میر نے فارسی میں پراکرت کی پیوند کاری میں غیر معمولی جدت سے کام لیا ہے۔ چند مثالیں حسب ذیل ہیں۔

دیوان ششم:
ہوا برگ و سبزے میں چشمک ہے گل کی
کریں ساز ہم برگ عیش لب جو

رعایت لفظی کی خوبی سے قطع نظر، دیکھنے کی بات یہ ہے کہ ''برگ و سبزہ'' بھی موزوں تھا، لیکن میر نے روز مرہ کا لہجہ اختیار کرتے ہوئے ''برگ و سبزے'' لکھا ہے۔

دیوان چہارم: جب سے آنکھیں کھلی ہیں اپنی درد و رنج و غم دیکھے
ان ہی دیدہ غم دیدوں سے کیا کیا ہم نے ستم دیکھے

''غم دیدوں'' کی وجہ سے رعایت لفظی کا مزید لطف پیدا ہو گیا۔

دیوان چہارم: تو وہ نہیں کسو کا نہ دل سے یار ہو
یا تجھ کو دل شکستوں سے اخلاص پیار ہو

دیوان چہارم: دل نہیں درد مند اپنا میر
آہ و نالے اثر کریں کیوں کر

یہاں بھی ''آہ و نالہ'' موزوں ہو سکتا تھا، لیکن بے تکلف لہجے کی خاطر میر نے ''آہ و نالے'' لکھا۔

دیوان چہارم: جیب دریدہ خاک ملوں کے حال سے کیا آگاہی تمھیں
راہ چلو ہو نازکناں دامن کو لگا کر تم ٹھوکر

''خاک ملوں'' یعنی ''خاک میں ملے ہوئے۔'' دامن کو ٹھوکر لگا کر چلنے کی وجہ سے خاک میں ملے ہوؤں کو ٹھوکر بھی نہیں لگاتا، معشوق کو خاک ملوں سے آگاہی کیوں کر ہو؟ کنایہ بھی بہت خوب ہے۔

دیوان سوم: پست و بلندیاں ہیں ارض و سما سے ظاہر
دیکھا جہاں کو ہم نے کتنی کڈھب جگہ ہے

دیوان سوم: ہم پہ رہتے ہو کیا کمر کستے
اچھے ہوتے نہیں جگر خستے

پست و بلندیاں کی تازگی اس امکان سے کم نہیں ہوتی کہ پست و بلند کو الگ قرار دے کر مصرعے کی نثر یوں کی جائے: یاں پست و بلند ہیں.... '' اگلے شعر کے طنزیہ مزاحیہ انداز کی تعمیر میں ''جگر خستے'' کا کتنا حصہ ہے، اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔

دیوان سوم: نہ کر شرق کشتوں سے جانے کی باتیں
نہیں آتیں کیا تجھ کو آنے کی باتیں

دیوان دوم: چلتا نہیں ہے دل پر کچھ اس کے بس وگرنہ
عرش آہ عاجزوں سے اکثر ہلا گیا ہے

یہاں بھی گفتگو کے لہجے کی خاطر ''آہ عاجزاں'' کو ترک کر کے ''آہ عاجزوں'' لکھا۔

دیوان دوم: کس کو خبر ہے کشتی تباہوں کے حال کی
تختہ مگر کنارے کوئی بہ کے جا لگے

دیوان دوم: کوئی عاشقوں بتاں کی کرے نقل کیا معیشت
انھیں ناز کرتے رہنا انھیں جی نیاز کرنا

''عاشقوں بتاں'' کی تازگی اپنے رنگ میں شاہ کار ہے۔ اردو قاعدے سے ''عاشق'' کی جمع بنائی، پھر اسے فارسی جمع کے قاعدے کی اضافت میں بے علامت اضافت پرو دیا۔ ایجاد ہو تو ایسی ہو۔

دیوان دوم: ملا یارب کہیں اس صید افگن سر بسر کیں کو
کرافشاں کیجیے خون اپنے سے اس کے دامن زیں کو

یہاں بھی ''خون اپنے'' کے بجائے ''اپنے خون'' سے مصرع موزوں تھا۔ لیکن فارسی میں پراکرت کا پیوند لگانا میر کو اس درجہ مرغوب تھا کہ وہ پراکرت فقرے کو فارسی اضافت (یعنی ''خون خود'') کی طرح لکھتے ہیں۔

دیوان اول: تڑپنا بھی دیکھا نہ بسمل کا اپنے
میں کشتہ ہوں انداز قاتل کا اپنے

حسرت موہانی نے ''معائب سخن'' میں لکھا ہے کہ ''انداز قاتل کا اپنے'' جیسی ترکیبات، جن میں فارسی اردو کو ایک کر دیا گیا ہو، غلط اور معیوب ہیں۔ انھوں نے اپنے دعوے کی کوئی دلیل نہیں پیش کی ہے، لیکن ظاہر ہے کہ آج کے قاعدے سے ایسی ترکیبیں یقیناً غلط ہیں۔ اس طرح کے مخلوط مرکبات نے میر کی زبان میں زندگی اور تحریک پیدا کر دیا۔ یہ ہمارا المیہ ہے کہ ہم نے خالص اور نا خالص، اردو اور فارسی کے چکر میں پڑ کر اس طرح کے تمام اجتہادات کو جن کی بنا پر میر کا انداز قائم ہوا، ترک کر دیا اور اپنی دنیا آپ محدود کر لی۔

دیوان اول: اپنے کوچے میں فغاں جس کی سنو ہو ہر رات
وہ جگر سوختہ و سینہ جلا میں ہی ہوں

''سینہ جلا'' کی ترکیب میں دکنی رنگ ہے، لیکن شمالی ہند کی قدیم اردو میں بھی ایسی تراکیب

مفقود نہیں ہیں۔ میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے زبان کے ان معنی خیز اور رنگا رنگ استعمالات کو کثرت سے استعمال کیا اور تازندگی استعمال کیا۔ جرأت اور میر اس معنی میں ہم عصر تھے کہ جرأت کا انتقال میر سے ایک سال پہلے ہوا۔ (۱۸۰۹) اس طرح جرأت کی پوری شعری زندگی میر کے سامنے گذری، اور ان کی شاعری کا آغاز اس وقت ہوا جب میر اپنے شباب پر تھے۔ جرأت کے کلیات میں اس طرح کے فقرے اور تراکیب بہت کم ہیں جن کو میں نے اوپر درج کیا ہے۔ بات صاف ہے۔ جرأت کا تخلیقی عمل میر کی طرح بے روک ٹوک اور ان کی لسانیاتی دسترس میر کی طرح وسیع اور گہری نہ تھی۔

ہمارے زمانے میں فراق صاحب اور بعض دوسرے شاعروں نے جب میر کا تتبع شروع کیا تو ان کو سب سے آسان نسخہ یہ نظر آیا کہ ''آؤ ہو، جاؤ ہو''، ''آئے ہے، جائے ہے'' وغیرہ قسم کے استعمالات کو اپنا لیا جائے۔ فراق صاحب بہت آگے گئے تو انھوں نے بھی میر کی طرح اپنے بعض مطلعوں میں تخلص استعمال کر لیا۔ آخر اس کی کیا وجہ ہے کہ میر کے وہ مخصوص لسانیاتی ہتھکنڈے، جن میں بعض کا ذکر اوپر ہوا اور بعض کا ذکر نیچے آئے گا، فراق اور دوسرے ''پیروان میر'' کے ہاتھ نہ لگے؟ فراق صاحب کے پورے کلام میں ''شوق کشتوں''، ''عاشقوں بتاں''، ''سینہ جلا''، ''خواب لا'' جیسی تراکیب و استعمالات ڈھونڈنے سے نہیں ملتے، وجہ ظاہر ہے: ''آؤ ہو، جاؤ ہو'' وغیرہ تو فعلی شکلیں ہیں اور زبان نے ان کو ابھی پوری طرح متروک بھی نہیں کیا ہے۔ لہٰذا یہ تو آسانی سے گرفت میں آ جاتی ہیں لیکن فارسی اور پراکرت کا زندہ اور تخلیقی انضمام جیسا کہ ہم میر کے یہاں اکثر دیکھتے ہیں، فراق جیسے معمولی شاعروں کے بس کا روگ نہیں۔ ''دیدۂ نم دیدوں'' اور ''کشتہ ہوں انداز قاتل کا اپنے'' وغیرہ تراکیب تو بہر حال زبان کی داخلی مشینیات (mechanics) کا وجدانی شعور مانگتی ہیں۔ مطلع میں تخلص استعمال کرنا، جو بظاہر ایک خارجی طرز معلوم ہوتا ہے، اس کا بھی برتنا اس قدر آسان نہیں، جس قدر فراق صاحب سمجھے تھے غالب نے غلط نہیں کہا تھا کہ میر کی بات اور ہے، وہ میر جی، میر صاحب کر کے اپنے کو لکھ جاتا ہے، اور کو اس کا تتبع نہ چاہیے۔ عسکری صاحب نے غیر تنقیدی زبان میں ایک بات کہی تھی، لیکن بات پتے کی تھی کہ یہ شخص (یعنی میر) جب خود کو میر جی یا میر صاحب کہتا ہے تو اس معمولی سے لفظ میں خدا جانے کتنی بجلیاں بھر دیتا ہے۔ اب فراق گورکھ پوری بے چارے فراق جی یا فراق صاحب تو ہو نہیں سکتے تھے، اس لیے تخلص کا مطلع میں استعمال انھیں کوئی شرف نہ بخش سکا۔

دراصل تخلص کا اس ڈھنگ سے استعمال میر کی اس انفرادی شخصیت کی تعمیر کا ایک عنصر ہے جس کی بنا پر میر ہمیں ایک روایتی عاشق کی جگہ ایک فرد اور کبھی کبھی فرد اور عاشق دونوں طرح نظر آتے ہیں۔ میر کی جو تصویر ان کے کلام میں جھلکتی ہے وہ حد درجہ انفرادی، یعنی ان کرداروں کے خط و خال بعض قوانین کی روشنی میں ابھارے جاتے ہیں، اور یہ قوانین غزل کے دستور (constitution) کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس میں تھوڑی بہت تبدیلی تو ہو سکتی ہے، لیکن اس کا بنیادی کردار، اور اس کے مرکزی مفروضات (assumptions) نہیں بدل سکتے۔ کم سے کم کلاسیکی غزل کی حد تک یہ کلیہ بالکل صحیح ہے۔ عاشق اور معشوق کی رسومیاتی حیثیت یہ ہے کہ عاشق نہایت سچا، وفادار، جفاکش، جفاجو، اور دنیاوی رسوم کو نہ ماننے والا (non-conformist) ہوتا ہے۔ اسی طرح معشوق، رقیب، ناصح، وغیرہ کے کردار ہیں۔ ان کا اپنا کوئی انفرادی تشخص نہیں ہوتا۔ یہ لوگ افراد نہیں بلکہ کاغذی خاکے ہیں۔ رسومیات (convention) کا یہ تسلط اردو غزل کی بہت بڑی مضبوطی ہے، لیکن کم زور اور کم کوش شاعر کے ہاتھ میں یہ اس کی خرابی کا باعث بھی ہوتا ہے۔ میر ہمارے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے عاشق کے کردار کا رسومیاتی اظہار نہیں، بلکہ انفرادی اظہار کیا۔ یہ عاشق وہ شخص نہیں ہے جسے ہم محمد تقی میر کہتے ہیں۔ یہ عاشق کوئی اصلی شخص بھی نہیں ہے۔ میر کا کلام کسی اصلی یا فرضی میر کی سوانح حیات نہیں ہے، جیسا کہ رسل اور خورشید الاسلام سمجھے ہیں۔ اصلی بات یہ ہے کہ میر کے کلام میں جو عاشق ہمیں نظر آتا ہے، وہ خود اپنی ذات میں ایک فرد، ایک individual ہے۔

دیوان دوم:

میر دریا ہے سنے شعر زبانی اس کی
اللہ اللہ رے طبیعت کی روانی اس کی

جس نے بھی اس غزل کا سرسری مطالعہ بھی کیا ہے، وہ اس بات سے بے خبر نہ ہوگا کہ یہ اشعار میر محمد تقی میر کے بارے میں نہیں ہیں۔ اور نہ یہ اس معنی میں کسی افسانوی کردار کے بارے میں ہیں جس طرح کوئی افسانہ نگار یا ڈراما نگار کردار کی تشکیل کرتا ہے۔ میر کا زبردست کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے عاشق کے رسومیاتی کردار کو برقرار رکھتے ہوئے اس کو انفرادیت بھی عطا کر دی۔ اگر وہ باقاعدہ کردار خلق کر رہے ہوتے تو انھیں مثنوی نگار کا منصب ملتا۔ انھوں نے کیا یہ کہ ایک طرف تو عاشق کے رسومیاتی خط و خال برقرار رکھے لیکن اس کے بارے میں بات اس طرح کی گویا وہ کوئی اصلی شخص ہو۔ مطلع میں تخلص کا

استعمال، خود کو میر جی، میر صاحب کہنے کا رنگ، ایک ہی شعر میں ایک سے زیادہ شخصیات کا شمول، ایک ہی شعر میں ایک سے زیادہ آوازوں کو برتنے کا طور، یہ سب باتیں میر کے عاشق کو ایک رسم سے زیادہ ایک فرد کی سطح پر پیش کرتی ہیں۔ لہٰذا جب تک یہ سب چیزیں شعوری طور پر اور مسلسل کلام میں استعمال نہ ہوں، صرف ایک آدھ مطلع میں تخلص کے استعمال سے بات نہیں بنتی۔

میر کی زبان کی بے تکلفی اور اس میں فارسی اور پراکرات کا بے محابا آمیزہ بھی اسی عمل کا ایک پہلو ہے۔ میر ہماری شاعری کے پہلے اور سب سے بڑے انفرادیت پرست (individualist) ہیں۔ غالب ان سے کچھ ہی کم انفرادیت پرست ہیں لیکن وہ میزان کے دوسرے سرے پر ہیں۔ یعنی غالب کے یہاں عاشق کا کردار سراسر رسومیاتی ہے۔ غالب نے اپنی انفرادیت پرستی کو یوں ظاہر کیا کہ انھوں نے عاشق کے رسومیاتی کردار کو اس کی انتہا پر پہنچا دیا۔ ہر چیز اپنی انتہائی شدت پر ہے: وحشت، دیوانگی، رشک، از خود رفتگی، خودداری، بے خودی، غفلت، آگاہی، رسوائی، وفاداری، دل شکستگی، اندیشہ ہائے دور دراز، لذت آزار، جسم اور جان کی شکست و ریخت۔ کوئی ایسا پہلو نہیں جو غالب کے یہاں شدید ترین کیفیت کے ساتھ استعمال نہ ہوا ہو۔ جن نقادوں نے غالب کے یہاں رشک یا خودداری یا وحشت کے مضامین کی شدت، کثرت، متنوع اور تکراری طرف اشارہ کیا ہے، انھیں اس نکتے کا احساس تھا، لیکن مبہم، کہ یہ باتیں دراصل غالب کی انفرادیت معکوس (reverse individualism) کو ثابت کرتی ہیں اور اس کی وجہ سے ہیں۔ یعنی غالب اس لیے انفرادیت پرست ہیں کہ انھوں نے عاشق کی روایتی رسومیاتی کردار کے ان تمام امکانات کو دریافت کیا اور بکار لائے جو اس کردار میں مضمر تھے۔ غالب اس لیے منفرد ہیں کہ انھوں نے رسومیاتی عاشق کے بارے میں اس طرح گفتگو کی گویا وہ کوئی واقعی شخص ہو۔

ان نکات پر مزید بحث آگے ہوگی۔ فی الحال اس حقیقت کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے کہ زبان کے بارے میں غالب اور میر کے رویوں میں جو اختلاف ہے وہ اسی وجہ سے ہے۔ دونوں اپنی اپنی سچائیوں کے ساتھ وفادار اور ان میں پوری طرح غرق ہیں۔ اس اصول کی روشنی میں میر کی زبان میں بے تکلفی اور چونچال پن کے جو عناصر ہیں، ان کا تیسرا پہلو حسب ذیل مثالوں سے واضح ہوگا۔

اوپر میں نے عرض کیا ہے کہ میر نے فارسی میں پراکرت کا پیوند عام طور پر دو طرح سے لگایا۔ ایک تو یہ کہ انھوں نے فارسی تراکیب میں اردو جمع کا استعمال کیا اور دوسرے یہ کہ سقف یا اضافت والے

فقرے کی جمع اردو قاعدے سے بنائی۔ لیکن ان باتوں کے علاوہ میر نے پراکرت اور فارسی کے درمیان نئے نئے توازن بھی دریافت کیے۔ پراکرت اور فارسی کے درمیان توازن کی مختلف شکلیں غالب کے یہاں ملتی ہیں۔ مثلاً ایک تو یہ کہ فارسی پوری طرح حاوی ہو اور پراکرت کا محض شائبہ رہ جائے، مثلاً ؎

دل خوں شدۂ کشمکش حسرت دیدار

آئینہ بدست بت بدمست حنا ہے

دوسری صورت یہ ہے کہ فارسی غالب ہو، لیکن پوری طرح حاوی نہ ہو، مثلاً ؎

تمثال میں تیری ہے وہ شوخی کہ بصد ذوق

آئینہ بانداز گل آغوش کشا ہے

تیسری صورت یہ ہے کہ فارسی اور پراکرت مساوی ہوں، لیکن فارسی الفاظ زیادہ توجہ انگیز ہوں، مثلاً ؎

جذبۂ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے

سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

چوتھی صورت یہ ہے کہ پراکرت حاوی ہو، لیکن فارسی الفاظ پھر بھی زیادہ توجہ انگیز ہوں، مثلاً ؎

دیکھ کر تجھ کو چمن بسکہ نمو کرتا ہے

خود بخود پہنچے ہے گل گوشۂ دستار کے پاس

پانچویں صورت یہ ہے کہ فارسی اور پراکرت مساوی ہوں، لیکن پراکرت الفاظ زیادہ توجہ انگیز ہوں، مثلاً ؎

در پہ رہنے کو کہا اور کہہ کے کیسا پھر گیا

جتنے عرصے میں مرا لپٹا ہوا بستر کھلا

چھٹی صورت یہ ہے کہ پراکرت حاوی ہو، مثلاً ؎

کوئی دن گر زندگانی اور ہے

اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے

ظاہر ہے کہ اور بھی صورتیں ممکن ہیں اور یہ بھی ہے کہ بہت سے اشعار ایسے ہوں گے جن کے

بارے میں کوئی نوع (category) قائم کرنا مشکل ہوگا۔ لیکن مندرجہ بالا کام چلاؤ قسم کے تجزیے کی روشنی میں غالب کے یہاں پراکرت اور فارسی کے توازن و مساوات (equation) کی نوعیتوں کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ (ملحوظ رہے کہ اس ساری بحث میں "فارسی" سے مراد "عربی فارسی ترکی وغیرہ الفاظ" ہے، اور "پراکرت" سے مراد وہ الفاظ ہیں جو ہندوستانی الاصل ہیں۔

غالب کی فارسیت کا نمایاں وصف (لسانی اعتبار سے) اس کی پیچیدگی ہے اور (کیفیت کے اعتبار سے) اس کی تجریدیت ہے۔ تجریدیت کا ذکر میں تھوڑا بہت کر چکا ہوں۔ پیچیدگی سے میری مراد مرکبات میں ان الفاظ کا داخل کرنا ہے جو بجائے خود ترکیب یا فقرے کا وصف رکھتے ہیں۔ مثلاً "خوں شدہ" ایک فقرہ ہے۔ "دل خوں شدہ" ایک اور طرح کا فقرہ ہے۔ جب اس کو مرکب کیا تو "دل خوں شدۂ کش مکش" کا فقرہ بنا۔ اب اس کو پھر مرکب کیا اور "دل خوں شدۂ کشمکش حسرت دیدار" کا فقرہ بنا۔ "خوں شدہ" کے اپنے معنی ہیں۔ "دل" فاعل بھی ہو سکتا ہے لیکن اگر "دل خوں شدہ" کو کو ایک فقرہ مانا جائے تو "دل" کی فاعلیت ختم ہو جاتی ہے، اور یہ پورا فقرہ دوسرے مصرعے میں "آئینہ" کی صفت بن جاتا ہے ظاہر ہے کہ محض توالی اضافت کے ذریعہ یہ بات نہیں حاصل ہو سکتی۔ پیچیدہ فارسیت کی یہ صفت صرف غالب سے مخصوص ہے۔ انھوں نے اس کو اردو زبان میں پوری طرح حل کر لیا ہے۔ جو لوگ مومن وغیرہ کی فارسیت کو غالب کے مقابلے میں لاتے ہیں، وہ اس نکتے کو نظر انداز کر جاتے ہیں کہ غالب کی فارسیت کا اصل جوہر اس بات میں ہے کہ وہ ایسے فقروں کو مرکب کرتے ہیں جو خود ترکیب یا فقرے کا حکم رکھتے ہیں، اور ان کے یہاں اکثر (جیسا کہ اوپر کی مثال سے واضح ہوا ہوگا) فارسیت دو مصرعوں میں نئے نئے ربط پیدا کرنے کا عمل کرتی ہے۔

میر کا معاملہ غالب سے بالکل الگ ہے۔ کہیں کہیں وہ توالی اضافات سے کام ضرور لیتے ہیں، لیکن یہ فارسیت کی اکہری صورت ہے، اور میر کے یہاں بہر حال بہت عام نہیں۔ ہاں، یہ اتنی شاذ بھی نہیں ہے جتنی ہم سمجھتے ہیں۔ لیکن میر نے پراکرت، اور فارسی کے توازن کی جو شکلیں نکالیں وہ ان کے ساتھ اسی طرح مخصوص ہیں جس طرح غالب کی فارسیت ان کے ساتھ مخصوص ہے۔ اس توازن کی دو شکلیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ فارسی کا ایک دو لفظ استعمال کرتے ہیں، وہ لفظ یا فقرہ ایسا ہوتا ہے کہ شعر کے باقی پراکرت الفاظ میں نمایاں ہوتا ہے۔ لیکن اس کے نمایاں ہونے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شعر کے

پراکرت الفاظ کی طرف ہماری توجہ زیادہ ہو جاتی ہے۔ کچھ ایسا لگتا ہے کہ فارسی کا مشکل یا غریب لفظ ہم سے یہ کہہ رہا ہے کہ ہم پر توجہ مت کرو، ابھی شعر کے اور الفاظ کو دیکھو، وہ کس بے تکلفی سے آئے ہیں۔ ہمارا اور ان کا تضاد پراکرت الفاظ کے حسن کو کم نہیں کر رہا ہے۔ اس طرح پورے شعر کے ماحول میں بے ساختگی اور گفتگو کی سی فضا بن جاتی ہے۔ قاری کو لگتا ہے کہ فارسی کا نامانوس لفظ لایا ہی اس لیے گیا ہے کہ اس کے مقابلے میں پراکرت لفظوں کی سلاست واضح ہو جائے۔ یہی وجہ ہے کہ نامانوس الفاظ کی کثیر تعداد کے باوجود میر نے اکثر لوگوں کو اس دھوکے میں رکھا ہے کہ ان کا کلام بہت سلیس اور سریع الفہم ہے۔

لسانی توازن کی دوسری شکل میر نے یہ اختیار کی ہے کہ وہ فارسی کے عام الفاظ کو رعایت لفظی کے ساتھ استعمال کرتے ہیں، اس لیے بظاہر ان میں پیچیدگی نہیں ہوتی۔ جب فارسی کے عام لفظ کے نامانوس معنی معلوم ہوں تو رعایت لفظی کا لطف اور اس کی پیچیدگی کا احساس ہوتا ہے۔ میر کبھی کبھی یہ بھی کرتے ہیں کہ جان بوجھ کر پراکرت کا نامانوس لفظ لے آتے ہیں۔ اکثر اس سے پیکر کی تخلیق منظور ہوتی ہے، اس لیے وہ لفظ اس قدر توجہ انگیز ہوتا ہے کہ شعر کی فارسیت دب جاتی ہے۔ یعنی یہ شکل پہلی صورت کے برعکس ہے، جس میں فارسی لفظ نادر ہوتا ہے، لیکن اس کے ذریعہ شعر کی سلاست اور کھلتی ہے۔

ان صورتوں کی کچھ مثالیں ذیل میں پیش خدمت ہیں۔ سب سے پہلے یہ دو شعر دیکھیے، ان سے میرے نظریے کی تائید خود میر کی طرف سے ہوتی نظر آتی ہے۔

دیوان دوم:

اگرچہ سادہ لگے لیکن ہر بودن دل کو
ہزار پیچ کرے لاکھ لاکھ فند کرے

سخن یہی ہے جو کہتے ہیں شعر میر ہے سحر
زبان خلق کو کس طور کوئی بند کرے

بلکہ اسی غزل کا ایک شعر اور لے لیتے ہیں۔

نہ مجھ کو راہ سے لے جائے مکر دنیا کا
ہزار رنگ یہ فرتوت گو چھچھند کرے

مقطع سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ میر کی نظر میں یہ غزل بہت عمدہ ہے لہٰذا اس غزل میں جو لسانی طریقے انھوں نے برتے ہیں، وہ انھیں بہت مستحسن لگتے ہوں گے۔ "فند" والا شعر دیکھیے۔ "فند"

فارسی ہے، بمعنی ''فریب، دغا، جھوٹ۔'' اردو میں ''دند پھند'' اور ''پھند'' اسی سے بنے ہیں، لیکن خود لفظ ''فند'' میں نے بہت کم استعمال ہوتا ہوا دیکھا ہے۔ جناب عبدالرشید نے سترہویں اور اٹھارویں صدی سے تین مثالیں پیش کیں ہیں لیکن ایک مشکوک ہے۔ مصرعے میں ''ربودن دل'' پکا فارسی فقرہ ہے، اگرچہ ''فند'' کی طرح نامانوس نہیں۔ لیکن ان سب کے ہوتے ہوئے بھی شعر کا روزمرہ رنگ مجروح نہیں ہوتا، کیوں کہ دوسرے مصرعے میں ''ہزار پیچ کرے، لاکھ لاکھ'' کے دو فقرے خالص پراکرت ہیں۔ ''پیچ'' (یہاں جس معنی میں استعمال ہوا ہے، اس معنی میں یہ اردو ہے، فارسی نہیں۔) اور یہ فقرے اتنے توجہ انگیز ہیں کہ شعر کی فارسیت کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ ''چھچھند'' والے شعر میں یہ صورت حال اور بھی واضح ہے۔ ''راہ سے لے جائے'' فارسی محاورے کا براہ راست ترجمہ ہے۔ ''قرقوت'' کا لفظ خاصا نامانوس ہے۔ لیکن ''چھچھند'' کے نقار خانے میں فارسی طوطی کی آواز گم ہو جاتی ہے۔

دیوان ششم: وامق و کوہکن و قیس نہیں ہے کوئی

بھکھ گیا عشق کا اژدر مرے غم خواروں کو

اس شعر میں ''بھکھ گیا'' کا فقرہ ''عشق کا اژدر'' کے اوپر حاوی ہو گیا ہے۔ ''اژدر'' (جس کی سانس شعلہ فشاں ہوتی ہے) کی مناسبت سے ''بھکھ گیا'' کا پیکر زبردست ہے، اور آتش فشانی کے علاوہ خود ''بھکھ'' کی صوتی کیفیت میں اژدہے کے سانس کھینچنے کی کیفیت بھی ہے۔ ان باتوں کے پیش نظر ''عشق کا اژدر'' اور وامق، کوہکن اور قیس کی دوری اور اجنبیت، سب ہماری نظروں سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔ ''بھکھ گیا'' کی ندرت سب پر حاوی ہو جاتی ہے۔

دیوان ششم: سب زخم صدر ان نے نمک بند خود کیے

صحبت جو بگڑی اپنے میں سارا مزا گیا

''صدر'' بمعنی ''سینہ'' بہت نامانوس ہے۔ نمک بند کرنا فارسی ہے، اگرچہ ''صدر'' جتنا نامانوس نہیں۔ لیکن ''صدر'' کی جگہ ''سینہ'' بآسانی آسکتا تھا ؏ سب زخم سینہ ان نے نمک بند خود کیے۔ ظاہر ہے کہ مصرع ثانی میں روزمرہ کے ذریعہ تضاد (contrast) کو نمایاں تر کرنے کے لیے میر نے ''سینہ'' کی جگہ ''صدر'' لکھا، تاکہ پہلے مصرعے کے نامانوس الفاظ کے بعد مصرع ثانی کے بے ساختگی اور گفتگو کا لہجہ اور چمک اٹھے۔

دیوان اول: منھ پر اس کی تیغ ستم کے سیدھا جانا ٹھہرا ہے

جینا پھر کج دار و مریز اس طور میں ہو تک یا مت ہو

''کج دار و مریز'' بمعنی ٹال مٹول، بہانہ، کسی کام کو اس طرح ٹالے رہنا کہ جان مشکل میں پڑ جائے۔ ''(کج دار = ٹیڑھا رکھ۔ مریز = مت گرا۔) یہ فقرہ اتنا غریب ہے کہ میں نے اسے اٹھارویں صدی کے بعد صرف اقبال کے یہاں دیکھا ہے۔ لیکن اقبال نے بھی اسے غلط استعمال کیا ہے۔

تری کتابوں میں اے حکیم معاش رکھا ہی کیا ہے آخر

مریز کج دار کی نمائش حروف خم دار کی نمائش

یوسف سلیم چشتی مرحوم اقبال کی اس غلطی پر اس قدر گھبرائے کہ انھوں نے اس فقرے کے معنی ہی نہیں لکھے، لفظ بلفظ مصرعے کی نثر کر دی۔ خیر، ایسے نادر فقرے کے چاروں طرف جتنے لفظ ہیں وہ سب پراکرت ہیں۔ صرف تین لفظ فارسی ہیں، لیکن وہ بھی اتنے آسان ہیں کہ ان میں کسی قسم کی غرابت نہیں۔ شعر کی سلاست ''کج دار مریز'' کے استعمال سے اور بھی نمایاں ہو گئی ہے۔

بعض لغات میں ''کج دار مریز'' ضرور ملتا ہے لیکن اس کا استعمال بہت ہی شاذ ہے۔ جناب عبدالرشید نے جعفر علی حسرت شاگرد سرب سکھ دیوانہ کی ایک رباعی مثال میں پیش کی ہے اور وہ رباعی اتنی عمدہ ہے کہ میں بھی اسے نقل کرتا ہوں۔

ہر چند کہ زہد سے کیا ہم نے گریز

ٹوٹا نہ کبھی زہد سے اپنا پرہیز

اس مے کدۂ دہر میں ہم سے حسرت

ساقی نے رکھا ہمیشہ کج دار و مریز

دیوان پنجم: اب جو نسیم معطر آئی شاید بال کھلے اس کے

شہر کی ساری گلیاں ہو گئیں گویا عنبر سارا آج

مصرع ثانی میں وقفہ سولہ ماتراؤں کے بعد ''ہو گئیں'' پر ختم ہوتا ہے اور ''گئیں'' یہاں پر سبب ثقیل ہے۔ لہٰذا ایک دلچسپ صورت حال پیدا ہوتی ہے کہ وقفہ تو ٹھیک مصرعے کے وسط میں آیا ہے، اور سامعہ اسے پسند بھی کرتا ہے، لیکن بحر کا تقاضا ایسا ہے کہ وقفہ سبب ثقیل پر آتا ہے۔ اس کی وجہ سے مصرعے

کی رفتار تیز ہو گئی ہے اور گفتگو کا آہنگ زیادہ واضح ہو گیا ہے۔ ''عنبر سارا'' مرکب توصیفی ہے؛ ''سارا'' بمعنی ''خالص'' فارسی ہے۔ لیکن اگر اضافت نہ پڑھی جائے (اور پہلی نظر میں ہوتا بھی ایسا ہی ہے) تو ''عنبر سارا'' کا مفہوم ''سارے کا سارا عنبر'' محسوس ہوتا ہے۔ لہٰذا مصرع میں ایک نسبۃً کم مانوس فارسی لفظ ہے بھی اور نہیں بھی۔ اور بحر کی وجہ سے جو بے تکلفی پیدا ہوئی ہے، وہ مستزاد ہے۔

دیوان دوم: وہ زلف نہیں منعکس دیدۂ تر میر
اس بحر میں تہ داری سے زنجیر پڑی ہے

مصرعے میں فارسی اتنی زیادہ ہے کہ لفظ ''زنجیر'' کو قاری فوراً پکڑتا ہے، کہ ''زلف'' سے اس کی مناسبت واضح ہے۔ لیکن یہاں ''زنجیر'' دراصل ان چھوٹی چھوٹی لہروں کے معنی میں ہے جو گہرے پانی کی سطح پر نمودار رہتی ہیں۔ اب شعر کا حسن کہاں سے کہاں پہنچ گیا۔

دیوان چہارم: دل رکھ قوی فلک کی زبردستی پر نہ جا
گر کشتی لگ گئی ہے تو تو بھی تلاش کر

یہاں ''تلاش'' بمعنی ''کشتی'' ہے۔ عام لفظ کو نادر معنی میں استعمال کر کے فارسی اور پراکرت کا نیا توازن پیدا کیا ہے۔

دیوان پنجم: وہ نوبادۂ گلشن خوبی سب سے رکھے ہے نرالی طرح
شاخ گل سا جائے ہے لچکا ان نے نئی یہ ڈالی طرح

''نوبادہ'' کے معنی ہیں ''پہلا پھل، نیا پھل، دلکش چیز۔'' اس لفظ کو میر نے کئی بار استعمال کیا ہے، اور ہمیشہ بڑے حسن کے ساتھ استعمال کیا ہے، جیسا کہ یہاں بھی ہے۔ رعایت لفظی کے حسن سے قطع نظر شعر کا لسانیاتی حسن لفظ ''نوبادہ'' کی ندرت میں ہے۔ یہ ندرت ''طرح ڈالی'' اور ''طرح رکھی'' کی طرف سے توجہ ہٹا لیتی ہے۔ دونوں جگہ ''طرح'' کو بروزن فعل پڑھنا پڑتا ہے، جو اردو کے لئے نامانوس ہے۔ لیکن ''نوبادہ'' کی ندرت اور حسن اور مصرعتین کے باقی الفاظ جو نسبۃً سادہ ہیں، آپس میں عمدہ تضاد (contrast) پیدا کرتے ہیں۔ لہٰذا دونوں مصرعے بالکل سبک معلوم ہوتے ہیں۔ ''شاخ گل'' اور ''ڈالی'' کی رعایت کی طرف توجہ کرنا بھی ضروری ہے۔

ضیا احمد بدایونی نے مومن کی ایک صفت یہ بیان کی ہے کہ انھوں نے ایسے الفاظ کو جمع استعمال کیا

ہے، جن کی جمع اردو میں عام طور پر مستعمل نہیں۔ درست ہے، لیکن یہ دراصل میر کی خاص ادا ہے، اور ممکن ہے کہ میر و مومن دونوں نے اسے فارسی سے حاصل کیا ہو۔ صرف دیوان اول سے میر کے یہ شعر ملاحظہ ہوں۔

مشہور ہیں دلوں کی مرے بے قراریاں
جاتی ہیں لامکاں کو دل شب کی زاریاں

اس غزل کے اکثر قافیے اسی طرح بے تکلف ہیں: دستکاریاں، رازداریاں، امیدواریاں، باریاں (''باری'' کی جمع۔)

پاس مجھ کو بھی نہیں ہے میر اب
دور پہنچی ہیں مری رسوائیاں

ساقی کی باغ پر جو کچھ کم نگاہیاں ہیں
مانند جام خالی گل سب جماہیاں ہیں

اس غزل میں بھی کئی قافیے اس طرح کے ہیں: روسیاہیاں، بے گناہیاں، کج کلاہیاں، جمع بنانے کا یہ انداز میر کے پہلے نہیں ملتا۔ یہ بات واضح کرنے کی ضرورت نہیں کہ اس طرح کی جمع عبارت اور لہجے کو بے تکلف بنا دیتی ہے۔ ''ذرا اس کی بے قراری تو دیکھئے'' کے مقابلے میں ''بے قراریاں تو دیکھئے'' زیادہ بے تکلف ہے۔ لسانیات کا عام اصول ہے کہ صیغۂ جمع کا استعمال تشدید (intensification) کے علاوہ غیر رسمی ماحول بھی پیدا کرتا ہے، خاص کر جب جمع ایسے اسما کی ہو جو تجریدی (abstract) ہوں، جیسا کہ مندرجہ بالا اشعار اور قوافی میں ہے۔ بعد کے کلام سے یہ مثالیں دیکھئے۔

دیوان دوم: اب حوصلہ کرے ہے ہمارا بھی تنگیاں
جانے بھی دو بتوں کے تئیں کیا خدا ہیں یے

دیوان سوم: کیا کوئی اس کے رنگوں گل باغ میں کھلا ہے
شور آج بلبلوں کا جاتا ہے آسماں تک

دیوان چہارم: وہ نہیں اب کہ فریبوں سے لگا لیتے ہیں
ہم جو دیکھیں ہیں تو دے آنکھ چرا لیتے ہیں

دیوان چہارم: یہ عرض مری یاد رہے بندگی میں میر
جی بیچتے نہیں عشق کے اظہار میں صاحب

دیوان پنجم: بے تابیوں کے جور سے میں جب کہ مر گیا
ہو کر فقیر صبر مری گور پر گیا

میں نے گذشتہ صفحات میں میر کے یہاں عربی کے نامانوس الفاظ اور فقروں کی کثرت کا ذکر کیا ہے، اور یہ بھی عرض کیا ہے کہ ایسے فقروں کے باوجود شعر میں روانی کا احساس اس لیے ہوتا ہے کہ میر نے انھیں اکثر خوش طبعی کے ماحول میں صرف کیا ہے۔ بعد کی بحث میں یہ بات بھی بیان ہوئی کہ جہاں ایسا نہیں ہے وہاں توازن کی دوسری صورتیں اختیار کی گئی ہیں۔ توازن کی ایک صورت جس کا ذکر کم ہوا ہے محاورں، ضرب الامثال اور چھوٹے چھوٹے الفاظ (مثلاً: تو، کیا کیا، کیا کچھ، کہیں، یہاں، بھی، ہی یہ، وہ، کچھ) وغیرہ روزمرہ الفاظ کا ایسا استعمال ہے جو شعر کو گفتگو کے قریب لے آتا ہے۔ میر نے مکالمے کا بھی کثرت سے استعمال کیا ہے، لیکن ان کے مکالمے محض لسانی اظہار کے لیے نہیں ہیں (جیسا کہ معاملہ بندی والے اشعار میں اکثر ہوتا ہے) بلکہ کردار کی وضاحت کے لیے ہیں، اس لیے ان کا ذکر بعد میں ہوگا۔ دیوان دوم کی ایک معمولی سی غزل ہے، اس کے گیارہ شعروں میں سے چار اشعار میں پانچ بار ''تو'' استعمال ہوا ہے، اور ہر جگہ اس انداز سے کہ شعر لہجہ عام گفتگو سے قریب ہو گیا ہے۔

ہوتی ہے گرچہ کہنے سے یارو پرائی بات
پر ہم سے تو تھمے نہ کبھو منہ پر آئی بات
جانے نہ تجھ کو جو یہ تصنع تو اس سے کر
تس پر بھی تو چھپی نہیں رہتی بنائی بات
کہتے تھے اس سے ملیے تو کیا کیا نہ کہیے لیک
وہ آگیا تو سامنے اس کے نہ آئی بات
اب تو ہوئے ہیں ہم بھی ترے ڈھب سے آشنا
واں تو نے کچھ کہا کہ ادھر ہم نے پائی بات

اسی غزل میں اچانک ایک غیر معمولی شعر کہہ دیا ہے، اور اس کا آدھا زور لفظ ''یہ'' کے استعمال

میں ہے۔

عالم سیاہ خانہ ہے کس کا کہ روز و شب
یہ شور ہے کہ دیتی نہیں کچھ سنائی بات

اس طرح کے چھوٹے چھوٹے الفاظ کے ذریعہ میر بڑے بڑے الفاظ کو سہارا دیتے ہیں اور بے تکلفی کا التباس پیدا کرتے ہیں۔

دیوان چہارم: کیا سر جنگ و جدل ہو بے دماغ عشق کو
صلح کی ہے میر نے ہفتاد و دو ملت سے یاں

''میر'' کو واحد غائب کے صیغے میں استعمال کرنے، اور لفظ ''یاں'' نے شعر کو عام، تجریدی اور بوجھل بیان کی سطح سے اتار کر فوری، شخصی اور واقعاتی سطح پر رکھ دیا۔

دیوان پنجم: کر خوف کلک خسپ کی جو سرخ ہیں آنکھیں
جلتے ہیں تر و خشک بھی مسکیں کے غضب میں

''کلک خسپ'' تو غضب کا لفظ ہے ہی، کیوں کہ ''کلک خسپ'' اس نادار شخص کو کہتے ہیں جس کے پاس سردی میں کپڑے نہ ہوں اور جو کھلی ہوئی آگ کے پاس بیٹھ کر رات گذارے۔ لیکن پہلے مصرعے میں ''جو'' اور دوسرے مصرعے میں ''جلتے ہیں بھی'' نے شعر کی فضا روزمرہ زندگی کے قریب کر دی۔ پیکر کی حاکمیت اور تر و خشک کے جلنے کی پراسراریت اس پر مستزاد ہے۔

دیوان سوم: بوسہ اس بت کالے کے منھ موڑا
بھاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا

محاورے کو لغوی معنی میں بھی استعمال کرنا اور رعایت لفظی کا نیا پہلو پیدا کرنا میر و غالب کا ادنیٰ کرشمہ ہے۔ مندرجہ بالا شعر مزید وضاحت کا محتاج نہیں۔ اسی انداز کا ایک شعر دیوان سوم سے اور دیکھیے۔

کیا کہیے دماغ اس کا کہ گل گشت میں کل میر
گل شاخوں سے جھک آئے تھے پر منھ نہ لگایا

دیوان سوم: اب یہ نظر پڑے ہے کہ برگشتہ وہ مژہ
کاوش کرے گی تک بھی تو سنبھلا نہ جائے گا

مصرع اولیٰ میں "یہ" بظاہر زائد معلوم ہوتا ہے، لیکن تامل کیجیے تو محسوس ہوگا کہ "یہ" میں انکشاف کا رنگ ہے۔ اگر "اب تو" کہتے تو یہ بات نہ پیدا ہوتی۔ دوسرے مصرعے میں "بھی" کے بعد معنی میں وقفہ، اور پھر "تو" کا صرف جس نزاکت سے ہوا ہے وہ میر ہی کا حصہ ہے۔ خود کلامی کی لطیف ڈرامائیت اور مضمون کی تازگی (مژہ کی برگشتگی پر غور کیجیے) کے باوجود پہلی نظر میں شعر کے معنوی ابعاد واضح نہیں ہوتے، کیوں کہ گفتگو کا لہجہ ہمیں دھوکا دیتا ہے۔ اسی طرح کے شعروں کی بنا پر لوگ میر کو بہت سادہ اور سہل الفہم گمان کرتے ہیں۔

دیوان اول: ڈاڑھی سفید شیخ کی تو مت نظر میں کر
بگلا شکار ہوے تو لگتے ہیں ہاتھ پر

اس طرح کا شعر بہت ہی بڑا شاعر کہہ سکتا ہے۔ ضرب المثل کا حوالہ دے دیا (بگلا مارے پر ہاتھ) پھر سفید ڈاڑھی کی مناسبت سے شیخ اور بگلے میں ظاہری مشابہت قائم کر دی اور ضرب المثل کے حوالے سے یہ بھی ثابت کر دیا کہ شیخ دراصل بالکل کم قیمت ہے۔ پھر "بگلا بھگت" کے تلازمے کے ذریعہ شیخ کا ریاکار و سالوس ہونا بھی بتا دیا۔ اسی انداز کا شعر اسی غزل میں دوسرے مضمون میں بھی دیکھیے۔

آخر عدم سے کچھ بھی نہ بگڑا مرا میاں
مجھ کو تھا دست غیب پکڑ لی تری کمر

"دست غیب" دراصل اولیاءاللہ کی اس صفت کو کہتے ہیں کہ ان کے پاس بظاہر کوئی ذریعۂ آمدنی نہیں ہوتا، لیکن پھر بھی وہ خوش حال اور مخیر رہتے ہیں۔ ایسے اولیاءاللہ کے بارے میں کہتے ہیں کہ ان کے پاس دست غیب ہے۔ اب اس کی روشنی میں کمر کی معدومی اور عاشق کی ادائے حریفانہ دیکھیے۔ یہ مضمون غالب کو نصیب نہ ہوا۔ کیوں کہ وہ میر کی طرح بھکو باز اور واقعیت کوش نہ تھے۔ وہ معشوق کے دامن کو حریفانہ کھینچ سکتے تھے، لیکن اس کی کمر میں ہاتھ ڈال کر اس کے عدم کو وجود اور اپنے ہاتھ کو دست غیب ثابت نہ کر سکتے تھے۔

دیوان دوم: ناسازی و خشونت جنگل ہی چاہتی ہے
شہروں میں ہم نہ دیکھا بالیدہ ہوتے کیکر

دلیل کی ندرت کے ساتھ ساتھ مصرع اولیٰ میں "ہی" کی حد بندی پر غور کیجیے۔ اس ایک لفظ

نے پورا کردار خلق کر دیا۔

دیوان پنجم: عشق سے نظم کل ہے یعنی عشق کوئی ناظم ہے خوب
ہر شے یاں پیدا جو ہوئی ہے موزوں کا لایا ہے عشق

مصرع اولیٰ میں لفظ "کوئی" غیر معمولی قوت کا حامل ہے، کیوں کہ اس کے ذریعہ عشق کی شخصیت پراسرار ہو جاتی ہے۔ عشق کوئی اعلیٰ درجے کا شاعر ہے، لیکن کھلتا نہیں ہے، اس کا کلام ہر جگہ ضرور نمایاں ہے۔ "کوئی" میں تحیر کی جو سادہ دلی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔

دیوان اول: اب وہ نہیں کہ شورش رہتی تھی آسماں تک
آشوب نالہ اب تو پہنچا ہے لامکاں تک

"وہ" کا استعمال ایک اور رنگ میں دیکھیے۔

دیوان پنجم: اب وہ نہیں کرم کہ بھرن پڑنے لگ گئی
جوں ابر آگے لوگوں کے دامن پسار دیکھ

اسی طرح لفظ "کچھ" کے مختلف استعمال توجہ انگیز ہیں۔

دیوان اول: یک قطرہ خون ہو کے پلک سے ٹپک پڑا
قصہ یہ کچھ ہوا دل غفراں پناہ کا

دیوان پنجم: بوے گل و نواے خوش عندلیب میر
آئی چلی گئی یہی کچھ تھی وفاے گل

دیوان چہارم: ہم فقیروں کو کچھ آزار تمھیں دیتے ہو
یوں تو اس فرقے سے سب لوگ دعا لیتے ہیں

یہ نکتہ ملحوظ خاطر رہے کہ اس طرح کا روزمرہ برتنا بذات خود کوئی غیر معمولی بات نہیں۔ یہ تو ہر اچھا شاعر کر لیتا ہے۔ میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اس طرح کے الفاظ کے ذریعہ معنی و مضمون کے نئے پہلو بھی اجاگر کیے ہیں۔ اوپر کچھ اشعار مع تشریح گذر چکے ہیں۔ یہ چند مثالیں بے تشریح ملاحظہ ہوں۔

دیوان چہارم: دل نہ ٹٹولیں کاش کہ اس کا سردی مہر تو ظاہر ہے
پاویں اس کو گرم مبادا یار ہمارے کینے میں

دیوان چہارم: دل کی بیماری سے خاطر تو ہماری تھی جمع
لوگ کچھ یوں ہی محبت سے دوا کرتے تھے

دیوان پنجم: دامن پر فانوس کے تھا کچھ یوں ہی نشاں خاکستر کا
شوق کی میں جو نہایت پوچھی جان جلے پروانے سے

دیوان پنجم: استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں
عشق نے آگ یہ لگائی ہے

دیوان دوم: صد رنگ ہے خرابی کچھ تو بھی رہ گیا ہے
کیا نقل کریے یارو دل کوئی گھر سا گھر تھا

میں نے کہا تھا تشریح نہ کروں گا۔ لیکن آخری شعر میں ''کچھ تو بھی'' اور ''کوئی'' کی داد دیے بغیر نہیں رہا جاتا۔ ضرب المثل کے بھی استعمال کے چند اور شعر دیکھیے۔

دیوان اول: چاک دل پہ ہیں چشم صد خوباں
کیا کروں یک انار و صد بیمار

دیوان سوم: گیا حسن خوبان بد راہ کا
ہمیشہ رہے نام اللہ کا

دیوان سوم: میر کعبے سے قصد دیر کیا
جاؤ پیارے بھلا خدا ہمراہ

دیوان اول: اب تو جاتے ہیں مے کدے سے میر
پھر ملیں گے اگر خدا لایا

دیوان ششم: کھلے ہے کچھ تو کج کر چشم و ابرو
برات عاشقاں بر شاخ آہو

میر کی زبان کا یہ محاکمہ بنیادی طور پر اس بات کو واضح کرنے کی سعی ہے کہ میر نے عام روزمرہ کو ادبی زبان بنانے کے لیے کیا طریقے اختیار کیے۔ یہ محاکمہ اس سوال کا جواب دینے کی بھی کوشش ہے کہ میر کی زبان کے بارے میں یہ تاثر کیوں پھیلا کہ یہ بہت سادہ اور بے تہ زبان ہے۔ امید ہے کہ اب یہ بات صاف ہو

چکی ہوگی کہ میر نے زبان کو انتہائی پیچیدہ، متنوع اور متوازن طریقے سے استعمال کیا ہے۔ متوازن اس معنی میں نہیں، جس معنی میں عام بول چال متوازن ہوتی ہے، بلکہ اس معنی میں کہ انھوں نے پراکرت میں فارسی کا پیوند طرح طرح سے لگایا لیکن فارسیت کو حاوی ہونے دیا اور نہ پراکرت کو۔ میر کی زبان میں اتنی رنگا رنگی اور متنوع ہے کہ (جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں) اس میں بعد کے ہر اسلوب اور ہر انداز کا سراغ مل سکتا ہے۔

غالب کی زبان میر سے زیادہ بے مثال (unique) ہے، لیکن محدود معنی میں۔ یعنی غالب نے پراکرت پر فارسی کو حاوی کر دیا لیکن دونوں کو آپس میں ضم بھی کر دیا۔ یہ کارنامہ کسی سے بھی انجام نہ پایا، اور اس کارنامے کی بدولت غالب کو جو بلند آہنگی ملی اور اس زبان کے ذریعہ جس طرح کی تجریدی فکر کا اظہار غالب نے کیا، وہ صرف انھیں تک محدود رہی۔ لیکن زبان کے پورے سرمائے کا جس قدر خلاقانہ اور بھرپور استعمال میر نے کیا، غالب اس کے اہل نہ تھے۔ صرف اس ایک بات کی بنا پر میر کا مرتبہ غالب سے برتر ٹھہرتا ہے۔ میر پوری زبان کے بادشاہ ہیں، غالب اس کے صرف ایک حصے پر حکمراں ہیں۔ مطلق العنان، من مانی کرنے والے اور نامناسب کو انسب کر کے دکھانے والے دونوں ہیں۔ بس یہ ہے کہ میر کا علاقہ چونکہ زیادہ وسیع ہے، اس لیے ان کی سرحدوں پر کبھی کبھی بدامنی رہتی ہے۔ اور غالب کا رقبہ چونکہ نسبۃً تنگ ہے، اس لیے یہاں سرحدوں پر انتشار بہت کم ہے۔ لہٰذا میر کے یہاں کبھی کبھی بھونڈے الفاظ اور فقرے مل جاتے ہیں۔ بھونڈے سے میری مراد ایسے الفاظ اور فقرے نہیں جن پر ''اخلاقی'' حیثیت سے گرفت کی جا سکتی ہے۔ اخلاقی حیثیت سے مجھے میر کے یہاں کوئی قابل گرفت بات نہیں نظر آتی۔ میری مراد صرف یہ ہے کہ الفاظ کے وسیع خزانے کو تمام تر برت ڈالنے کے جوش و شوق میں میر کبھی کبھی ادھ کچرے استعمالات کے مرتکب ہو جاتے ہیں۔ چند شعر حسب ذیل ہیں۔

دیوان اول: اکثر آلات جور اس سے ہوئے
آفتیں آئیں اس کے مقدم سے

یہاں ''آلات جور'' معشوق کے بجائے کسی کاریگر کا پیکر پیش کرتا ہے اور ''مقدم'' صرف قافیے کی خاطر ہے۔ ''مقدم'' کا استعمال دیکھنا ہو تو غالب کو پڑھیے۔

نہیں ہے سایہ کہ سن کر نوید مقدم یار
گئے ہیں چند قدم پیشتر در و دیوار

یعنی "مقدم" کا لفظ ارسومیاتی اور تکلفاتی (formal) کیفیت رکھتا ہے۔ غالب کو پھر سنیے ۔

مقدم سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر ساز صدائے آب تھا

میر، دیوان چہارم: کلید پیچ اگر رقعہ یار کا آوے
تو دل کہ قفل سا بستہ ہے کیسا کھل جاوے

یہاں رعایت لفظی بے فائدہ ہے، کیوں کہ "کلید پیچ" کے لیے کوئی جواز نہیں مہیا کیا۔ لیکن رعایت لفظی میر کا خاص فن ہے۔ ہزاروں اشعار میں سے ایک آدھ تو کم زور نکلیں گے ہی۔

دیوان ششم: منھ دھوتے اس کے آتا تو ہے اکثر آفتاب
کھاوے گا آفتابہ کوئی خود سر آفتاب

"آفتابہ" کی رعایت خوب سہی، لیکن "خود سر" محض برائے قافیہ ہے۔

ایک بات دلچسپ یہ ہے کہ میر نے فارسی اور پراکرت دونوں طرح کے الفاظ میں کہیں کہیں اس چیز کو روا رکھا ہے جسے ہم بھونڈا پن کہنے پر مجبور ہیں، لیکن ان کا متنوع یہاں بھی برقرار ہے۔ فارسی سے میر کا شغف بہر حال اتنا ہی گہرا تھا جتنا پراکرت سے تھا، اس لیے میر کے یہاں فارسی کی بہت سی نادر تراکیب بھی ملتی ہیں۔ ان تراکیب کا ذکر کیے بغیر اس بحث کو ختم کرنا غیر مناسب ہوگا۔

فارسی تراکیب کے سلسلے میں غالب اور مومن کا نام اکثر آتا ہے۔ مومن کے یہاں عینی تخیل visual imagination کم ہونے اور ان کے کلام میں معنی کی تازگی نہ ہونے کے باعث مومن کی تراکیب غالب کے مقابلے میں ابھری ہیں۔ میر کی تراکیب میں عینی تخیل اور معنی کی تازگی دونوں کا دخل ہے۔ ظاہر ہے کہ اس میدان میں وہ غالب کے حریف نہیں ہیں، لیکن انھیں نظر انداز بھی نہیں کیا جا سکتا۔ میر کا کلام چوں کہ پیکروں سے منور ہے، اس لیے ان کی تراکیب میں بھی پیکر کا شائبہ ہے۔ کہیں کہیں میر نے بھی غالب کی طرح تجریدیت برتی ہے، لیکن ان کی زیادہ توجہ غیر تجریدی اور ٹھوس پیکروں پر ہے۔

یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ عربی فارسی کے عام الفاظ کو مرکب کرنے سے کلام کی سطح معمولی بول چال کے مقابلے میں تھوڑی بہت بلند تو ہو جاتی ہے، لیکن اسے سچی فارسیت نہیں کہہ سکتے، اور نہ اس طرح کی تراکیب کو کلام کا کوئی خاص حسن کہہ سکتے ہیں۔ ہمارے پرانے نقادوں، خاص کر نیاز فتح پوری،

نے فارسی تراکیب کی خوب صورتی کا ذکر اکثر کیا ہے، لیکن یہ وضاحت نہیں کی ہے کہ جن تراکیب کو وہ خوب صورت کہہ رہے ہیں، ان کا حسن کس چیز میں ہے؟ لہٰذا سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ ترکیب اس وقت خوب صورت ہوتی ہے جب اس کے ذریعہ نادر استعارہ پیدا ہو۔ دوسری صورت یہ ہے کہ اس کے ذریعہ معنی میں اضافہ ہو۔ (اکثر یہ دونوں صورتیں، یعنی استعارہ اور اضافۂ معنی، ساتھ ساتھ واقع ہوتی ہیں۔) تیسری صورت یہ ہے کہ ترکیب کے ذریعہ پیکر، یا استعارہ و پیکر وجود میں آ جائے۔ چوتھی صورت یہ ہے کہ ترکیب کسی استعاراتی نظام کی پشت پناہی کرے، چاہے خود اس میں کوئی قابل ذکر استعارہ نہ ہو۔ غالب کے کلام میں یہ تمام صورتیں موجود ہیں۔ اور کبھی کبھی ایک سے زیادہ صورتیں ایک ہی شعر میں اس طرح یک جا ہوتی ہیں کہ ان کو الگ الگ بیان کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ یہ چند شعر ملاحظہ ہوں۔

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
حباب موجۂ رفتار ہے نقش قدم میرا

"یک بیاباں ماندگی" نادر استعارہ ہے، پیکر بھی ہے، لیکن "حباب موجۂ رفتار" کی طرح کا پیچیدہ نہیں۔ آخر الذکر میں حرکی اور بصری دونوں کیفیات ہیں۔ اس میں استعارہ اتنا زبردست نہیں، لیکن یہ ترکیب خود "نقش قدم" کے لیے استعارے کا کام کر رہی ہے اور اس طرح ایک اور استعارے کی پشت پناہی کرتی ہے۔

نشۂ مے بے چمن دود چراغ کشتہ ہے
جام داغ شعلہ اندود چراغ کشتہ ہے

"دود چراغ کشتہ" میں خود کوئی ندرت نہیں، لیکن یہ خود استعارہ ہے "نشۂ مے" کا۔ "داغ شعلہ اندود" نہایت خوب صورت پیکر ہے، لیکن یہ "چراغ کشتہ" کا استعارہ بھی ہے، اور یہ سارے کا سارا "جام" کا استعارہ ہے، اس طرح پیچ در پیچ استعارہ اور پیکر پیدا ہو گئے۔

اسد ہم وہ جنوں جولاں گدائے بے سروپا ہیں
کہ ہے سر پنجۂ مژگان آہو پشت خار اپنا

"گدائے بے سروپا" میں استعارہ دلچسپ ہے، لیکن بہت نادر نہیں۔ "جنوں جولاں" میں بے انتہا ندرت ہے، اور "گدائے بے سروپا" اس کے لیے استعارے کا کام کرتا ہے۔ "سر پنجۂ مژگاں

آہو" میں پیکر ہے، اگرچہ بہت غیر معمولی نہیں ہے۔ لیکن یہ پورا مصرع اپنے ماقبل کے مصرعے کا استعارہ ہے۔ اس طرح پورا شعر تراکیب کے ذریعہ استعارے کے ربط سے مربوط ہے۔

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ غیر از نگہ دیدۂ تصویر نہیں

نگہ دیدۂ تصویر" غیر معمولی استعارہ بھی ہے اور غیر معمولی پیکر بھی۔

پیکر عشاق ساز طالع ناساز ہے
نالہ گویا گردش سیارہ کی آواز ہے

دوسرے مصرعے میں زبردست بصری اور سمعی پیکر ہے۔ لیکن اس کے علاوہ یہ بھی ہے کہ تمام تراکیب کے ذریعہ معنی میں اضافہ ہو رہا ہے۔

میر کی تراکیب میں یہ متنوع اور پیچیدگی شاذ ہے۔ یہ ضرور ہے کہ نئے نئے الفاظ کو مرکب کرنے اور ترکیبوں پر مبنی نادر فقروں کو استعمال کرنے میں میر نے غالب سے زیادہ طباعی برتی ہے۔ ان میں سے بعض فقرے تو غالب نے بھی استعمال کیے، مثلاً

دیوان اول: یک بیاباں برنگ صورت جرس
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

دیوان سوم: سب کھا گئے جگر تری پلکوں کے کاوکاو
ہم سینہ خستہ لوگوں سے بس آنکھ مت لگاؤ

لیکن بعض فقرے ایسے بھی ہیں جو غالب کی دسترس سے دور رہے، مثلاً "گل زمیں" بمعنی "قطعۂ زمین" اور "گل گل شگفتہ" بمعنی "بہت شگفتہ"۔

دیوان اول: اس گل زمیں سے اب تک اگتے ہیں سرو مائل
مستی میں جھکتے جس پہ تیرا پڑا ہے سایہ

دیوان پنجم: گل گل شگفتہ مے سے ہوا ہے نگار دیکھ
یک جرعہ ہم دم اور پلا پھر بہار دیکھ

جیسا کہ میں نے اوپر کہا، میر نے نئے نئے الفاظ کو مرکب کرنے میں خاص کمال صرف کیا

ہے۔ اس کے علاوہ، انھوں نے ترکیب کو شارٹ ہینڈ کے طور پر بھی عام شعرا سے زیادہ کثرت سے برتا ہے۔ دونوں طرح کی بعض مثالیں حسب ذیل ہیں۔

دیوان سوم: مدعی عشق تو ہیں عزلتی شہر لیک
جب گلی کوچوں میں کوئی اس طرح رسوا ہویں
(عزلتی شہر)

دیوان سوم: ہو تم جو میرے حیرتی فرط شوق وصل
کیا جانو دل کسو سے تمھارا لگا نہیں
(حیرتی فرط شوق وصل)

دیوان سوم: بار حرمان گل و داغ نہیں اپنے ساتھ
شجر باغ وفا پھولے پھلے جاتے ہیں
(بار حرمان گل و داغ اور شجر باغ وفا)

دیوان سوم: رنگ بے رنگی جدا تو ہے ولے
آپ سا ہر رنگ میں شامل ہے میاں
(رنگ بے رنگی)

دیوان سوم: سوز دروں سے کیوں کر میں آگ میں نہ لوٹوں
جوں شیشۂ حبابی سب دل پہ آبلے ہیں
(شیشۂ حبابی)

دیوان اول: میں نو دمیدہ بال چمن زاد طیر تھا
پر گھر سے اٹھ چلا سو گرفتار ہو گیا
(نو دمیدہ بال چمن زاد)

دیوان اول: حاصل نہ پوچھ گلشن مشہد کا بوالہوس
یاں پھل ہر اک درخت کا حلق بریدہ تھا
(گلشن مشہد)

دیوان اول: میر گم کردہ چمن زمزمہ پرداز ہے ایک
جس کی لے دام سے تا گوش گل آواز ہے ایک
(میر گم کردہ چمن)

دیوان دوم: اس لب جاں بخش کی حسرت نے مارا جان سے
آب حیواں یمن طالع سے مرے سم ہو گیا
(یمن طالع)

دیوان دوم: مواج آب سا ہے و لیکن اڑے ہے خاک
ہے میر بحر بے تہ ہستی سراب سا
(بحر بے تہ ہستی)

دیوان اول: آئی صدا کہ یاد کرو دور رفتہ کو
عبرت بھی ہے ضرور اے جمع تیز ہوش
(جمع تیز ہوش)

دیوان چہارم: کھول آنکھیں صبح سے آگے کہ شیر اللہ کے
دیکھتے رہتے ہیں غافل وقت گرگ و میش کو
(وقت گرگ و میش)

مندرجہ بالا مثالیں اس بات کو واضح کرنے کے لیے کافی ہیں کہ میر نے فارسی تراکیب کو مختصر نویسی کے طور پر بھی برتا ہے اور ایسے الفاظ کو بھی مرکب کیا ہے، جنھیں اردو میں شاذ ہی مرکب کیا گیا ہوگا۔ اب لگے ہاتھوں بعض ان تراکیب کو بھی دیکھ لیں جن میں خلاقانہ شان زیادہ پائی جاتی ہے، لیکن جو غالب کے انداز کی ہیں۔ عام رائے کے برخلاف، میر کے یہاں ایسی تراکیب اتنی شاذ نہیں ہیں کہ ان کو تلاش کرنے میں زحمت ہو۔ ان میں غالب کا ساتموج نہیں ہے، لیکن انداز وہی ہے۔ صرف دیوان اول کی سرسری ورق گردانی سے، اور مشہور اشعار کو چھوڑ کر بھی کثیر تعداد میں ایسی تراکیب ہاتھ آتی ہیں جو دفور معنی یا پیکر کے حسن یا استعارے کی ندرت کی مثال میں رکھی جا سکتی ہیں۔

تنگ ہیں کہ سو برس کی ناموس خامشی کھو
دو چار دل کی باتیں اب منھ پر آئیاں ہیں
(ناموس خامشی)

رو و خال و زلف ہی ہیں سنبل و سبزہ و گل
آنکھیں ہوں تو یہ چمن آئینۂ نیرنگ ہے
(آئینۂ نیرنگ)

چشم کم سے دیکھ مت قمری تو اس خوش قد کو ٹک
آہ بھی سرو گلستان شکست رنگ ہے
(سرو گلستان شکست رنگ)

گل و سنبل ہیں نیرنگ قضا مت سرسری گذرے
کہ بگڑے زلف و رخ کیا کیا بناتے اس گلستاں کو
(نیرنگ قضا)

مقامر خانۂ آفاق وہ ہے
کہ جو آیا ہے یاں کچھ کھو گیا ہے
(مقامر خانۂ آفاق)

میں نے اس قطعۂ صناع سے سر کھینچا ہے
کہ ہر اک کوچے میں جس کے تھے ہنرور کتنے
(قطعۂ صناع)

جام خوں بن نہیں ملتا ہے، ہمیں صبح کو آب
جب سے اس چرخ سیہ کاسہ کے مہمان ہوئے
(چرخ سیہ کاسہ)

چھوٹنا ممکن نہیں اپنا قفس کی قید سے
مرغ سیر آہنگ کو کوئی رہا کرتا نہیں

(مرغ سیر آہنگ)

اس طرح کی مثالیں بہت ہیں۔ ان مثالوں سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ میر کی زیادہ تر تخلیقی تراکیب فارسی کے مروج اور مستقل محاورے پر بنی ہیں (چرخ سیہ کاسہ، مرغ سیر آہنگ، قطعۂ صناع، وغیرہ۔) ان میں تخلیقی چمک دمک غالب کے برابر نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان میں پیچیدگی بھی غالب جیسی نہیں ہے۔ ندرت طلب طبیعت اپنی عمارت انھیں چیزوں پر استوار کرتی ہے جو پہلے سے موجود ہوں، لیکن اس کی عمارت اپنی تفصیلات و جزئیات میں پہلے سے موجود بنیادوں سے مختلف بنتی ہے۔ غالب کا یہی عالم تھا۔

(۵)

انسانی تعلقات کی شاعری

میر کی زبان کے اس مختصر تجزیے اور غالب کے ساتھ موازنے سے یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ میر اور غالب میں اشتراک لسان ہے اور نہیں بھی۔ استعمال زبان سے ہٹ کر دیکھیے تو بھی اشتراک کے بعض پہلو نظر آتے ہیں۔ اوپر میں نے عرض کیا ہے کہ میر کے بعد غالب ہمارے سب سے بڑے انفرادیت پرست ہیں، اور ان دونوں کی انفرادیت پرستی ان کے کلام سے نمایاں ہونے والے عاشق کے کردار میں صاف نظر آتی ہے۔ محمد حسن عسکری نے لکھا ہے کہ فراق صاحب کا ایک بڑا کمال یہ بھی ہے کہ انھوں نے اردو غزل کو ایک نیا عاشق اور نیا معشوق دیا۔ عسکری صاحب کے خیال میں فراق کے عاشق کی نمایاں صفت "وقار" ہے۔ آگے وہ لکھتے ہیں کہ غالب کے یہاں بھی ایک طرح کا وقار ہے، لیکن اس میں نرگسیت اور انانیت ہے، اور میر کے یہاں بھی ایک نوع کا وقار ہے، لیکن اس میں خود سپردگی زیادہ ہے۔ عسکری صاحب فرماتے ہیں:

> میر کے یہاں سپردگی بہت زیادہ ہے، لیکن وقار بھی ہاتھ سے نہیں جانے پاتا... میر ایک ایسی دنیا میں بستے ہیں جہاں قدر اولین انسانیت ہے... یہ عاشق محبوب سے محبت کا طالب نہیں، بس اتنا چاہتا

> ہے کہ اس کے ساتھ انسانوں جیسا برتاؤ کیا جائے، اس کے عالم و فاضل ہونے کی وجہ سے نہیں، بلکہ محض انسان ہونے کی وجہ سے...وہ انسان اس قدر ہے کہ ذہانت لازمی چیز نہیں رہتی۔ چناں چہ اس کا وقار ایک خوددار انسان کا وقار ہے۔

اس بات سے قطع نظر کہ فراق صاحب کے عاشق میں کوئی وقار یا ذہانت ہے کہ نہیں، عسکری صاحب کا یہ قول بھی محل نظر ہے کہ میر کا عاشق اپنے معشوق سے محبت کا طالب نہیں، صرف انسانی برتاؤ کا طالب ہے، اور اس میں وہ وقار ہے جو خوددار انسانوں میں ہوتا ہے۔ واقعہ تو یہ ہے کہ میر کا عاشق اپنے معشوق سے صرف افلاطونی محبت نہیں، بلکہ ہم بستری کا بھی طالب ہے۔ وہ ہم بستر ہوتا بھی ہے اور ہجر کے عالم میں ہم بستری کے ان لمحات کو یاد بھی کرتا ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ وہ انسان اس قدر ہے کہ اس کے لیے ذہانت لازمی چیز نہیں رہتی۔ لیکن اسی انسان پن کے باعث وہ معشوق سے ہاتھا پائی، گالی گلوج اور تشنیع بھی کر لیتا ہے اور ہوس ناکی کا بھی دعویٰ کرتا ہے۔ مگر ان باتوں کی بنا پر اس کے کردار میں کوئی انفرادیت نہیں ثابت کی جا سکتی۔ یہ باتیں تو اٹھارویں صدی کی غزل کا خاصہ ہیں اور آبرو سے لے کر مصحفی تک عام ہیں۔ درد تک کے یہاں اس کی جھلک مل جاتی ہے۔ رہا سوال وقار کا، تو جس چیز کو عسکری صاحب غالب کے عاشق کی انانیت کہتے ہیں، اسی کو ہم آپ اس کا وقار بھی کہہ سکتے ہیں۔ علاوہ بریں، جس طرح کا وقار عسکری صاحب نے میر کے یہاں ڈھونڈا ہے، وہ قائم کے یہاں بھی موجود ہے۔ صرف ایک، اور وہ بھی بہت مشہور شعر سن لیجیے ؎

گو ہم سے تم ملے نہ تو ہم بھی نہ مر گئے
کہنے کو رہ گیا یہ سخن دن گذر گئے

عسکری صاحب کی نکتہ رس نگاہ نے یہ بات تو دریافت کر لی تھی کہ اردو شاعری میں عاشق کا ایک روایتی کردار ہے، اور میر و غالب کے یہاں اس روایتی کردار سے مختلف چیز ملتی ہے۔ اس چیز کو انھوں نے میر و غالب کی انفرادیت پرستی پر محمول کیا تھا، اور بجا محمول کیا تھا۔ لیکن اس نئے کردار کے خد و خال متعین کرنے میں انھوں نے کچھ جلدی فیصلہ کر لیا، شاید اس لیے کہ انھیں فراق صاحب کے یہاں ایک تیسری ہی طرح کی انفرادیت دکھائی تھی۔ فراق کے یہاں عاشق کی انفرادیت کا مختصر تجزیہ میں کہیں اور کر

چکا ہوں۔ اوپر بھی میں نے اشارہ کیا ہے کہ میر سے فراق صاحب نے کچھ زیادہ حاصل نہیں کیا۔ میر کے عاشق کی انفرادیت دراصل یہ ہے کہ وہ روایتی عاشق کی تمام صفات رکھتا ہے، لیکن ہم اس سے ایک انسان کی طرح ملتے ہیں، کسی لفظی رسومیات (verbal convention) کے طور پر نہیں۔ یہ انسان ہمیں اپنی ہی دنیا کا باشندہ معلوم ہوتا ہے، جب کہ رسومیاتی عاشق کے بارے میں ہم جانتے ہیں وہ بالکل خیالی اور مثالی ہوتا ہے۔

جیسا کہ میں اوپر عرض کر چکا ہوں، ہماری دنیا کا یہ انسان محمد تقی میر نہیں ہے اور نہ ہی یہ کسی افسانے (fiction) کا کردار ہے کہ اس کے افعال کے عوامل (motivations) تلاش کیے جائیں، اس کی نفسیات کا تجزیہ کرنے میں ہنری کی چندی کی جائے، اس کے تضادات سے بحث کی جائے، اس کی خوبیاں واضح کی جائیں، اس کی خرابیوں پر منہ بنایا جائے یعنی فکشن کے کردار کو ہم (اور فکشن نگار خود) اسی طرح برتتے ہیں جس طرح ہم حقیقی دنیا کے کسی شخص کو برتتے ہیں۔ فکشن کے کردار سے ہم اختلاف کرتے ہیں، اتفاق کرتے ہیں، نفرت کرتے ہیں، محبت کرتے ہیں، وغیرہ۔ اور سب سے بڑی بات وہ جو میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ ہم اس کے عوامل افعال تلاش کرتے ہیں۔ اس نے ایسا کیوں کیا؟ اس نے ویسا کیوں نہ کیا؟ فکشن (بشمول ڈراما) کے کردار کی تنقید کا بنیادی سوال یہیں سے شروع ہوتا ہے۔ میر کے عاشق سے ہم اس طرح کا کوئی معاملہ نہیں رکھتے۔ بلکہ وہ ان معاملات سے بالاتر اور ماورا ہے۔ یعنی اس کی رسومیاتی حیثیت مسلم ہے، اور اس کے باوجود ہم اس کو عام انسان کی سطح پر دیکھتے ہیں اور اصلی انسان کی طرح اس کا تصور کرتے ہیں۔ میر کی یہی زمینی صفت ان کے اسلوب سے تجریدیت کم کر دیتی ہے اور ان کی شاعری کو واقعے کی سطح پر لے آتی ہے۔ یہی زمینی صفت ان کے استعاروں اور پیکروں میں ظاہر ہوتی ہے جو محسوسات سے مملو ہیں۔ یہی زمینی صفت میر کے عشق میں جنسیت اور ان کی جنسیت میں امرد پرستی بن کر ظاہر ہوتی ہے۔ یہی زمینی صفت انھیں معشوق سے پھکّڑ پن کرنے، اپنے اوپر اپنا مذاق اڑانے، معشوق پر طنز کرنے کا انداز سکھاتی ہے۔ اسی صفت کی بنا پر میر کی زبان میں فارسی اور پراکرت کا غیر معمولی توازن نظر آتا ہے۔ اسی صفت کی بنا پر وہ دنیا اور دنیا کے معاملات میں اس قدر جذب ہیں کہ ان کا صوفیانہ میلان بھی اور کائنات کی عظیم الشان وسعت کا احساس بھی، انھیں گوشت پوست کے احساسات سے بے خبر نہیں رکھتا۔ اسی کی بنا پر وہ کائنات کے اسرار سے واقف ہونے کے

باوجود ان سے خوف زدہ نہیں ہوتے، کیوں کہ روزمرہ کی دنیا سے ان کا رشتہ مضبوط ہے۔ وہ اس دنیا کے ہیں، لیکن اس میں قید نہیں ہیں۔ اسی مضبوطی کی بنا پر وہ انسانی رشتوں کے تعلق سے ہمارے سب سے بڑے شاعر ہیں۔

میر کے عاشق کے کردار میں ان کی یہ تمام خصوصیات، جن کا اوپر ذکر ہوا، پوری طرح بروے کار آتی ہیں۔ میر کے پورے کلام سے ایک کردار ابھرتا ہے جس نے دنیا کے تمام سچ جھوٹ، دکھ سکھ، مسرت اور غم تجربہ اور انکشاف کو پوری طرح برتا ہے، پوری طرح برداشت کیا ہے۔ اس کردار کی شخصیت کسی چیز کے سامنے پست نہیں ہوتی۔ اس نے اتنا کچھ دیکھا، برتا اور سہا ہے کہ اس کی روح میں ہر شے نظر آتی ہے، نظر آئی ہوئی سی کا عالم نظر آتا ہے۔ اسے کسی زوال پر، کسی عروج پر، کسی ہجر پر، کسی وصال پر، کسی موت پر کسی زندگی پر، حیرت نہیں ہوتی۔ یہ شخصیت ہر طرح مکمل ہے، اور اس کا پرتو اس عاشق کے کردار پر پڑتا ہے جو میر کے کلام میں جلوہ گر ہے۔ میر پر یاس پرستی یا سراسر محزونی اور دل شکستگی کا حکم لگانے والے میر کے ساتھ انصاف نہیں کرتے، بلکہ ان کی شخصیت اور کلام کی عظمت کو محدود کر دیتے ہیں۔ جس شخص کے یہاں ہر چیز اپنی پوری قوت اور اپنے پورے پھیلاؤ کے ساتھ موجود ہو، اس کو کسی ایک طرف بند کر دینا خود اس کے ساتھ ہی نہیں، پوری اردو شاعری کے ساتھ زیادتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ میر کا عاشق، اور اس کی پوری شخصیت بھی ان کی زبان ہی کی طرح بے تکلف، چونچال، طباع، پیچیدہ اور متنوع ہے۔

میر کے برعکس، غالب کے عاشق کی انفرادیت اس کی رسومیاتی شدت میں ہے۔ میر اور غالب ہمارے دو شاعر ہیں جن کے یہاں عاشق کا کردار غزل کے رسومیاتی عاشق سے مختلف ہے اور اپنی شخصیت آپ رکھتا ہے۔ دونوں نے اس انفرادیت پرست کردار کو خلق کرنے کے لیے اپنے طریقوں سے کام لیا۔ غالب اور میر کا افتراق جتنا اس میدان میں ہے، اتنا اور کہیں نہیں ہے۔ میر نے رسومیات کی پابندی کرتے ہوئے بھی اپنے عاشق کو انسان کی سطح پر پہنچا دیا۔ غالب نے رسومیات کو اس شدت سے برتا کہ ان کے یہاں عاشق کی ہر صفت اپنی مثال آپ ہو گئی۔ اپنے استعاراتی اور محاکاتی تخیل اور اس تخیل کے زمین سے اوپر اٹھنے اور تجرید پر مائل ہونے کی بنا پر غالب نے عاشق کے خواص و عادات، قول و فعل کے ہر رسومیاتی (یعنی خیالی اور مثالی) پہلو کو اس کی منتہاے کمال تک پہنچا دیا۔ یہی وجہ ہے کہ رشک ہو یا خودداری، وفاداری ہو یا زگسیت، وحشت و آوارگی ہو یا اندر ہی اندر جلنے اور ٹوٹنے کا رنگ، جنون اور سودا

ہو یا طنز و خود آگاہی، شکست جسم ہو یا نقصان جاں، شوق شہادت ہو یا ذوق وصل، وہ تمام چیزیں جن کا حالی نے بڑے طریق لطف سے ذکر کیا ہے، غالب کے یہاں پوری، بلکہ مثالی شدت سے ملتی ہیں۔

مومن کے یہاں بھی بڑی حد تک ان چیزوں کی کارفرمائی ہے۔ لیکن مومن کا دماغ چھوٹا ہے، وہ استعارے تک نہیں پہنچ پاتے۔ ان کے یہاں کثیر المعنویت کا پتہ نہیں، اس لیے وہ ایک تجربے کے ذریعے کئی اور تجربے نہیں بیان کر سکتے۔ وہ بات کو گھما کر، پھرا کر، بہت بنا کر کہتے ہیں، لیکن معنی آفرینی اور استعارے کی کمی کے باعث ان کی بات چھوٹی اور ہلکی رہ جاتی ہے۔ غالب کا معاملہ ہی اور ہے۔ ان کی استعاراتی جہت اتنی وسیع ہے کہ وہ عاشق کے تمام معاملات کو پیچ در پیچ وسعت دے دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کے یہاں عاشق، مومن کے مقابلے میں بہت زیادہ منفرد اور جاندار نظر آتا ہے۔ لہٰذا میزان کے ایک سرے پر میر ہیں، جو عاشق کو انسان بنا کر پیش کرتے ہیں، اور دوسری طرف غالب ہیں جو عاشق کو آئیڈیل بنا کر پیش کرتے ہیں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ غالب گرمی اندیشہ کی بات کرتے ہیں اور میر اپنے شعر کو زلف سا پیچ دار بتاتے ہیں۔ دونوں کی اساس استعارے پر ہے، لیکن غالب کا استعارہ تجریدی ہے اور میر کا استعارہ مرئی۔

اس بات کی وضاحت چنداں ضروری نہیں کہ مثالی تنظیم و ترتیب، یعنی کسی چیز کو اس طرح اور اس حد تک بڑھانا کہ وہ مثالی ہو جائے، تجرید کے بغیر ممکن نہیں۔ ارسطو نے اسی لیے کہا تھا کہ اگر کوئی چیز بہت زیادہ بڑی ہو جائے تو اس کو دیکھنا ممکن نہ ہوگا۔ تجرید کے بہت سے تفاعل ہیں، اور ان میں سے ایک اہم تفاعل استعارہ بھی ہے۔ لہٰذا کوئی تعجب نہیں کہ غالب کے یہاں استعارہ اور تجرید نے مل کر عاشق کا مثالی کردار تعمیر کیا ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار اس مثالی کردار، اور مثالی ہونے کی بنا پر اس کے فقید المثال (unique) ہونے کو ظاہر کرتے ہیں۔

غالب مجھے ہے اس سے ہم آغوشی آرزو
جس کا خیال ہے گل جیب قبائے گل

باوجود یک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں
ہیں چراغان شبستان دل پروانہ ہم

زخم سلوانے سے مجھ پر چارہ جوئی کا ہے طعن
غیر سمجھا ہے کہ لذت زخم سوزن میں نہیں

حسرت لذت آزار رہی جاتی ہے
جادۂ راہ وفا جز دم شمشیر نہیں

ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

خنجر سے چیر سینہ اگر دل نہ ہو دو نیم
دل میں چھری چبھو مژہ گر خوں فشاں نہیں

گنجائش عداوت اغیار اک طرف
یاں دل میں ضعف سے ہوس یار بھی نہیں

بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

کیجے بیاں سرور تب غم کہاں تلک
ہر مو مرے بدن پہ زبان سپاس ہے

سر پر ہجوم درد غریبی سے ڈالیے
وہ ایک مشت خاک کہ صحرا کہیں جسے

مری ہستی فضائے حیرت آباد تمنا ہے
جسے کہتے ہیں نالہ وہ اسی عالم کا عنقا ہے

سایہ میرا مجھ سے مثل دود بھاگے ہے اسد
پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

موج سراب دشت وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثل جوہر تیغ آب دار تھا

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے در کعبہ اگر وانہ ہوا

سو بار بند عشق سے آزاد ہم ہوئے
پر کیا کریں کہ دل ہی عدو ہے فراغ کا

دل سے مٹا تری انگشت حنائی کا خیال
ہو گیا گوشت سے ناخن کا جدا ہو جانا

لرزتا ہے مرا دل زحمت مہر درخشاں پر
میں ہوں وہ قطرۂ شبنم کہ ہو خار بیاباں پر

بہ رنگ کاغذ آتش زدہ نیرنگ بے تابی
ہزار آئینہ دل باندھے ہے بال یک تپیدن پر

ظاہر ہے کہ اشعار کی کمی نہیں۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ جن اشعار میں مرئی پیکر ہیں بھی، وہ غیر مرئی باتوں کی وضاحت کے لیے ہیں۔ پورے کلام پر اسرار کی فضا محیط ہے، ایک نیم روشن دھند ہے جس کو دیکھ کر جھر جھری سی آجاتی ہے۔ صرف تین شعر ایسے ہیں (بندگی میں بھی، سو بار بند عشق، اور دل سے مٹنا) جن کے معاملات پر روز مرہ کی دنیا کا دھوکا ہو سکتا ہے۔ اور ان میں ایک شعر ایسا ہے، جس میں پوری دنیا ایک انگشت حنائی میں سمٹ آئی ہے۔ یہاں ہر چیز تصور کی ہوئی سی ہے، نظر آئی ہوئی سی نہیں۔ یہاں وہ مبالغہ نہیں ہے، جو ہم آپ استعمال کرتے ہیں، یہاں ہر چیز کو نچوڑ کر اس کے جوہر کو تمام کرۂ ارض پر پھیلا دیا گیا ہے۔ یہ وہ عالم ہے جس میں بے چارگی بھی بادشاہ وقت کا دبدبہ رکھتی ہے۔ یہاں بقول میر "تجرید کا فراغ" ہے، جس کی بنا پر آفتاب اپنے سائے سے بھی بھاگتا ہے۔

غالب کے علی الرغم میر دنیاوی رشتوں کے شاعر ہیں۔ انھوں نے اپنے عاشق کو دنیا میں پیش کرنے کے لیے اور اس کی انفرادیت ثابت کرنے کے لیے اس کے بارے میں بہت سی باتیں خود اس کی زبان سے اور دوسروں کی زبان سے کہلائی ہیں۔ آپسی رشتوں کی یہ صورتیں حسب ذیل ہیں:

عاشق اپنے عادات و خواص و کیفیات کے بارے میں یوں اظہار خیال کرتا ہے، گویا وہ معشوق سے گفتگو کر رہا ہو، یا معشوق کو موجود فرض کر رہا ہو۔ یہ معاملہ بندی نہیں ہے، بلکہ اس میں اور معاملہ بندی میں دو بہت بڑے فرق ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ معاملہ بندی میں خود عاشق کے حالات و کیفیات و عادات کا بیان نہیں ہوتا، بلکہ معشوق کی طرف سے کہی یا کی ہوئی بات کا حوالہ ہوتا ہے۔ معشوق کو یہاں بھی موجود فرض کر سکتے ہیں، لیکن بات معشوق کے قول فعل کی ہوتی ہے، تحسین کا رنگ ہوتا ہے اور وہ کسی مخصوص صورت حال کے حوالے سے ہوتا ہے۔ میر نے جو انداز اختیار کیا ہے، اس میں عاشق اپنے قول فعل سے معشوق کو اپنے بارے میں آگاہ کرتا ہے۔ اس میں شکایت یا تحسین کا رنگ بہت کم ہوتا ہے، اور اگر ہوتا بھی ہے تو کسی مخصوص صورت حال کے حوالے سے نہیں، بلکہ کسی عام صورت حال کے حوالے سے۔ مثال کے طور پر، معاملہ بندی کے چند اشعار حسب ذیل ہیں۔

مومن: الٹے وہ شکوے کرتے ہیں اور کس ادا کے ساتھ
بے طاقتی کے طعنے ہیں عذر جفا کے ساتھ

مومن: یارب وصال یار میں کیوں کر ہو زندگی
نکلی ہی جان جاتی ہے ہر ہر ادا کے ساتھ

مومن: کہنا پڑا درست کہ اتنا رہے لحاظ
ہر چند وصل غیر کا انکار ہے غلط

مومن: کس نے اور کو دیکھا کس کی آنکھ جھپکی ہے
دیکھنا ادھر آؤ پھر نظر ملا دیکھیں

مصحفی: کچھ ہماری بھی تمھیں فکر ہے اب یا کہ نہیں
جوں ہی یہ بات کہی اس سے تو بولا کہ نہیں

مصحفی: میں اور کسی بات کا شاکی نہیں تجھ سے
یہ وقت کے اوپر ترا انکار غضب ہے

غالب: کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر کے ملنے میں رسوائی
بجا کہتے ہو سچ کہتے ہو پھر کہیو کہ ہاں کیوں ہو

داغ: کیا اضطراب شوق نے مجھ کو خجل کیا
وہ پوچھتے ہیں کہیے ارادے کہاں کے ہیں

ظاہر ہے کہ تمام غزل گویوں کی طرح میر نے بھی معاملہ بندی کے اشعار کہے ہیں۔ معاملہ بندی میں کمی (یا اس میں تنگ دامانی) یہ ہے کہ وہ ہمیں عاشق یا معشوق کی شخصیت کے بارے میں کوئی نئی بات نہیں بتاتی۔ اس کی خوبی یہ ہے کہ اس کے ذریعہ عشق کی واردات مبدل بہ حقیقت (actualise) ہو جاتی ہیں۔ میر

کے یہاں سے معاملہ بندی کے چند شعر ملاحظہ ہوں۔ دیوان اول کی ایک غزل میں قطعہ ہے۔

کل تھی شب وصل اک ادا پر
اس کی گئے ہوتے ہم تو مر رات
جاگے تھے ہمارے بخت خفتہ
پہنچا تھا بہم وہ اپنے گھر رات
کرنے لگا پشت چشم نازک
سوتے سے اٹھا جو چونک کر رات
تھی صبح جو منھ کو کھول دیتا
ہر چند کہ تب تھی ایک پہر رات
پر زلفوں میں منھ چھپا کے پوچھا
اب ہووے گی میر کس قدر رات

کچھ تو قطعہ بندی کی وجہ سے، اور کچھ میر کی "پیچ داری" کی بنا پر یہ اشعار معاملہ بندی کی حد سے پکھ آگے نکل گئے ہیں۔ ورنہ اسی مضمون کو مرزا علی لطف نے ایک ہی شعر میں خوب باندھا ہے۔

یہ بھی ہے نئی چھیڑ کہ اٹھ وصل میں سو بار
پوچھے ہے کہ کتنی رہی شب کچھ نہیں معلوم

معاملہ بندی کو غزل کے اس انداز سے بھی بالکل الگ رکھنا چاہئے جس میں شاعر بظاہر تو معشوق کو مخاطب کرتا ہے، لیکن دراصل وہ اپنے آپ سے بات کر رہا ہوتا ہے۔ مثلاً غالب۔

تجھ سے قسمت میں مری صورت قفل ابجد
تھا لکھا بات کے بنتے ہی جدا ہونا
ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

یا پھر ایسے اشعار جن میں بظاہر معشوق سے خطاب ہے، لیکن خود کلامی کا لہجہ نمایاں ہے۔ مثلاً غالب۔

ہے مجھ کو تجھ سے تذکرۂ غیر کا گلہ
ہر چند بر سبیل شکایت ہی کیوں نہ ہو
ابھی ہم قتل گہ کا دیکھنا آساں سمجھتے ہیں
نہیں دیکھا شناور جوئے خوں میں تیرے توسن کو

میر کے جس انداز پر یہاں گفتگو مقصود ہے، وہ ان سب سے مختلف ہے۔ اس میں انکشاف ذات یا کم سے کم براہ راست خود انکشافی (self-revelation) کا رنگ ہے۔ اور معشوق کو موجود فرض کرتا ہے۔ یعنی وہ معشوق کو اپنی صورت حال سے مطلع کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں معاملہ رسومیاتی حد بندیوں سے نکل جاتا ہے اور انسانی تعلق کی سطح براہ راست قائم ہو جاتی ہے۔ واضح رہے کہ ایسے اشعار میں اظہار عشق یا خواہش یا تمنا کا اظہار نہیں ہوتا۔ یہ بات، کہ عاشق اپنے معشوق کو اپنی صورت حال سے مطلع کر رہا ہے، خود ہی اظہار عشق یا اظہار خواہش یا اظہار تمنا (یا ان سب) کا حکم رکھتی ہے۔ لہٰذا اس طرح کے اشعار میں وہ شخص اپنا اظہار حال کر رہا ہے، وہ مرکزی اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

دیوان چہارم:
لطف و مہر و خشم و غضب ہم ہر صورت میں راضی ہیں
حق میں ہمارے کر گذرو بھی جو کچھ جانو بہتر تم

دیوان چہارم:
چپ ہیں کچھ جو نہیں کہتے ہم کار عشق کے حیراں ہیں
سوچو حال ہمارا ٹک تو بات کی تہ کو پاؤ تم

دیوان اول:
رنگ شکستہ میرا بے لطف بھی نہیں ہے
ایک آدھ رات کو تو یاں بھی سحر کرو تم

دیوان چہارم:
عہد کئے جاؤں ہوں اب کی آخر مجھ کو غیرت ہے
تو بھی منانے آوے گا تو ساتھ نہ تیرے جاؤں گا

دیوان اول: ویسا کہاں ہے ہم سے جیسا کہ آگے تھا تو
اوروں سے مل کے پیارے کچھ اور ہو گیا تو

دیوان اول: ہم وے ہیں جن کے خوں سے تری راہ سب ہے گل
مت کر خراب ہم کو تو اوروں میں سان کر

دیوان دوم: اب تنگ ہوں بہت میں مت اور دشمنی کر
لاگو ہو میرے جی کا اتنی ہی دوستی کر

دیوان اول: دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر

دیوان دوم: آج ہمارے گھر آیا ہے تو کیا ہے یاں جو نثار کریں
الا کھینچ بغل میں تجھ کو دیر تلک ہم پیار کریں

دیوان سوم: وجہ بیگانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

اپنا شیوہ نہیں کجی یوں تو
یار جی ٹیڑھے بانکے ہم بھی ہیں

دیوان اول: جنوں لڑکے ہو تم قدر میری کیا جانو
شعور چاہئے ہے امتیاز کرنے کو

دیوان دوم: اتنا کہا نہ ہم سے تم نے کبھو کہ آؤ
کا ہے یوں کھڑے ہو وحشی سے بیٹھ جاؤ

دیوان اول: درویش ہیں ہم آخر دو اک نگہ کی فرصت
گوشے میں بیٹھے پیارے تم کو دعا کریں گے

دیوان اول: چاہوں تو بھر کے کولی اٹھالوں ابھی تمھیں
کیسے ہی بھاری ہو مرے آگے تو پھول ہو

دیوان چہارم: در پہ سے اب کے جاؤں گا تو جاؤں گا
یاں پھر اگر آؤں گا سید نہ کہاؤں گا

دیوان چہارم: عشق میں کھوئے جاؤ گے تو بات کی تہ بھی پاؤ گے
قدر ہماری کچھ جانو گے دل کو کہیں جو لگاؤ گے

دیوان پنجم: برسوں میں پہچان ہوئی تھی سو تم صورت بھول گئے
یہ بھی شرارت یاد رہے گی ہم کو نہ جانا جانے سے

دیوان دوم: یہ طشت و تیغ ہے اب یہ میں ہوں اور یہ تو
ہے ساتھ میرے ظالم دعویٰ تجھے اگر کچھ

اس طرح کے اشعار کے ساتھ ان شعروں کو بھی رکھا جائے جن میں دونوں امکانات ہیں، یعنی یہ کہ عاشق کا مخاطب معشوق ہے، یا کوئی بھی نہیں ہے، تو ایسے اشعار کی تعداد سیکڑوں سے زیادہ ہوگی جن میں میر کے عاشق نے اپنی شخصیت کا اظہار کیا ہے۔ اس طرح کے اشعار میں بھی معاملہ غالب سے

مختلف ہے، کیوں کہ غالب کے یہاں ذہنی وقوعے یعنی mental event کا اظہار ہے جب کہ میر کے یہاں موجود یعنی فوری صورت حال کا۔ مثلاً غالب کے دو شعر میں نے جو اوپر نقل کیے ہیں (ہے مجھ کو تجھ سے اور ابھی ہم قتل گہ) دونوں میں ان ذہنی اعمال کا ذکر ہے جن کا براہ راست تعلق فوری صورت حال سے نہیں ہے، بلکہ وہ عام صورت حالات کا اظہار کر رہے ہیں۔ ان کے برعکس، میر کے مندرجہ ذیل اشعار میں فوری صورت حال کا ذکر ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ ان اشعار کے ذریعہ بھی عاشق کی انفرادی حیثیت ظاہر اور قائم ہوتی ہے۔

دیوان اول:
کہتے نہ تھے کہ جان سے جاتے رہیں گے ہم
اچھا نہیں ہے آ نہ ہمیں امتحان کر

دیوان اول:
تا کشتۂ وفا مجھے جانے تمام خلق
تربت پہ میری خون سے میرے نشان کر

دیوان چہارم:
تجھ کو ہے سوگند خدا کی میری اور نگاہ نہ کر
چشم سیاہ ملا کر یوں ہی مجھ کو خانہ سیاہ نہ کر

دیوان سوم:
جس چمن زار کا تو ہے گل تر
بلبل اس گلستاں کے ہم بھی ہیں

دیوان دوم:
زردی رخ رونا ہر دم کا شاہد دو جب ایسے ہوں
چاہت کا انصاف کرو تم کیوں کر ہم انکار کریں

دیوان چہارم:
ہم فقیروں کو کچھ آزار تمھیں دیتے ہو
یوں تو اس فرقے سے سب لوگ دعا لیتے ہیں

دیوان اول:
چھوڑ جاتے ہیں دل کو تیرے پاس
یہ ہمارا نشان ہے پیارے

دیوان اول:
دل کی کچھ قدر کرتے رہیو تم
یہ ہمارا بھی ناز پرور تھا

دیوان پنجم:
دور بہت بھاگو ہو ہم سے سیکھے طریق غزالوں کا
وحشت کرنا شیوہ ہے کیا اچھی آنکھوں والوں کا

دیوان چہارم:
خانہ آبادی ہمیں بھی دل کی یوں ہے آرزو
جیسے جلوے سے ترے گھر آرسی کا بھر گیا

مندرجہ بالا دونوں طرح کے اشعار میں سے اکثر ایسے ہیں جن کے لہجے میں تمکنت، خود اعتمادی، اپنی قدر و قیمت کا پورا احساس، اور کہیں کہیں المیہ ہیرو کا وقار ہے۔ کہیں کہیں مزاح تو کہیں عام آدمی کی سی تیکھی یا چڑ چڑا پن ہے۔ کہیں چالاکی اور فریب کاری کا بھی شائبہ ہے۔ اگر وہ مسکین روتا بسورتا میر، یا وہ زار زار جوں ابر بہار روتا ہوا میر جو ہمارے نقادوں کے آئینہ خانوں میں جلوہ گر ہے، ان اشعار میں نظر نہیں آتا تو میرا قصور نہیں۔ میر کا کلام میر کا سب سے بڑا گواہ ہے، اور میر کے نقاد اور نکتہ شناس اگر اس گواہی کے بدلے مفروضات پر مبنی گواہیوں کو تسلیم کریں تو یہ بھی میرا قصور نہیں۔

معشوق سے براہ راست گفتگو اور اظہار حال والے اشعار کی ضمن میں ایسے اشعار بھی آتے ہیں، جن میں عاشق نے معشوق کو برا بھلا کہا ہے۔ جلی کٹی سنائی ہے یا اس کے کردار پر حملہ کیا ہے۔ ان اشعار میں وہ تہ داری اور پیچیدگی بہت کم ہے، جس سے مندرجہ بالا اشعار میں سے اکثر شعر متصف ہیں۔ لیکن جلی کٹی سنانے والے ان اشعار میں واسوخت کا بھی رنگ نہیں ہے، بلکہ وہی روز مرہ زندگی کے حوالے سے بات کہنے کا انداز ہے، جو اس میدان میں میر کا خاصہ ہے۔ اس طرح کے اشعار انیسویں صدی کے شعرا میں تقریباً مفقود ہیں۔ اٹھارویں صدی میں تھوڑا بہت ان کا چلن ضرور ملتا ہے۔ میر کے یہاں یہ لہجہ دوسرے شعرا کے مقابلے میں زیادہ عام اور زیادہ متنوع ڈھنگ سے نظر آتا ہے۔ دیوان سوم اور چہارم

سے کچھ اشعار بغیر کسی خاص تلاش کے نقل کرتا ہوں۔

دیوان سوم: سنا جاتا ہے اے گھبتے ترے مجلس نشینوں سے
کہ تو دارو پیے ہے رات کو مل کر کمینوں سے

دیوان چہارم: اب تو جوانی کا یہ نشہ ہی بے خود تجھ کو رکھے گا
ہوش گیا پھر آوے گا تو دیر تلک پچھتاوے گا

دیوان چہارم: خلاف وعدہ بہت ہوئے ہو کوئی تو وعدہ وفا کرو اب
ملا کے آنکھیں دروغ کہنا کہاں تلک کچھ حیا کرو اب

دیوان چہارم: جو وجہ کوئی ہو تو کہنے میں بھی کچھ آوے
باتیں کرو ہو بگڑی منھ کو بنا بنا کر

دیوان چہارم: کیا رکھیں یہ تم سے توقع خاک سے آکے اٹھاؤ گے
راہ میں دیکھو افتادہ تو اور لگاؤ ٹھوکر تم

دیوان چہارم: غریبوں کی تو پگڑی جاے تک لے ہے اتر وا تو
تجھے اے سیم بر لے بر میں جو زردار عاشق ہو

دیوان سوم: عاقبت تجھ کو لباس راہ راہ
لے گیا ہے راہ سے اے تنگ پوش

دیوان چہارم: غیر کی ہمراہی کی عزت جی مارے ہے عاشق کا
پاس کبھو جو آتے ہو تو ساتھ اک تحفہ لاتے ہو

دیوان سوم: کیسی وفا و الفت کھاتے عبث ہو قسمیں
مدت ہوئی اٹھا دیں تم نے یہ ساری رسمیں

دوسری صورت جس میں معنوی پیچیدگی کم، لیکن ڈرامائی دلچسپی وافر ہے، یہ ہے کہ کوئی دوسرا شخص، یا کئی لوگ مل کر، معشوق کو میر کی حالت سے مطلع کرتے ہیں، اس کو رائے مشورہ دیتے ہیں، اس کو سمجھاتے ہیں۔ یہ لوگ کون ہیں، یہ بات واضح نہیں کی جاتی، لیکن لہجے سے لگتا ہے کہ یہ معشوق کے قریب والے یا ہم راز نہیں ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ عاشق اور معشوق کی باتیں اب اتنی عام ہو چکی ہیں کہ لوگ معشوق کے پاس جا کر میر کے تعلق سے گفتگو کرنا عوامی فریضہ سمجھتے ہیں۔ اس قسم کے اشعار کی کثرت کے باعث میر کے عاشق کی دنیا نہ صرف بہت آباد اور مصروف معلوم ہوتی ہے، بلکہ اس کا عشق بھی روزمرہ کی دنیا کے لیے سروکار (concern) اور تردد کی چیز معلوم ہوتا ہے۔ اور یہ تشویش وتردد، یہ لگاؤ، خالص انسانی ہے۔ اس میں اخلاقی برتری یا ناصحانہ اصلاح کا کوئی شائبہ نہیں۔ جو لوگ معشوق سے گفتگو کرنے جاتے ہیں، وہ سب اس معاملے کو بالکل روز مرہ کے معاملات کی سطح پر برتتے ہیں۔ کوئی تصنع کوئی تیزی، کوئی جذباتی (sentimental) التجا یعنی جذبے کے تقاضے سے زیادہ الفاظ کا صرف، ایسی کوئی بات نہیں۔

دیوان سوم: تم کبھو میر کو چاہو سو کہ چاہیں ہیں تمھیں
اور ہم لوگ تو سب ان کا ادب کرتے ہیں

دیوان سوم: گیا اس شہر ہی سے میر آخر
تمھاری طرز بد سے کچھ نہ تھا خوش

دیوان سوم: کیوں کر نہ ہو تم میر کے آزار کے درپے
یہ جرم ہے اس کا کہ تمھیں پیار کرے ہے

دیوان اول: ٹک میر جگر سوختہ کی جلدی خبر لے
کیا یار بھروسا ہے چراغ سحری کا

دیوان دوم:

حیف اس کے تئیں کہتے ہیں جو میر میں تھی
گیا جہاں سے پہ تیری گلی میں آ نہ رہا

دیوان چہارم:

رحم کیا کر لطف کیا کر پوچھ لیا کر آخر ہے
میر اپنا غم خوار اپنا پھر زار اپنا بیمار اپنا

دیوان دوم:

صرف آزار میر میں نہ کرو
خستہ اپنا ہے زار ہے اپنا

دیوان دوم:

گھر کے آگے سے ترے نعش گئی عاشق کی
اپنے دروازے تلک تو بھی تو آیا ہوتا

دیوان دوم:

کہہ وہ شکستہ پا ہمہ حسرت نہ کیوں کے جائے
جو ایک دن نہ تیری گلی میں چلا پھرا

دیوان سوم:

تم کہتے ہو بوسہ طلب تھے شاید شوخی کرتے ہوں
میر تو چپ تصویر سے تھے یہ بات انھوں سے عجب سی ہے

دیوان سوم:

تمھارے پاؤں گھر جانے کو عاشق کے نہیں اٹھتے
تم آؤ تو تمھیں آنکھوں پہ سر پر اپنے جا دیوے

دیوان دوم:

تھی جب تلک جوانی رنج و تعب اٹھائے
اب کیا ہے میر جی میں ترک ستم گری کر

اس طرح کے اشعار عاشق و معشوق کے مابین ایک نیا ربط، بلکہ نئی مساوات قائم کر دیتے ہیں۔ اکثر اشعار میں افسانے کی سی کیفیت ہے، اس معنی میں کہ اشعار میں جو بات بیان ہو رہی ہے، اس کے پہلے بھی کچھ ہو چکا ہے۔ لہٰذا ایسے اشعار کی وجہ سے میر کے عاشق کی دنیا بہت بھری بھری اور مصروف معلوم ہوتی ہے۔ لیکن غزل کی عام دنیا میں معشوق براہ راست عاشق سے بہت کم ہم کلام ہوتا ہے۔ معشوق کی گفتگو اگر غزل میں بیان بھی ہوتی ہے تو ہمیشہ کسی دوسرے کے الفاظ میں۔ زیادہ تر عاشق ہی معشوق کی گفتگو بیان کرتا ہے۔ معاملہ بندی کے ذیل میں جو چند شعر میں نے نقل کئے، ان میں یہ بات واضح طور پر نظر آتی ہے۔ لیکن میر نے عام طریقے کے خلاف جا کر معشوق اور عاشق کی براہ راست گفتگو بھی بیان کی ہے۔ معشوق کا لہجہ یا الفاظ یا دونوں، عام طور پر استہزائیہ اور تمسخرانہ ہوتے ہیں۔ لیکن کبھی کبھی اس کے برعکس بھی ہوتا ہے۔ ایک قطعہ میں نے اوپر نقل کیا ہے (اب ہووے گی میر کس قدر رات)، اس میں معشوق کا لہجہ ناز سے بھرپور ہے، لیکن تمسخرانہ یا طنزیہ نہیں ہے۔ اب چند شعر ایسے نقل کرتا ہوں جن میں معشوق براہ راست مخاطب ہے (یا اس کی گفتگو براہ راست تقریر (direct speech) کے انداز میں نقل ہوئی ہے۔) ان اشعار میں معشوق طنز و استہزا کا بادشاہ نظر آتا ہے۔

دیوان دوم:

میں بے نوا اڑا تھا بوسے کو اس کے لب کے
ہر دم صدا یہی تھی دے گذرو نال کیا ہے
پر چپ ہی لگ گئی جب ان نے کہا کہ کوئی
پوچھو تو شاہ جی سے ان کا سوال کیا ہے

دیوان سوم:

کہنے لگا کہ شب کو میرے تئیں نشہ تھا
مستانہ میر کو میں کیا جان کر کے مارا

دیوان دوم:

یہ چھیڑ دیکھ ہنس کے رخ زرد پر مرے
کہتا ہے میر رنگ تو اب کچھ نکھر چلا

دیوان دوم:
کاہے کو میں نے میر کو چھیڑا کہ ان نے آج
یہ درد دل کہا کہ مجھے درد سر رہا

اس آخری شعر کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ ممکن ہے اس کا متکلم معشوق نہ ہو، بلکہ کوئی دوست یا شناسا ہو۔ اس کے دو جواب ممکن ہیں۔ اول تو یہ کہ اس شعر کے دو ہی متکلم ہو سکتے ہیں، یا کوئی دوست شناسا، یا خود معشوق۔ شعر میں براہ راست اشارہ نہ ہونے کی وجہ سے دونوں امکان برابر کے قوی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ درد کا ذکر، اور میر کی طرف سے درد دل کا پر زور و شور بیان اس گمان کو قوی تر کر دیتا ہے کہ متکلم معشوق ہی ہے۔

دیوان سوم:
ہوا میں میر جو اس بت سے سائل بوسۂ لب کا
لگا کہنے ظرافت سے کہ شہ صاحب خدا دیوے

دیوان سوم:
مضطرب ہو جو ہری کی میر
پھر کے بولا کہ بس کہیں رہ بھی

دیوان پنجم:
کہنے لگا کہ میر تمھیں بیچوں گا کہیں
تم دیکھیو نہ کہیو غلام اس کے ہم نہیں

دیوان چہارم:
شوخی تو دیکھو آپ ہی کہا آؤ بیٹھو میر
پوچھا کہاں تو بولے کہ میری زبان میر

ان اشعار میں معشوق کا لہجہ استہزائیہ ہے، کہیں کہیں اس میں لگاوٹ بھی ہے۔ لیکن عاشق بھی کوئی مجہول، پس ماندہ شخصیت نہیں رکھتا۔ اکثر تو وہ اپنے انداز گفتگو یا الفاظ کے انتخاب کے ذریعہ یہ ظاہر کر دیتا ہے کہ اس نے بھی معشوق کے ساتھ شوخی برتی ہے۔ کبھی کبھی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عاشق کے لیے معشوق کی ادائے ناز معشوق کے واقعی اقوال و افعال سے بھی زیادہ اہم ہے۔ لہٰذا میر کی "پیچ داری" یہاں بھی موجود ہے۔

تیسری صورت یہ ہے کہ ایک شخص، یا کچھ لوگ (مثلاً کوئی دوست شناسا، یا عام لوگ) عاشق کے حالات، اس کی زندگی اور موت، اس کی شکل و شباہت وغیرہ پر تبصرے کرتے ہیں۔ کبھی کبھی اس تبصرے میں رائے مشورہ بھی شامل ہو جاتا ہے۔ لیکن لوگوں کی اس کثرت کے باوجود ہنگامی کیفیت نہیں پیدا ہوتی، کیونکہ عاشق اپنی ہی کرتا ہے، یا کر گذرتا ہے۔

دیوان سوم:
جہاں میں میر سے کاہے کو ہوتے ہیں پیدا
سنا یہ واقعہ جن نے اسے تاسف تھا

دیوان اول:
مانند شمع مجلس شب اشکبار پایا
القصہ میر کو ہم بے اختیار پایا

دیوان اول:
آہوں کے شعلے جس جا اٹھتے تھے میر سے شب
واں جا کے صبح دیکھا مشت غبار پایا

دیوان اول:
گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر
میں میر میر کر اس کو بہت پکار رہا

دیوان اول:
کہیں ہیں میر کو مارا گیا شب اس کے کوچے میں
کہیں وحشت میں شاید بیٹھے بیٹھے اٹھ گیا ہوگا

دیوان دوم:
کل تک تو ہم وے ہنستے چلے آئے تھے یوں ہی
مرنا بھی میر جی کا تماشا سا ہو گیا

دیوان سوم:
خراب احوال کچھ بکتا پھرے ہے دیر و کعبے میں
سخن کیا معتبر ہے میر سے واہی تباہی کا

دیوان سوم:
تسبیحیں ٹوٹیں فرقے مصلے پھٹے جلے
کیا جانے خانقاہ میں کیا میر کہہ گئے

دیوان پنجم:
آ وے تھے رخنے چھاتی میں پھیلا ان کا یہ کھل تہ تھا
دو دو ہاتھ تڑپ کر دل نے سینۂ عاشق چاک کیا

دیوان پنجم:
نالۂ میر سواد میں ہم تک دوشیں شب سے نہیں آیا
شاید شہر سے ظالم کے عاشق وہ بدنام گیا

دیوان پنجم:
وصل مروت عشق میں تھا تو دروازے سے تھوڑی دور
ہر ہ نعش عاشق کی اس ظالم کو بھی آتا تھا

دیوان پنجم:
ایک پریشاں طرفہ جماعت دیکھی چاہنے والوں کی
جینے کے خواہاں نہیں ہیں مرنے کو تیار ہیں سب

دیوان پنجم:
کیا کیا خواہش بے کس بے بس مشتاق اس سے رکھتے ہیں
لیکن دیکھ کے رہ جاتے ہیں چپکے سے ناچار ہیں سب

دیوان ششم:
جاتے ہیں اس کی جانب مانند تیر سیدھے
مثل کمان حلقہ قامت خمیدہ مردم

دیوان ششم:
اے اصرار خوں ریزی پہ ہے ناچار ہیں اس میں
وگرنہ عجز تابی تو بہت سی میر کرتے ہیں

دیوان اول:
میر صاحب رلا گئے سب کو
کل وے تشریف یاں بھی لائے تھے

دیوان اول:
کہیں تو ہیں کہ عبث میر نے دیا جی کو
خدا ہی جانے کہ کیا جی میں اس کے آئی ہو

دیوان دوم:
گفتگو اتنی پریشاں حال کی یہ درہمی
میر کچھ دل تنگ ہے ایسا نہ ہو سودا ہو میاں

دیوان دوم:
تیغ و تبر رکھا نہ کرو پاس میر کے
ایسا نہ ہو کہ آپ کو ضائع وے کر رہیں

اس صورت حال کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ لوگ، یا دوست آشنا، عاشق سے براہ راست گفتگو کرتے ہیں۔

دیوان اول:
میر عمداً بھی کوئی مرتا ہے
جان ہے تو جہان ہے پیارے

دیوان اول:
لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

دیوان سوم:
کیا تم کو پیارے وہ اے میر منھ لگاوے
پہلے ہی چومے تم تو کاٹو ہو گال اس کا

دیوان اول:
چلا نہ اٹھ کے وہیں چپکے پھر تو میر
ابھی تو اس کی گلی سے پکار لایا ہوں

دیوان چہارم:

چشمک چتون نیچی نگاہیں چاہ کی تیری مشعر ہیں
میر عبث مکرے ہے ہم سے آنکھ کہیں تو لگائی ہے

دیوان چہارم:

چپکے سے کچھ آجاتے ہو آنکھیں بھر بھر لاتے ہو
میر گذرتی کیا ہے دل پر کڑھا کرو ہو اکثر تم

دیوان چہارم:

لگو ہو زور یاراں رونے چلتے بات چاہت کی
کہیں ان روزوں تم بھی میر صاحب زار عاشق ہو

عاشق (اور اس کے حوالے سے معشوق) کی کردار سازی میں ان اشعار کا بھی بہت بڑا حصہ ہے جن میں عاشق خود کلامی سے کام لیتا ہے، یا اپنے حالات کسی دوسرے شخص سے بیان کرتا ہے۔ چوں کہ اس طرح کے تمام اشعار میں گفتگو کا انداز اور روز مرہ کے واقعات کا ذکر ہوتا ہے، اس لیے ان میں وہ مخصوص شاعرانہ واقعیت پیدا ہو جاتی ہے جسے رینسم (J.C. Ransome) شاعری کی افسانویت کا نام دیتا ہے۔ یعنی یہ بات ہم پر واضح رہتی ہے کہ ہم کسی اصلی شخص کی گفتگو نہیں سن رہے ہیں، لیکن جو کہا جا رہا ہے وہ اصلی دنیا سے مستعار ہے۔ دیوان چہارم کے چند شعر دیکھیے ؎

کیا ہم بیاں کسو سے کریں اپنے ہاں کی طرح
کی عشق نے خرابی سے اس خانداں کی طرح

چھپ لک کے بام و در سے گلی کوچے میں سے میر
میں دیکھ لوں ہوں یار کو اک بار ہر طرح

کیسی کیسی خرابی کھینچی دشت و در میں سر مارا
خانہ خراب کہاں تک پھریے ایسا ہو گھر جاویں ہم

پاس ظاہر سے اسے تو دیکھنا دشوار ہے
جائیں گے مجلس میں تو ایدھر ادھر دیکھیں گے ہم

حیرت سے عاشقی کی پوچھا تھا دوستوں نے
کہہ سکتے کچھ تو کہتے شرما کے رہ گئے ہم

اس کی نہ پوچھو دوری میں ان نے پرسش حال ہماری نہ کی
ہم کو دیکھو مارے گئے ہیں آکر پاس وفا سے ہم

کیا کیا عجز کریں ہیں لیکن پیش نہیں کچھ جاتا میر
سر رگڑے ہیں آنکھیں ملیں ہیں اس کے حنائی پا سے ہم

ضعف دماغ سے کیا پوچھو ہو اب تو ہم میں حال نہیں
اتنا ہے کہ طپش سے دل کی سر پر وہ وبال نہیں

کب تک دل کے ٹکڑے جوڑوں میر جگر کے لختوں سے
کب نہیں ہے پارہ دوزی میں کوئی وصال نہیں

عشق کی رہ میں پاؤں رکھا سو رہنے لگے کچھ رفتہ سے
آگے چل کر دیکھیں ہم اب گم ہوویں یا پیدا ہوں

کوئی طرف یاں ایسی نہیں جو خالی ہووے اس سے میر
یہ طرفہ ہے شور جرس سے چار طرف ہم تنہا ہوں

دل نہ ٹٹولیں کاش کہ اس کا سردی مہر تو ظاہر ہے
پاویں اس کو گرم مبادا یار ہمارے کینے میں

ہائے لطافت جسم کی اس کے مر ہی گیا ہوں پوچھو مت
جب سے تن نازک وہ دیکھا تب سے مجھ میں جان نہیں

یوں ناکام رہیں گے کب تک جی میں ہے اک کام کریں
رسوا ہو کر مارے جاویں اس کو بھی بدنام کریں

حرف دشمن کی اس سے اپنی مجال کیا ہے
ان نے کہا ہے کیا کیا میں نے اگر کہا کچھ

کیا کہیں ان نے جو پھیرا اپنے در پر سے ہمیں
مر گئے غیرت سے ہم بھی پر نہ اس کے گھر گئے

بے دل ہوئے بے دیں ہوئے بے قدر ہم لت گت ہوئے
بے کس ہوئے بے بس ہوئے بے کل ہوئے بے گت ہوئے

معشوقوں کی گرمی بھی اے میر قیامت ہے
چھاتی میں گلے لگ کر ٹک آگ لگادیں گے

اس طرح کے اشعار اتنی کثیر تعداد میں ہیں کہ بے تکلف ان سے ایک دیوان تیار ہو سکتا ہے۔
پھر ان میں ان اشعار کو بھی ملا لیجئے جن میں معشوق کا ذکر واحد غائب کے صیغے میں ہے، لیکن ایک شخص کی حیثیت سے ہے، علامت (یعنی معشوق کے تصور کی علامت) کے طور پر نہیں۔ معشوق کا ذکر معشوق کے

تصور کی علامت کے طور پر غالب کے مندرجۂ ذیل اشعار میں دیکھئے۔

ہے صاعقہ و شعلہ و سیماب کا عالم
آنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے

شور جولاں تھا کنار بحر پر کس کا کہ آج
گرد ساحل ہے بہ زخم موجۂ دریا نمک

ابھی ہم قتل گہ کا دیکھنا آساں سمجھتے ہیں
ابھی دیکھا نہیں خوں میں شناور تیرے توسن کو

جلوہ از بس کہ تقاضائے نگہ کرتا ہے
جوہر آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا

اس کے برخلاف، معشوق بطور ایک شخص کا اظہار غالب کے ان اشعار میں دیکھئے۔

تھی وہ اک شخص کے تصور سے
اب وہ رعنائی خیال کہاں

گئی وہ بات کہ ہو گفتگو تو کیوں کر ہو
کہے سے کچھ نہ ہوا پھر کہو تو کیوں کر ہو

منھ نہ کھلنے پر وہ عالم ہے کہ دیکھا ہی نہیں
زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منھ پر کھلا

کرے ہے قتل لگاوٹ میں تیرا رو دینا
تری طرح کوئی تیغ نگہ کو آب تو دے

یہ بات ظاہر ہے کہ معشوق کی شخصیت ان اشعار میں بھی کم و بیش پردۂ راز میں رہتی ہے۔ معشوق کو تصور کی سطح پر انگیز کیا گیا ہے۔ آخری شعر میں جہاں ایک جنسی معاملہ بیان ہوا ہے (اگرچہ عام شارحین نے اس شعر کو بھی غیر جنسی کہا ہے) معشوق خود موجود نہیں، صرف خود کلامی اور شاید wishful thinking ہے۔ غالب کا ذہن اس قدر تصورات اور تجریدی ہے کہ معشوق بحیثیت ایک شخص ان کے یہاں بہت کم ہے، اور جہاں ہے بھی، وہاں بھی تصوراتی پہلو حاوی نہیں تو نمایاں ضرور رہتا ہے۔ محمد حسن عسکری کو غالب سے شکایت تھی کہ وہ اپنی شخصیت کو پوری طرح ترک نہیں کرتے، بلکہ معشوق کے سامنے بھی اپنے آپ کو الگ شخصیت کا حامل ظاہر کرتے ہیں، لہٰذا ان کے یہاں خود سپردگی کی کمی ہے۔ ممکن ہے کہ غالب کے یہاں خود سپردگی کم ہو، لیکن اس سے ان کی شاعرانہ عظمت نہ گھٹتی ہے، نہ بڑھتی ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ تصوراتی اور تجریدی میلان کے حاوی ہونے کے باعث غالب کسی غیر شخص کو (چاہے وہ معشوق ہی کیوں نہ ہو) پوری طرح ظاہر اور بیان نہیں کر سکتے۔ میر کا معاملہ یہ ہے کہ وہ ہر چیز کو ٹھوس، ارضی سطح پر برتتے ہیں۔ لہٰذا ان کے کردار تصوراتی سے زیادہ حقیقی، اور علامتی سے زیادہ افسانوی معلوم ہوتے ہیں۔ چناں چہ معشوق کے بارے میں واحد غائب کا صیغہ استعمال کرتے وقت بھی، یا خود کلامی کے دوران ان کا سارا تاثر کسی موجود شخص کا ہوتا ہے، کسی تصور یا علامت کا نہیں۔

دیوان اول:
نیچے ہاتھ میں مستی سے لہو سی آنکھیں
تیغ تری دیکھ کے اے شوخ حذر ہم نے کیا

دیوان اول:
بارے کل ٹھہر گئے اس ظالم خوں خوار سے ہم
منصفی کیجیے تو کچھ کم نہ جگر ہم نے کیا

دیوان اول:
خاک میں لوٹوں کہ لوہو میں نہاؤں میں میر
یار مستغنی ہے اس کو مری پروا کیا ہو

دیوان اول:
جوں چشم بسمل نہ مندی آوے گی نظر
جو آنکھ میرے خونی کے چہرے پہ باز ہو

اس شعر میں پیکر اس قدر غیر معمولی اور واقعیت سے بھرپور ہونے کے باوجود شدت اور مبالغہ سے اس طرح بھرپور ہے کہ شیکسپیئر کے بہترین پیکروں کی یاد آتی ہے۔ معشوق کو خونی کہا ہے۔ پھر کہا ہے کہ جو آنکھ اس کے چہرے پر کھل گئی یعنی جس آنکھ نے اس کو دیکھ لیا، پھر وہ ہمیشہ ٹکٹکی لگائے اس کے چہرے کو تکتی رہے گی جس طرح کہ ذبح کیے ہوئے جانور کی آنکھ کھلی رہ جاتی ہے اور کبھی بند نہیں ہوتی۔ یعنی معشوق کے حسن اور اس حسن کے قتال ہونے، دونوں باتوں کو بہ یک وقت "چشم بسمل" کے پیکر کے ذریعہ ظاہر کر دیا۔ واقعاتی اشارے بالکل سامنے کے ہیں (معشوق کا حد درجہ حسین ہونا، اس کا ظالم ہونا، اس کا خونی ہونا، لوگوں کا اسے دیکھنا تو دیکھتے ہی رہ جانا) لیکن استعارہ، مبالغہ اور تشدید سے بھرپور ہے۔ اس کے باوجود شعر کی فضا روز مرہ دنیا کی ہی ہے، کیوں کہ "چشم بسمل" کے بعد اس میں دوسرا اشارہ کار لفظ "میرے" ہے۔ یعنی وہ شخص جو میرا معشوق (خونی معشوق) ہے، یا وہ جس نے میرا خون کیا۔ دونوں صورتوں میں ایک گھریلو سی اپنائیت ہے، جو معشوق کی شخصیت کو روز مرہ زندگی کے معاملات سے باہر نہیں جانے دیتی۔ اب دیکھیے غالب نے اسی پیکر کو کس درجہ تصوراتی اور عام دنیا سے کس قدر دور کر کے پیش کیا ہے۔

اپنے کو دیکھتا نہیں ذوق ستم تو دیکھ
آئینہ تاکہ دیدۂ نخچیر سے نہ ہو

معشوق کو ذوق ستم اس قدر ہے کہ جب تک کسی مقتول کی کھلی ہوئی ٹکٹکی لگا کر تکتی ہوئی آنکھ کا آئینہ فراہم نہ ہو وہ اپنی آرائش بھی نہیں کرتا۔

اس مثال کے بعد میر اور غالب کے طریق کار کا فرق ظاہر کرنے کے لیے مزید کچھ کہنا غیر ضروری معلوم ہوتا ہے۔ معشوق کی شخصیت کے بارے میں میر کے چند اشعار صرف دیوان اول سے اور سن لیجیے۔

دیوان اول:
استخواں توڑے مرے اس کی گلی کے سگ نے
کس خرابی سے میں واں رات رہا مت پوچھو

دیوان اول:
میری اس شوخ سے صحبت ہے بعینہ ویسی
جیسے بن جائے کسو سادے کو عیار کے ساتھ

دیوان اول: اس کے ایفائے عہد تک نہ جئے
عمر نے ہم سے بے وفائی کی

دیوان اول: اس مہ کے جلوے سے کچھ تا میر یاد دیوے
اب کے گھروں میں ہم نے سب چاندنی ہے بوئی

دیوان اول: باہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم
کاہے کو میر کوئی دبے جب بگڑ گئی

دیوان اول: کل بارے ہم سے اس سے ملاقات ہو گئی
دو دو بچن کے ہونے میں اک بات ہو گئی

دیوان اول: شکوہ نہیں جو اس کو پروا نہ ہو ہماری
دروازے جس کے ہم سے کتنے فقیر آئے

دیوان اول: اس شوخ کی سر تیز پلک ہے کہ وہ کانٹا
گڑ جائے اگر آنکھ میں تو سر دل سے نکالے

دیوان اول: سو ظلم اٹھائے تو کبھو دور سے دیکھا
ہرگز نہ ہوا یہ کہ ہمیں پاس بلالے

غرض کہ ایسے اشعار کا ایک دفتر ہے۔ کلیات کا کوئی صفحہ کھولیے، آپ کو دو چار شعر ایسے مل جائیں گے جن میں عاشق اور معشوق عام زندگی کے انسانوں کی طرح محو معاملات نظر آتے ہیں۔ ملحوظ رہے کہ میں ابھی ان شعروں کا ذکر نہیں کر رہا ہوں جن میں معشوق کے جسمانی حسن سے لذت اندوز

ہونے کا براہ راست ذکر ہے اور جن میں معشوق سراسر گوشت پوست کا انسان نظر آتا ہے (اور وہ انسان بھی نہیں جس کے خط و خال کنگھی چوٹی، موباف، انگیا، کرتی اور محرم کے حوالے سے واضح کئے جائیں۔) معشوق سے لذت اندوز ہونے پر مبنی اشعار کو فی الحال چھوڑئے، کیوں کہ ان میں غیر معمولی حسن اور شوخی تو ہے، لیکن وہ اٹھارویں صدی کی غزل کے عام دھارے سے بہت الگ نہیں ہیں۔ میں نے جن اشعار کا حوالہ اوپر دیا ہے وہ میر کے اپنے طبع زاد رنگ کے ہیں۔ ان میں معشوق کی شخصیت جس نہج سے نمایاں کی گئی ہے وہ اردو شاعری کی عام نہج نہیں ہے، اور غالب سے بہر حال بالکل مختلف ہے۔

ان اشعار کے عناصر کا تجزیہ کیجئے تو یہ بات صاف معلوم ہوتی ہے کہ معشوق اور عاشق میں برابری کا رشتہ نہیں ہے، ہو بھی نہیں سکتا۔ معشوق بہر حال عاشق پر حاوی رہتا ہے۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ عاشق بالکل بے چارہ اور بے کس ہے۔ وہ کبھی کبھی احتجاج کرتا ہے، کبھی کبھی بگڑ بھی بیٹھتا ہے، کبھی کبھی اس کی اور معشوق کی ملاقات بھی ہو جاتی ہے۔ جب تک تعلقات ٹھیک رہتے ہیں، وہ معشوق کی سخت نرم باتیں برداشت کرتا ہے، لیکن جب بات بگڑ جاتی ہے، تو وہ بھی ترکی بہ ترکی جواب دیتا ہے۔ وہ اس کی گلی تک پہنچ بھی جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہاں معشوق کی گلی کا کتا اس کی ہڈیاں توڑتا ہے، لیکن وہ اس واقعے کا بیان عجیب طمانیت اور تھوڑے بہت مزاح کے ساتھ کرتا ہے۔ مزاح کا عنصر اس کی شخصیت میں زیادہ نمایاں ہے، بے چارگی اور بے مائدگی کا کم۔ لیکن معشوق میں استغنا اور ناپری، خوں ریزی اور شوق شکار، زود رنجی اور جور بے وجہ و تہایت کے بھی عناصر پوری طرح کارفرما ہیں۔ یہ بات طے نہیں ہوتی کہ معشوق جان بوجھ کر ظلم کرتا ہے، یا اس کی فطرت میں ظلم اس طرح ودیعت کیا گیا ہے کہ اس کو احساس ہی نہیں ہوتا کہ وہ ظالم بھی ہے۔ دیوان اول کا یہ شعر پھر دیکھئے۔

نیچے ہاتھ میں مستی سے لہو سی آنکھیں
کج تری دیکھ کے اے شوخ حذر ہم نے کیا

پھر یہ اشعار بھی ملاحظہ ہوں۔

دیوان دوم: پلکوں سے رفو ان نے کیا چاک دل میر
کس زخم کو کس ناز کی کے ساتھ سیا ہے

دیوان سوم:
قلب و دماغ و جگر کے گئے پر ضعف ہے حق کی عنایت میں
کیا جانے یہ قلچی ان نے کس سردار کو دیکھا ہے

''قلچی'' وہ سپاہی ہوتا ہے جو بادشاہ کا براہ راست ملازم نہ ہو، بلکہ کسی رئیس کا ملازم ہو۔ قلب و دماغ و جگر کی حیثیت قلچی کی سی ہے، کیوں کہ وہ (میر) عاشق کے ملازم ہیں۔ جب انھوں نے سردار کو دیکھا تو فوراً اس سے جا کر مل گئے اور اپنے رئیس کو چھوڑ دیا۔ یعنی معشوق کا سامنا ہوتے ہی قلب، دماغ، جگر سب ساتھ چھوڑ گئے۔

دیوان سوم:
پاؤں سے بھی گرتیا کھڑکے چوٹ چلے ہے ظالم کی
ہم نے دام گہوں میں اس کے ذوق شکار کو دیکھا ہے

دیوان چہارم:
جب تک شرم رہی مانع شوخی اس کی
تب تک ہم بھی ستم دیدہ حیا کرتے تھے

دیوان چہارم:
کب وعدے کی رات وہ آئی جو آپس میں نہ لڑائی ہوئی
آخر اس اوباش نے مارا رہتی نہیں ہے آئی ہوئی

لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ یہ معشوق مومن (اور بڑی حد تک غالب) کے معشوق کی طرح سطوری (linear) اور کم و بیش باہم یکساں (Consistent) صفات رکھنے والا نہیں ہے۔ بلکہ یہ معشوق بہت ہی پیچیدہ (complex) کردار رکھتا ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ سارے کلیات میں ایک ہی عاشق اور ایک ہی معشوق ہو۔ یہ بحث تو اس وقت پیدا ہوتی جب ہم یہ فرض کرتے کہ یہ عاشق اور معشوق کسی فکشن کے کردار ہیں۔ جیسا کہ میں اوپر واضح کر چکا ہوں، یہ کردار اس معنی میں کردار نہیں ہیں جس معنی میں فکشن نگار اپنے کردار بناتا ہے۔ یہاں بنیادی بات یہ ہے کہ عاشق اور معشوق کا جو پیکر (image) میر کے کلیات میں ملتا ہے، وہ فکشن کے کردار کی طرح اپنی انفرادیت اور شخصیت رکھتا ہے اور واقعی زندگی کے انسانوں کی طرح بہت پیچیدہ بھی ہے۔ ان کرداروں میں رتی قسم کی واقعیت نہیں ہے، لیکن یہ واقعی کرداروں کی طرح ہم پر اثر انداز ہوتے ہیں، کیوں کہ شاعر نے ان کو تصوراتی اور تجریدی سطح پر نہیں بیان کیا ہے (جیسا کہ

غالب کا انداز ہے) بلکہ مرئی اور ارضی سطح پر بیان کیا ہے۔

واقعیت کے اس رنگ نے بہت سے نقادوں کو اس دھوکے میں مبتلا کر دیا کہ کلیات میر میں عاشق دراصل میر خود ہیں، اور جو معشوق ہے وہ بھی کوئی واقعی شخص ہے۔ حالانکہ معشوق کے کردار میں طرح طرح کے متضاد پہلوؤں اور خود معشوق کی جنس میں کہیں عورت اور کہیں واضح طور پر مرد کا تذکرہ اس بات کو صاف کرنے کے لیے کافی ہونا چاہیے تھا کہ ہم کسی واقعی شخص یا اشخاص کا حال نہیں پڑھ رہے ہیں، اور نہ ہم ان غزلوں کے پردے میں میر کی سوانح حیات پڑھ رہے ہیں۔ لیکن نام نہاد سوانحاتی، سماجیاتی، تاریخی اسکول کے نقادوں کو اپنے عقائد اس قدر پیارے ہیں کہ وہ کلیات میر کے بجائے اپنے مفروضات کو پڑھ کر میر پر تنقید فرماتے ہیں۔ میر نے اپنے سوانح بیان کرنے کے لیے خود نوشت سوانح حیات اور مثنوی دونوں اصناف کو برتا ہے۔ غزل کا مقصد ان کی نظر میں یہ تھا ہی نہیں کہ اس میں ''سچے حالات'' بیان کیے جائیں۔ جو لوگ غزل کو خود نوشت کے طور پر پڑھتے ہیں وہ کلاسیکی غزل کی شعریات سے ناواقف ہیں۔ میر کا کمال یہ نہیں ہے کہ انھوں نے غزل کے پردے میں اپنی داستان عشق نظم کر دی۔ کلیات کا معمولی سا مطالعہ بھی بتا دے گا کہ مختلف واقعات و کیفیات و حالات و جذبات کا یہ بیان، ایسے رویوں کا بیان جو آپس میں کسی طرح بھی باہم یکساں (consistent) نہیں ہیں، عاشق اور معشوق کے آپسی عمل ردعمل میں اس درجہ گونا گونی کا احساس، یہ سب باتیں اس بات کی ضامن ہیں کہ میر کی غزل ان کی خود نوشت سوانح نہیں ہے۔ (خود نوشت سوانح کا نظریہ رکھنے والے نقاد یہ کیوں نہیں سوچتے کہ اگر ان غزلوں کو سوانح حیات ہی ہونا ہے تو وہ میر ہی کیوں، کسی اور کی سوانح کیوں نہیں ہو سکتیں؟) یا اور بات ہے کہ شاعر (اور غزل کا شاعر عام شعرا سے زیادہ) اپنے ذاتی تجربات و مشاہدات سے کام لیتا ہے، لہٰذا ممکن ہے کہ میر نے بھی بہت سی باتیں ایسی کہی ہوں جو پوری کی پوری، یا کم و بیش، یا اس سے ملتی جلتی باتیں، خود ان پر گذری ہوں لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ آپ بیتی کو جگ بیتی بنا کر پیش کر رہے ہیں، یا اپنے دل کا دکھڑا رو رہے ہیں۔

یہ تصور ہی مہمل ہے کہ میر نے اپنے غم کو آفاقی غم بنا کر پیش کیا۔ اول تو یہ بات کوئی ایسی اہم نہیں، لیکن زیادہ بنیادی بات یہ ہے کہ اوپر جن اشعار کا حوالہ گذرا، ان کا شاعر آپ بیتی، ذاتی غم و الم، دل کا دکھڑا رونا وغیرہ یک سطحی اور محدود باتوں سے بہت آگے اور بہت بلند ہے۔ اس کے یہاں تجربہ اور مشاہدہ کی وہ دنیا ہے جو غم، والم، دردمندی، دل شکستگی، حرماں نصیبی وغیرہ جیسی اصطلاحوں کے ذریعہ نہیں بیان

ہوسکتی۔ اس دنیا میں سب کچھ ہو چکا ہے اور سب کچھ ہوتا ہے۔ اس میں موت بھی ہے اور موت سے بدتر زندگی بھی۔ اس میں خودداری اور خود فریبی دونوں ہیں۔ اس میں معشوق بادشاہ بھی ہے اور اوباش بھی۔ اس میں زندگی مزے دار بھی ہے اور تلخ بھی۔ اس میں عاشق بیچارہ بھی ہے، لیکن تھوڑا بہت بااختیار بھی ہے۔ جس دنیا میں سب کچھ ہوا ہو، اور جس شاعر نے سب کچھ برتا ہو، اس کو آپ بیتی، اپنے دکھ درد کا محدود اظہار کرنے والا وہی نقاد کہہ سکتا ہے جس کو میر سے دشمنی ہو۔

علی ہذا القیاس، وہ نقاد بھی غلط فہمی میں گرفتار ہیں جن کے خیال میں میر کی حرماں نصیبی اور محرومی اس معاشرے کی فطری پیداوار تھی جس میں عورتیں گھروں میں پردہ نشین رہتی تھیں اور عشق کرنا رسوائی کا سودا تھا۔ آزادانہ اختلاط کے مواقع نہ ہونے کی بنا پر عشق میں مایوسی لازمی تھی۔ اور سماج اور مذہب کے خوف کے باعث عاشق و معشوق ان مواقع کا بھی فائدہ نہ اٹھا سکتے تھے جو کبھی کبھی ان کو میسر ہو جایا کرتے تھے۔ ظاہر ہے کہ یہ سب باتیں بھی نقادوں کی اپنی اختراع ہیں۔ ان کا غزل کے قواعد اور روایت سے کوئی واسطہ نہیں اور نہ ان سماجی حالات سے جو اٹھارویں صدی کی دلی میں واقعی رونما تھے۔ سماجی حالات کچھ بھی رہے ہوں، جو معشوق مندرجہ بالا اشعار، اور ان کی طرح کے سیکڑوں اشعار میں نظر آتا ہے، وہ بہر حال کوئی چھوٹی موٹی قسم کی پردے کی بو بو، کوئی ڈرتی جھجکتی، کوٹھری میں چھپ چھپ کر رونے والی بنت عم نہیں تھی۔ اس بات سے قطع نظر کہ اس کی اپنی شخصیت خاصی پر قوت اور بڑی حد تک جارحانہ تھی، وہ اپنے قول فعل میں اس قدر مجبور بھی نہیں تھی کہ اس کا عشق بہر حال ناکام ہی ہوتا۔ بلکہ ہم تو یہ دیکھتے ہیں کہ وہ اپنے التفات و کرم (favours) کو عطا کرنے یا نہ کرنے پر پوری طرح قادر ہے، اور اس بات کا بھی اختیار و قوت رکھتی ہے کہ وہ کسی برقعہ پوش کی طرح سہمی ہوئی باہر نکلنے کے بجائے اس طرح باہر نکلے کہ ہر طرف "اودھم" مچ جائے۔

دیوان سوم:
آنکھیں دوڑیں خلق جا اودھر گری
اٹھ گیا پردہ کہاں اودھم ہوا

مجھے اس سوال سے کوئی بحث نہیں کہ آیا میر کے زمانے میں سماجی حالات واقعی ایسے تھے کہ ان میں اس طرح کا معشوق وجود میں آسکتا، جیسا کہ ان شعروں سے ظاہر ہوتا ہے؟ سماجی حالات اتنے پیچیدہ اور تہ دار ہوتے ہیں کہ ان کے بارے میں کوئی ایک حکم لگانا خطرے سے خالی نہیں ہوتا۔ لیکن فرض کیا کہ

حالات ایسے نہیں تھے کہ معشوق کا وہ کردار ان میں ممکن ہوتا جو مندرجہ بالا شعروں میں نظر آتا ہے۔ تو پھر اس سے ثابت کیا ہوتا ہے؟ سماجی حالت کا وجود یا عدم وجود اشعار کے وجود کو تو عدم سے بدل نہیں سکتا۔ اشعار ہمارے سامنے ہیں، ان کی روشنی میں ہم کو فیصلہ کرنا چاہئے کہ میر کے کلام میں عاشق اور معشوق کا پیکر کس طرح کا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اس طرح کا نہیں ہے جیسا بعض نقاد فرض کرتے ہیں کہ میر کا معشوق کوئی پردے میں چھپ کر گھٹ گھٹ کر مرنے والی لڑکی ہے، اور عاشق بے چارہ پردے کے باعث عورتوں مردوں کی علحدگی اور سماج کی عاشق دشمنی کا صید زبوں ہونے کی وجہ سے حرماں نصیبی اور نومیدی جاوید کا مرقع ہے۔ میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ میر کے شعر کی طرح ان کے یہاں عاشق اور معشوق کا کردار بھی انتہائی پیچیدہ ہے۔ اس پر کوئی ایک حکم لگانا میر کے ساتھ زیادتی ہوگی۔ میر کے عاشق و معشوق دونوں میں ایسی انفرادیتیں ہیں جو کسی اور کے یہاں نہیں ملتیں۔ یہ انفرادیتیں خود میر کے مزاج کی انفرادیت کا مظہر ہیں، اور ان کا اظہار بعض ایسی شعری اور ڈرامائی واقعیت کی طرزوں سے ہوا ہے جو میر کا طرۂ امتیاز ہیں۔ عاشق اور معشوق کے کردار کی واقعیت اور انفرادیت کا اظہار میر نے ایک ہی شعر میں بھرپور ڈھنگ سے کر دیا ہے۔

دیوان چہارم:
میر خلاف مزاج محبت موجب تلخی کشیدن ہے
یار موافق مل جائے تو لطف ہے چاہ مزا ہے عشق

(۶)

چوں خمیر آمد بدست نانبا

اوپر میں نے عرض کیا ہے کہ انسانی رشتوں کے تعلق سے میر ہمارے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ انسانی رشتوں کا یہ اظہار ان کی جنسیت میں بھی ہوا ہے۔ اور ان کی حس مزاح میں بھی۔ حس مزاح کا عنصر غالب اور میر دونوں میں مشترک ہے۔ لیکن غالب اپنے مزاح کا ہدف زیادہ تر خود اپنے کو ہی بناتے ہیں، جب کہ میر کی حس مزاح معشوق کو بھی نہیں بخشتی۔ میر کو جب موقع ملتا ہے وہ معشوق سے پھکڑ پن بھی کر گذرتے ہیں۔ وہ زور زور سے قہقہہ لگانے سے گریز نہیں کرتے، جب کہ غالب کے یہاں عام طور پر تبسم زیر لب کی کیفیت ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ غالب کو اپنی پوزیشن اور اپنے وقار کا احساس میر سے بڑھ کر ہے۔ لیکن بنیادی بات وہی ہے کہ غالب کا مزاج تصوراتی زیادہ ہے۔ اسی بنا پر ان کے یہاں انسانی رشتوں کا تذکرہ بھی تصوراتی اور رسومیاتی سطح پر ہے۔ بہت بھونڈے لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ میر تو ہر ایک سے بات کر لیتے ہیں، لیکن غالب کی گفتگو زیادہ تر اپنے ہی سے ہوتی ہے۔

ہے آدمی بجائے خود اک محشر خیال
ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو

لیکن اس سے بھی آگے بڑھ کر وہ کہتے ہیں۔

کوئی آگاہ نہیں باطن یک دیگر سے
ہے ہر اک فرد جہاں میں ورق ناخواندہ

اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ غالب کے یہاں جنسی تعلقات کا بیان بہت کم ہے۔ کم نقادوں نے اس بات پر غور کیا ہے کہ غالب کے یہاں جنسیت اس وجہ سے کم نہیں ہے کہ وہ میر کی بہ نسبت زیادہ "مہذب" یا "نفیس طبع" یعنی sophisticated تھے۔ جنس بہر حال انسانی تعلقات کی سب سے زیادہ اختلاطی صورت اور منزل ہے۔ غالب کو انسانی تعلقات سے چنداں دلچسپی نہ تھی، اس لیے انھیں جنس کے معاملات سے بھی وہ لگاؤ نہ تھا، ورنہ نام نہاد نفاست تو مومن کے یہاں بھی بہت ہے، لیکن ان کے یہاں جنس کی کار فرمائی بھی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ بصری تخیل سے محروم ہونے کی وجہ سے مومن کا جنسی اظہار بہت پھیکا ہے۔ ان کے برخلاف میر کے یہاں بصری تخیل کی فراوانی ہے۔ ہماری شاعری میں جنسی مضامین کے لیے بصری تخیل بہت موثر کردار ادا کرتا ہے۔ علاوہ بریں، معاملہ بند شاعر کو بصری تخیل بہت زیادہ درکار بھی نہیں ہوتا۔ مثال کے طور پر، جرأت کے یہاں جنسی مضامین خاصی تعداد میں ہیں، لیکن وہ زیادہ تر معاملہ بندی پر مبنی ہیں (جیسا کہ آگے مثالوں سے واضح ہوگا۔) لہٰذا جرأت کا کام بصری تخیل کے بغیر چل جاتا ہے۔ عسکری صاحب نے غلط نہیں کہا ہے کہ جرأت دراصل بیانیہ انداز کے شاعر ہیں۔ بیانیہ انداز میں جنسی مضامین کا برتنا آسان ہوتا ہے، کیوں کہ اس میں اپنی اور معشوق کی باتیں اور حرکتیں بیان ہوتی ہیں، خود معشوق کا بیان نہیں ہوتا۔ نواب مرزا شوق اور میر حسن دونوں کے یہاں جنسی مضامین اسی وقت چمکتے ہیں جب معاملہ بندی ہو۔ مومن کی مثنویاں اور غزلیں اس اصول کی عمدہ مثال ہیں۔ غزل میں جنسی بیان کے وقت بھی مومن مضمون آفرینی میں اس قدر مصروف ہو جاتے ہیں کہ جنس کا جذباتی اور لذت آفریں پہلو پس پشت جا پڑتا ہے۔ اور یہی مومن مثنوی میں بہت واضح اور پر اثر طور پر جنسی مضامین کو استعمال کرتے ہیں۔

میر نے جرأت کے بارے میں بقول محمد حسین آزاد اور قدرت اللہ قاسم، "چوما چاٹی"[1] کا فقرہ کہا تھا۔ اس فقرے سے دو نتیجے نکالے گئے ہیں، اور دونوں ہی ہماری تنقید میں بہت مقبول و موثر رہے ہیں۔ پہلا نتیجہ تو یہ کہ جرأت کے یہاں جنسی مضامین کی غیر معمولی کثرت ہے، اور دوسرا نتیجہ یہ کہ میر کے یہاں ایسے مضامین بہت کم ہیں۔ میر کا کلام تو لوگوں نے پڑھا نہیں، اس سینہ قول کی روشنی میں یہ نتیجہ ضرور نکالا کہ اگر میر نے جرأت کی شاعری میں جنسی مضامین کی کثرت دیکھ کر اس کو "چوما چاٹی"[1] قرار دیا تو لازم

---

[1] اصل فقرہ "چوما چاٹا" ہے۔

ہے کہ میر نے خود اپنے یہاں اس طرح کے مضامین نہ برتے ہوں گے جن پر "چوما چاٹی" کا الزام لگ سکے۔

اردو تنقید میں مروج تاثراتی فیصلوں کی طرح یہ دونوں فیصلے بھی غلط ہیں۔ نہ تو جرأت کے یہاں جنسی مضامین کی بہتات ہے، اور نہ میر کے یہاں ان کا فقدان۔ اب یہ اور بات ہے کہ بعض لوگ میر کے بارے میں اس درجہ "خوش فہمی" میں مبتلا ہیں کہ ان کو بتلائے ہر رنج والم کے ساتھ بالکل "معصوم" اور "بھولا بھالا" اور دل خستہ لیکن عشق کی "گندی" باتوں سے بے خبر کوئی نوعمر صاحبزادہ سمجھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ تقریباً تمام چیزوں کی طرح عشقیہ، جنسی اور شہوانیاتی (erotic) مضامین کو بھی میر نے کثرت سے اور بڑی خوبی سے برتا ہے۔ میر نے جرأت کو چوما چاٹی کا شاعر اس لیے نہیں کہا تھا کہ جرأت کے کلام میں جنسی مضامین کی کثرت ہے۔ میر کا اعتراض دراصل یہ تھا کہ جرأت کے یہاں عشق کی گہرائی اور کشمکش نہیں ہے، صرف معاملہ بندی والے جنسی مضامین ہیں۔ عسکری صاحب نے اس نکتے کو پوری وضاحت سے بیان کیا ہے۔ ان کے چند اقتباسات ملاحظہ ہوں: "جرأت شاعر سے زیادہ واقعہ نگار ہیں... جرأت کے یہاں کتنے ہی شعر ایسے ملیں گے جو حقیقت نگاری کی وجہ سے پس پھسے بن کے رہ گئے ہیں۔" عسکری صاحب کے مطابق جرأت "اپنے عشق کو عام طور پر معاشقے کی سطح سے اونچا نہیں اٹھنے دیتے... میر کے یہاں وہ زبان ملے گی جو وسیع ترین انسانی تعلقات کے داخلی پہلو کی نمائندگی کرتی ہے۔ جرأت کے یہاں وہ زبان ہے جو خارجی حرکات کے بیان میں کام آتی ہے... نہ تو ان کے اندر کشمکش پیدا ہوتی ہے، جو حالی کے یہاں ہے، نہ وہ تضاد اور کھینچا تانی جو میر میں ہے۔ میر کے درد کا سبب یہ الجھن ہے کہ آخر عشق بہ یک وقت رحمت اور عذاب کیوں ہے؟" عسکری صاحب کا آخری نکتہ یہ ہے کہ چونکہ "جرأت کا عشق روح کی پکار سے زیادہ جسم کی پکار ہے، اور یہ شخصیت کے باقی حصوں کو متاثر نہیں کرتا، اس لیے ان کے یہاں لگاؤ کے ایک ہی معنی ہیں: یعنی لگاؤ کا خارجی اظہار۔" لہٰذا میر دراصل اس بات سے ناخوش تھے کہ جرأت کے یہاں معاشقہ نگاری اور سطحی جذباتی تلاطم کیوں ہے، وہ "تضاد اور کھینچا تانی" کیوں نہیں کہ انسانی تعلقات کی آویزش بھی ہو، اپنے دکھ کی کہانی سنانے کا ولولہ ہو، لیکن ان کا مطالعہ کرتے، اپنی معنویت دوسروں پر واضح کرتے، اور دوسرے کی معنویت اپنے اوپر واضح کرنے کا شوق ہو۔

عسکری صاحب کی بنیادی بات بالکل صحیح ہے۔ لیکن انھوں نے جرأت کے ساتھ تھوڑی سی زیادتی یہ کردی ہے کہ جرأت کے یہاں جو محزونی ہے اس کو نظر انداز کر کے انھوں نے صرف معاملہ بندی کو

لے لیا ہے، اور تاثر یہ دیا ہے کہ جرأت کا کلیات جنسی مضامین سے لبالب ہے۔ پھر، انھوں نے اس بات کو بھی نظر انداز کر دیا ہے کہ معاملہ بندی ہماری غزل میں بہت بڑا انسان ساز (humanizing) عنصر ہے، یعنی وہ معشوق کو انسان کی سطح پر لے آتا ہے، اور اس لیے جنسی مضامین کے لیے یہ بہت اہم اور بنیادی اسلوب کا حکم رکھتا ہے۔ یہ بات اور ہے کہ جرأت کے یہاں میر کی طرح کا اسری تخیل نہ تھا لہٰذا وہ مومن (اور خود مثنوی "معاملات عشق" کے میر) کی طرح محض معاملہ بندی تک رہ گئے۔ میر کی بڑائی اس بات میں ہے کہ وہ دیکھتے اور دکھاتے، برتتے ہیں، بیان کم کرتے ہیں (جنسی مضامین کی حد تک۔) ان کی دوسری بڑائی یہ ہے کہ وہ جنسی مضامین کو مضمون آفرینی کے لیے نہیں استعمال کرتے، بلکہ ان کا جنسی پہلو مقدم رکھتے ہیں۔ اس لیے ان کے یہاں وہ بے لطفی (یعنی جنسی مضمون کی حد تک بے لطفی) نہیں آنے پاتی جو ناسخ اور مومن اور لکھنؤ کے اکثر شعرا کے یہاں ملتی ہے۔ تیسری بات یہ کہ میر کے یہاں جنسی مضامین میں بھی خوش طبعی اور طباعی یعنی wit اور اپنے اوپر ہنسنے کا انداز مل جاتا ہے۔ پہلی صفت میر اور مصحفی میں مشترک ہے، باقی میں کوئی ان کا شریک نہیں۔

اس سے پہلے کہ میں بات کو آگے بڑھاؤں، اور مثالوں کی مدد سے اسے مزید واضح کروں، "جنسی مضامین" کی اصطلاح کی وضاحت ضروری ہے۔ میں "عریانی" کا لفظ دو وجہوں سے نہیں استعمال کر رہا ہوں۔ ایک تو یہ کہ جنسی مضامین کے لیے عریانی شرط لازم نہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے "عریانی" میں خواہ مخواہ اخلاقی فیصلے کا رنگ نمایاں ہے، اور میں جنسی مضامین کے خلاف اخلاقی فیصلے کا قائل نہیں۔ ممکن ہے بعض لوگوں کا خیال ہو کہ جو شاعری بہو بیٹیوں کے سامنے نہ پڑھی جا سکے اسے عریاں، مخرب اخلاق اور مذموم کہا ہی جائے گا، چاہے آپ اسے "عریاں" کہیں یا "جنسی مضامین" پر مبنی کہیں۔ ایسے لوگوں سے میرا کوئی جھگڑا نہیں۔ وہ اپنی بہو بیٹیوں کو میر کی شاعری سے محفوظ رکھیں، بڑی خوشی سے۔ ادب کے طالب علم کی حیثیت سے میں ادبی حسن کا جویا ہوں، اخلاقی تعلیم کا نہیں۔ اور نہ میں ٹیری ایگلٹن (Terry Eagleton) کی طرح اس جھگڑے میں پڑنا چاہتا ہوں کہ فن پارے کی تشریح کے بجائے اس کی وجہ بیان کی جائے، کہ فلاں فلاں پیداواری رشتوں کے باعث اور سماج کے superstructure میں فلاں فلاں استحصالی رویوں کے باعث شاعر مجبور تھا کہ اس طرح کی شاعری لکھے۔ یعنی شاعر وہی لکھتا ہے جو سماج کے حاکم پیداواری وسائل پر اپنا تسلط جمائے رکھنے کی خاطر اس سے لکھواتے ہیں۔ میں تو صرف

یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ساری غزل کی اساس جنسی احساس پر ہے۔ لہٰذا یہ فطری ہے کہ اس میں جنسی مضامین بھی نظم ہوں۔ میں ایسے مضامین کو عریاں، مبتذل، ہوسناکی پرمبنی، وغیرہ کچھ نہیں کہتا، بلکہ انھیں غزل کے مزاج کا خاصہ سمجھتا ہوں۔ اور ان کا مطالعہ ادبی نقطۂ نظر سے کرتا ہوں۔ اگر وہ حسن کے ساتھ بیان ہوئے ہیں تو یہ شاعری کی کامیابی ہے۔ اگر نہیں، تو یہ شاعری کی ناکامی ہے۔

غزل میں جنسی مضامین کا مطالعہ الگ سے کرنے کی ضرورت اس وجہ سے ہے کہ ہماری غزل کا معشوق بوجوہ اکثر بہت مبہم اور مثالی (idealized) اور نا انسانی (dehumanized) معلوم ہوتا ہے۔ یعنی اس کے معشوقانہ صفات عام طور پر بہت بڑھا چڑھا کر بیان کیے جاتے ہیں، اس لیے اس میں انسان پن بہت کم نظر آتا ہے اور اس باعث حالی کی طرح کے اخلاقی نقادوں اور ممتاز حسین یا کلیم الدین کی طرح غزل کی رسومیات سے بے خبر نقادوں کو شکایت کا موقع ہاتھ آتا ہے۔ جنسی مضامین کے ذریعہ غزل کا معشوق انسانی سطح پر اتارا جاسکتا ہے۔ لہٰذا بطور صنف سخن غزل کو مکمل اور وسیع بنانے میں ان مضامین کا بھی بڑا ہاتھ ہے۔

جنسی مضامین سے میری مراد دو طرح کے مضامین ہیں۔ ایک تو وہ جن میں معشوق کے بدن، یا بدن کے کسی حصے، یا لباس وغیرہ کا تذکرہ انسانی سطح پر اور لطف اندوزی کے انداز میں ہو، یعنی اس طرح ہو کہ یہ بات صاف معلوم ہو کہ کسی انسان کی بات ہو رہی ہے، کسی مثالی، تصوراتی اور تجریدی ہستی کی نہیں۔ دوسری طرح کے مضامین وہ ہیں جن میں جنسی وصل کے معاملات کا ذکر ہو۔ اس صورت میں یہ مضامین معاملہ بندی کی ضمن میں آتے ہیں۔ ممکن ہے میر نے انھیں ہی ''ادا بندی'' کہا ہو۔ ظاہر ہے کہ بعض اوقات دونوں طرح کے مضامین ایک ہی شعر میں آجاتے ہیں۔ یہ بات بھی واضح رہے کہ جنسی مضامین اور معنی آفرینی، کیفیت اور مضمون آفرینی میں کوئی تضاد نہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اگر معنی آفرینی یا مضمون آفرینی پر اس قدر زور دیا جائے کہ مضمون کی جنسیت پس پشت رہ جائے تو اس حد تک وہ شعر ناکام یا نامکمل کہلائے گا۔ یعنی اگر ہم معشوق کے حسن سے زیادہ شاعر کی تیز فہمی سے لطف اندوز ہونے پر مجبور ہوں، تو ایسا شعر اچھا تو کہلائے گا، لیکن اسے جنسی مضمون کے اعتبار سے ناکام کہا جائے گا۔

میر کی سب سے بڑی صفت یہ ہے کہ وہ جنسی مضامین میں بھی معنی آفرینی اور مضمون آفرینی کو برتتے ہیں، لیکن اس طریق کار کے باوجود میر کے یہاں جنسی مضمون دبتا نہیں، بلکہ اور چمک اٹھتا ہے۔

مومن اور ناسخ ان مضامین کو برتنے میں معاملہ بندی سے گریز کرتے ہیں (ممکن ہے وہ بھی اسے چوما چاٹی سمجھتے ہوں۔ مومن کے یہاں معاملہ بندی کثرت سے ہے، لیکن جنسی مضامین پر مبنی نہیں ہے۔ ناسخ کے یہاں معاملہ بندی بالکل نہیں ہے۔) لیکن مومن اور ناسخ مضمون آفرینی کو مقدم کرنے کے چکر میں مضمون کی جنسیت سے ہاتھ دھو بیٹھتے ہیں۔ مثلاً مومن کو ہم بستری کا مضمون پسند ہے ؎

مجھ بستر مخمل شب غم یاد آیا
طالع خفتہ کا کیا خواب پریشاں ہوگا

کب ہمارے ساتھ سوتے ہیں کہ دیکھے گا کوئی
ان کو بے تابی ہے کیوں اس خواب بے تعبیر سے

ساتھ سونا غیر کے چھوڑ اب تو اے سیمیں بدن
خاک میری ہوگئی نایاب تر اکسیر سے

بوئے گل کا اے نسیم صبح اب کس کو دماغ
ساتھ سویا ہے ہمارے وہ سمن بر رات کو

ظاہر ہے کہ ان شعروں میں کوئی جنسی لطف نہیں، کیوں کہ سارا زور مضمون بنانے میں صرف ہوا ہے۔ پہلے شعر میں کہا ہے کہ شب غم ہمیں بستر مخمل پر معشوق کے ساتھ سونا یاد آگیا۔ ظاہر ہے کہ اب نیند کہاں؟ پھر طالع خفتہ کی نیند تو پریشاں ہوگی نہیں۔ یعنی تقدیر جاگے تو ہم سوئیں۔ دوسرے شعر میں معشوق کی پریشانی کا ذکر ہے کہ اس نے خواب میں دیکھا کہ میں مومن کے ساتھ سو رہا ہوں۔ مومن اسے تسلی دیتے ہیں کہ اس خواب کی تعبیر تو کوئی ہے نہیں۔ نہ تم ہمارے ساتھ کبھی سوؤگے اور نہ کوئی کبھی دیکھے گا، اس لیے بدنامی سے ڈرتے کیوں ہو؟ تیسرے شعر میں معشوق کو سیمیں بدن کہہ کر اور اپنی خاک کو اکسیر سے زیادہ نایاب کہا، اور یہ مضمون پیدا کیا کہ اب تو تم، جو چاندی سے بدن والے ہو، غیروں کے ساتھ سونا چھوڑ دو۔ تمھارے غم میں میری خاک گھس گھس کر اکسیر سے بھی زیادہ قیمتی ہوگئی ہے، گویا اب تو میں قدر کے لائق ہوا۔ آخری شعر میں معشوق کی سمن بری سے فائدہ اٹھا کر کہا ہے کہ اب ہمیں گلاب کی خوشبو سے

کیا لیتا دیتا، ہمارا بدن اس سمن برسے ہم بستر کے باعث خود ہی معطر ہے۔ پہلے اور دوسرے شعر میں خیال اس قدر باریک ہے اور اس قدر کم لفظوں میں بیان ہوا ہے کہ خیال کی باریکی اور نزاکت نے بیان کے حسن کو مجروح کر دیا ہے، اور چاروں شعروں میں مضمون آفرینی کی کثرت کے باعث جنسی مضمون (جو بنیادی مضمون ہے) پس منظر میں چلا گیا ہے۔

ناسخ اور ان کے بعض شعرائے مابعد نے بھی مضمون آفرینی اور ضلع جگت اختیار کی، بلکہ بعض اوقات تو یہ خیال ہوتا ہے کہ جنسی مضامین ان لوگوں کے مقصود ہی نہیں۔ ناسخ کی خوبی یہ ہے کہ وہ استعاراتی یا اصطلاحی لفظ کو لغوی معنوں میں استعمال کر کے نئی طرح کا استعارہ پیدا کر دیتے ہیں۔ اصل جنسی مضمون بالکل غیر اہم ہو جاتا ہے۔ اس کی مثال ان کا یہ لاجواب شعر ہے (مجھے خوشی ہے کہ رشید حسن خاں نے اسے اپنے انتخاب میں شامل رکھا ہے)۔

دانے ہیں انگیا کی چڑیا کو جنت کی چھتیاں
پلتی ہے بالے کی مچھلی موتیوں کی آب میں

طباطبائی نے (غالباً) ناسخ کے کسی شاگرد کا ایک شعر نقل کیا ہے۔

انگیا کے ستارے ٹوٹتے ہیں
پستاں کے انار چھوٹتے ہیں

اس طرح کے اشعار میں ضلع جگت ہے۔ ان کی مضمون آفرینی بھی ان کی ضلع جگت کے سامنے ماند پڑ گئی ہے۔ لیکن ان میں جنسی مضمون بہت پھیکا رہ گیا ہے۔ ناسخ کا عام انداز یہی ہے۔

میں ہوں عاشق انار پستاں کا
نہ ہوں مرقد پہ جز انار درخت

تو نے گلدر ہائے کیوں نہ کریں
باغ عالم میں افتخار درخت

وصل کی شب پلنگ کے اوپر
مثل چیتے کے وہ مچلتے ہیں

ناسخ جب مضمون آفرینی ترک کر کے بیانیہ انداز میں آتے ہیں تو ان کے شعر کا لطف بالکل غائب ہو جاتا ہے۔

جی میں ہے سر میں رکھ کے سو جاؤں
تکیہ مخمل کا ہے تمھارا پیٹ

ساتھ اپنے جو مجھے یار نے سونے نہ دیا
رات بھر مجھ کو دل زار نے سونے نہ دیا

یاد آتا ہے ہجر میں وہ مزا
بر میں لے لے کے تنگ سونے کا

اب مصحفی کا شعر دیکھیے تو بات صاف ہو جائے گی۔

بخت ان کے ہیں جو سوکے ترے ساتھ لے گئے
گر پیرہن کا لطف تو گا ہے بدن کا حظ

واقعہ یہ ہے کہ مصحفی کا کلام جنسی مضامین کے تنوع اور حسن کے اعتبار سے میر کی یاد دلاتا ہے۔ میر اور مصحفی ہمارے یہاں سب سے تیز آنکھ والے شاعر ہیں۔ میر کی صفت میں استعارہ، مضمون، معنی سب شامل ہیں۔ مصحفی وہاں تک نہیں پہنچتے جہاں میر اکثر نظر آتے ہیں، لیکن دونوں کا انداز ایک ہی طرح کا ہے۔

مصحفی:

یوں ہے اس گورے بدن سے جلوہ گر لوہو کا رنگ
دست قدرت نے ملایا جیسے میدے میں شہاب

(دیوان دوم)

میر:

بیڑے کھاتا ہے تو آتا ہے نظر پان کا رنگ
کس قدر ہائے رے وہ جلد گلو نازک ہے

(دیوان دوم)

مصحفی:

یوں ہے ڈلک بدن کی اس پیرہن کی تہ میں
سرخی بدن کی جھلکے جیسے بدن کی تہ میں

میر:

کیا تن نازک ہے جاں کو بھی حسد جس تن پہ ہے
کیا بدن کا رنگ ہے تہ جس کی پیراہن پہ ہے

(دیوان دوم)

میر کے یہاں معنی اور مضمون دونوں کی کثرت ہے۔ (تفصیل کے لیے شرح ملاحظہ ہو) مصحفی کے یہاں مضمون دوسرے مصرعے تک آتے آتے ہلکا ہو گیا، لیکن شعر کا مقصود حاصل ہو گیا۔ حسرت موہانی نے اس مضمون کو بار بار کہا، لیکن ہر بار غیر ضروری یا کم زور الفاظ نے شعر بگاڑ دیے۔

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بہ خود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

رونق پیرہن ہوئی خوبی جسم نازنین
اور بھی شوخ ہو گیا رنگ ترے لباس کا

پیراہن اس کا ہے سادہ رنگیں
یا عکس مے سے شیشہ گلابی

مصحفی کو ایک بار اور سن لیجیے تو کھرے کھوٹے کا فرق معلوم ہو جائے گا۔

اس کے بدن سے حسن ٹپکتا نہیں تو پھر
لبریز آب و رنگ ہے کیوں پیرہن تمام

مصحفی نے حسن ٹپکنے کا ثبوت "لبریز آب و رنگ" کہہ کر فراہم کر دیا، اور انداز بھی انشائیہ رکھ کر مضمون میں ایک نئی جہت پیدا کر دی۔ یہ ذہن دراصل میر کی ہے۔

کیا لطف تن چھپا ہے مرے تنگ پوش کا
اگلا پڑے ہے جامے سے اس کا بدن تمام

(دیوان دوم)

اس مضمون کو بدل بدل کر میر نے کئی بار استعمال کیا ہے۔

اس کے سونے سے بدن سے کس قدر چسپاں ہے ہائے
جامہ کبریتی کسو کا جی جلاتا ہے بہت

(دیوان ششم)

جی پھٹ گیا ہے رشک سے چسپاں لباس کے
کیا تنگ جامہ لپٹا ہے اس کے بدن کے ساتھ

(دیوان ششم)

میر کے یہاں تکرار کا شکوہ، بعض نقادوں نے کیا ہے۔ اس وقت تکرار کے اصول پر بحث کرنے کی گنجائش نہیں، لیکن مندرجہ بالا تین شعروں سے یہ بات واضح ہوئی ہوگی کہ میر کی تکرار ہر جگہ ناروا نہیں ہوتی۔ اکثر وہ ایک ہی مضمون میں نئے پہلو پیدا کرتے ہیں۔ "بدن تمام" والے شعر میں دوسرے مصرعے کا زبردست پیکر اور پہلے مصرعے میں انشائیہ انداز کی وجہ سے ابہام اسے "بدن کے ساتھ" والے شعر سے الگ کرتا ہے۔ یہاں دوسرے مصرعے کے پیکر میں "لپٹا ہے" کے باعث جنسی اشارہ اور طرح کا ہے۔ انشائیہ انداز یہاں مصرع ثانی میں ہے، لیکن "تنگ جامہ" کی رعایت سے "پھٹ گیا" کے استعمال نے اسے مصرع اولیٰ کے ساتھ ایک اور طرح کا ربط مہیا کر دیا ہے۔ "جلاتا ہے بہت" والے شعر میں مصرع اولیٰ کا انداز انشائیہ ہے، لیکن "سونے سے بدن" کی دوہری معنویت اور "کبریتی" اور "جی جلاتا" کی رعایتوں نے اسے بالکل مختلف طرح کا زور بخش دیا ہے۔

معشوق کے ندی میں نہانے کا مضمون میر اور مصحفی کے ہاں مشترک ہے۔ میر نے اسے کئی بار باندھا ہے، لیکن اس کا بہترین اظہار غالباً مندرجہ ذیل اشعار میں ہوا ہے۔

دیوان دوم:

شب نہاتا تھا جو وہ رشک قمر پانی میں
گتھی مہتاب سے اٹھتی تھی لہر پانی میں

ساتھ اس حسن کے دیتا تھا دکھائی وہ بدن
جیسے جھلکے ہے پڑا گوہر تر پانی میں

مصحفی اس مضمون کو بہت دور لے گئے ہیں، اور میر سے آگے نکل گئے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ لہروں کے آغوش بن جانے کا مضمون میر نے غالباً مصحفی سے پہلے باندھ لیا تھا۔ میر نے اس مضمون کو کئی جگہ باندھا ہے۔

دیوان دوم: اٹھتی ہے موج ہر یک آغوش ہی کی صورت
دریا کو ہے یہ کس کا بوس و کنار خواہش

دیوان اول: اس دریائے خوبی کا ہے یہ شوق
کہ موجیں سب کناریں ہو گئی ہیں

بہر حال مصحفی کا شعر ہے۔

کون آیا تھا نہانے لطف بدن نے کس کے
لہروں سے سارا دریا آغوش کر دیا ہے

معشوق کی برہنگی کا ذکر میر نے شاید تمام شاعروں سے زیادہ کیا ہے۔ معشوق کی برہنگی آتش کا بھی محبوب مضمون ہے۔ لیکن ان سے بات پوری طرح نبھتی نہیں، کیوں کہ وہ بیانیہ انداز سے کام زیادہ لیتے ہیں، اور مناسبت الفاظ کا دھیان نہیں رکھتے۔

تا سحر میں نے شب وصل اسے عریاں رکھا
آسماں کو بھی نہ جس مہ نے بدن دکھلایا
(آتش)

حفظ مراتب کا لحاظ نہ رکھنے کے باعث شعر کمزور ہو گیا۔ اس سے بہتر تو آتش کے شاگرد رند نے کہا ہے کہ یہاں حفظ مراتب تو ہے۔

عریاں اسے دیکھا کیا میں شام سے تا صبح
دیکھا نہیں گردوں نے بھی جس کا بدن اب تک

میر یا تو پوری ہوسناکی سے کام لیتے ہیں، اور پھر بھی حفظ مراتب رکھتے ہیں، یا پھر معشوق کی عریانی کو تہذیبی حوالے کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔

دیوان دوم: وہ سیم تن ہو ننگا تو لطف تن پہ اس کے
سو جی گئے تھے صدقے یہ جان و مال کیا ہے

دیوان دوم: مر مر گئے نظر کر اس کے برہنہ تن میں
کپڑے اتارے ان نے سر کھینچے ہم کفن میں

دیوان پنجم: راتوں پاس گلے لگ سوئے ننگے ہو کر ہے یہ غضب
دن کو بے پردہ نہیں ملتے ہم سے شرماتے ہیں ہنوز

آخری شعر کو مندرجہ ذیل شعر کے ساتھ پڑھیے تو معنی واضح تر ہوں گے۔

دیوان پنجم: آنکھ لگے اک مدت گذری پائے عشق جو بیچ میں ہے
ملتے ہیں معشوق اگر تو ملتے ہیں شرمائے ہنوز

اور یہ کمال بھی میر ہی کو حاصل ہوا کہ اپنی برہنگی اور دیوانگی کا تذکرہ کیا، اور معشوق کو پورے لباس میں رکھا، لیکن اس کے باوجود جنسی تحرک سے بھرپور ہستی کے طور پر معشوق کی مکمل تصویر کھینچ دی۔

دیوان چہارم: ترک لباس سے میرے اسے کیا وہ رفتہ رعنائی کا
جامے کا دامن پاؤں میں الجھا ہاتھ آنچل اکلائی کا

پنہاں جسمانی اعضا کا ذکر جنسی مضمون پیدا کرنے کا آسان نسخہ ہے۔ لیکن لباس کا پورا پردہ قائم رہے اور پھر بھی لڑکی شاعر کی آنکھ کو عریاں دکھائی دے۔ یہ صرف بڑے شاعر کے بس کی بات ہے۔

دیوان پنجم: کیا صورت ہے کیا قامت دست و پا کیا نازک ہیں
ایسے پتلے منہ دیکھو جو کوئی کلال بناوے گا

دیوان پنجم: مونڈھے چلے ہیں چولی چسی ہے ابھری پھنسی ہے بند کے
اس اوباش نے پہناوے کی اپنے تازہ نکالی طرح

میر کے یہاں معشوق کے بدن سے لطف اندوز ہو کر وجد میں آنے سے لے کر معشوق پر طنز،

طباعی کا اظہار، صاف صاف لالچ کا اظہار، ہر طرح کا انداز موجود ہے۔ لالچ پر ایک شعر دیکھیے۔

دیوان پنجم: پانی بھر آیا منھ میں دیکھے جنھوں کے یارب
وے کس مزے کے ہوں گے لب ہائے نا مکیدہ

اللہ میاں سے تخاطب کی شوخی اور ''معصومیت'' بھی خوب ہے۔ اسی غزل کا مطلع ہے، جو کامیاب ہوس کی گرمی سے پسینہ پسینہ ہے۔

اب کچھ مزے پہ آیا شاید وہ شوخ دیدہ
آب اس کے پوست میں ہے جوں میوۂ رسیدہ

پھر جب معشوق کی نازک بدنی کا تذکرہ ہوتا ہے تو ایک نیا انداز برہنگی کا سامنے آتا ہے۔

دیوان پنجم: وے کپڑے تو بدلے ہوئے میر اس کو کئی دن
تن پر ہے شکن تنگی پوشاک سے اب تک

اس مضمون میں شوخی ہے، لیکن ہوس بھری اور بظاہر محض مدح پرتی ہے، کہ معشوق کس قدر نازک ہے۔ شوخی اس وقت کھلتی ہے جب یہ خیال آتا ہے کہ بدن پر تنگی پوشاک کے باعث جو شکن پڑی ہے، اسے دیکھنے کے لیے بدن کو ننگا دیکھا ہوگا۔ مندرجہ ذیل شعر میں معشوق کو بے لباس کرنے کا بہانہ اس کی تنگ پوشی اور نزاکت کو بنایا ہے۔

دیوان سوم: تنگی جامہ ظلم ہے اے باعث حیات
پاتے ہیں لطف جان کا ہم تیرے تن کے بیچ

اسی غزل میں خسرو سے مستعار لے کر اپنا مضمون بنایا ہے۔

کشتہ ہوں میں تو شیریں زبانی یار کا
اے کاش وہ زبان ہو میرے دہن کے بیچ

معشوق پر طنز کرنے یا اس بہانے خود پر طنز کرنے کا انداز جنسی مضمون میں کم نبھتا ہے۔ میر نے اس کو بھی نبھا کر دکھا دیا ہے۔

دیوان ششم: آشنا ڈوبے بہت اس دور میں
گرچہ جامہ یار کا کم گھیر ہے

دیوان پنجم: ہندو بچوں سے کیا معیشت ہو
یہ کبھو انگ دان دیتے ہیں

دیوان پنجم: طالع نہ دوانکلے کے اپنے کھلے کہ ہم بھی
ان شکریں لبوں کے ہونٹوں کا کچھ مزالیں

دیوان پنجم: ننگے سامنے آتے تھے تو کیا کیا زجر اٹھاتے تھے
تنگ لگا ہے لگنے انھیں اب بات ہماری ماننے سے

دیوان ششم: خمیازہ کش ہوں اس کی مدت سے اس ادا کا
لگ کر گلے سے میرے انگڑائی لے جماہا

معشوق کی انگڑائی اس وجہ سے بھی ہو سکتی ہے کہ وہ عاشق کے ساتھ ساری رات جاگا ہے، اور اس وجہ سے بھی، کہ وہ عاشق سے اکتا گیا ہے۔ ساتھ رات گذارنے یا معشوق کو برہنہ دیکھنے کا کنایہ میر کے یہاں اکثر ملتا ہے۔ کچھ شعر اوپر گذر چکے، کچھ اور ملاحظہ ہوں۔

دیوان اول: لیتے کروٹ ہل گئے جو کان کے موتی ترے
شرم سے سر در گریباں صبح کے تارے ہوئے

دیوان سوم: جس جائے سراپا میں نظر جاتی ہے اس کے
آتا ہے مرے جی میں یہیں عمر بسر کر

دیوان اول: ویسی کو نہ کچھ پوچھو اک بھرت کا ہے گڑوا
ترکیب سے کیا کہیے سانچے میں کی ڈھالی ہے

دیوانِ ششم:
ایسی سڈول ویسی دیکھی نہ ہم سنی ہے
ترکیب اس کی گویا سانچے میں گئی ہے ڈھالی

آخری دو شعروں کے مضمون کو مصحفی سے لے کر علی اوسط رشک تک کئی لوگوں نے اختیار کیا ہے۔ میر نے ''بھرت کا گڑوا''، ''ویسی''، ''سڈول'' اور ''ترکیب'' جیسے الفاظ رکھ کر مضمون کی رنگینی اور واقعیت اور تفصیل کو پوری طرح برت دیا ہے۔ اس پر مفصل بیان کے لیے شرح ملاحظہ ہو۔ میر کو چونکہ روزمرہ کی زندگی سے مضمون بنانے میں خاص مہارت تھی، اس لیے ان کے سامنے آتش، بلکہ مصحفی بھی غیر واقعی معلوم ہونے لگتے ہیں۔ مثلاً معشوق کے بھیگنے کا مضمون مصحفی اور میر دونوں کو پسند تھا۔

بھیگنے سے ترا رنگ حنا اور بھی چمکا
پانی میں نگاریں کف پا اور بھی چمکا
جوں جوں کہ پڑیں منھ پہ ترے مینھ کی بوندیں
جوں لالۂ تر رنگ ترا اور بھی چمکا

جھلک بدن کی ترے ہے یہ رخت آبی میں
کہ جیسے جلوہ کرے آفتاب ورتہ آب

پہلا شعر روزمرہ زندگی پر مبنی ہے۔ باقی مضامین خیالی تو نہیں ہیں، لیکن میر کے مندرجۂ ذیل شعر کے سامنے مصنوعی معلوم ہوتے ہیں۔

دیوانِ چہارم:
گوندھ کے گویا پتی گل کی وہ ترکیب بنائی ہے
رنگ بدن کا تب دیکھو جب چولی بھیگے پسینے میں

میر کے شعر پر نظیر اکبر آبادی کے ایک شعر کا ہلکا سا پرتو ہے، لیکن نظیر کے یہاں اشاروں کی اور بھری پیکر کی وہ فراوانی نہیں جو میر کے یہاں ہے۔

سراپا موتیوں کا پھر تو اک گچھا وہ ہوتی ہے
کہ وہ کچھ خشک موتی کچھ پسینے کے وہ تر موتی

نظیر اکبر آبادی کے شعر میں بندش بھی بہت سست ہے۔ میر کے شعر میں پہلے اور دوسرے مصرعے میں برابر کے پیکر ہیں۔ لیکن چولی کے پسینے میں بھیگنے میں اشارات وانسلاکات اس قدر ہیں اور اتنے بے پناہ ہیں اور پھر بھی اتنے نزدیک کے ہیں کہ شعر معجزہ بن گیا ہے۔ تجربے کے جس مطلعے کا یہ شعر ہے، اس کے بالکل متضاد مطلعے ہے اس طرح کے شعر برآمد ہوتے ہیں۔

دیوانِ دوم:
بو کے کمھلائے جاتے ہو نزاکت ہائے رے
ہاتھ لگتے میلے ہوتے ہو لطافت ہائے رے

دیوانِ چہارم:
ہائے لطافت جسم کی اس کے مر ہی گیا ہوں پوچھو مت
جب سے تن نازک وہ دیکھا تب سے مجھ میں جان نہیں

میر کے جنسی مضامین کا تذکرہ ان کے امرد پرستانہ اشعار کے ذکر کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا۔ عندلیب شادانی نے اپنا مضمون ''میر صاحب کا ایک خاص رنگ'' یوں لکھا تھا گویا میر نے اپنے یہ اشعار کہیں داب چھپا کر رکھ دیے تھے، یا اگرچہ یہ شعر کلیات میں تھے، لیکن لوگوں نے انھیں پڑھا نہ تھا۔ پھر یاروں نے طرح طرح سے اس ''خاص رنگ'' کی توجیہیں بھی کرنے کی کوشش کی۔ احتشام صاحب نے مسعود حسن رضوی ادیب کے نام شادانی کے مضمون پر بعض ''بزرگوں'' کے ردعمل کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے: ''سنا کہ مرزا محمد عسکری صاحب بہت منغض ہوئے کیوں کہ شادانی صاحب، میر وغیرہ کے وہی اشعار پڑھ کر نتائج نکالتے رہے جن کا ذکر وہ اپنے مضامین میں کر چکے ہیں۔'' (''مخطوطِ مشاہیر''، مرتبہ نیر مسعود۔) حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ جس شخص نے بھی کلیات میر کا سرسری ہی سا مطالعہ کیا ہوگا، وہ اس شوق اور شغف وانہماک سے بے خبر نہ رہا ہوگا جو امرد پرستی کے مضمون پر میر نے صرف کیا ہے۔ میں اس رجحان یا میلان کا دفاع نہیں کرتا۔ نہ اس کو مطعون کرتا ہوں۔ میں یہ بھی دعویٰ نہیں کرتا کہ میر یقیناً امرد پرست تھے، اور نہ فراق صاحب کی طرح یہ کہتا ہوں کہ دنیا کے اکثر بڑے لوگ امرد پرست ہوئے ہیں۔ شاعرانہ اظہار کی حد تک امرد پرستی کے اشعار میں میر کے یہاں خود پر طنز کرنے، خود امردوں پر طنز کرنے، اور امردوں سے دلچسپی پر مبنی، ہر طرح کے اچھے برے شعر مل جاتے ہیں۔ فی الحال میری غرض جنسی مضمون کے حامل، اور امرد پرستی پر مبنی، اچھے اشعار سے ہے۔ چند کو بلا کسی مزید تفصیل کے پیش کرتا ہوں۔

دیوان اول: باہم ہوا کریں ہیں دن رات نیچے اوپر
یہ نرم شانے لونڈے ہیں مخمل دو خوابا

دیوان پنجم: ساتھ کے پڑھنے والے فارغ تحصیل علمی سے ہوئے
جہل سے مکتب کے لڑکوں میں ہم دل بہلاتے ہیں ہنوز

دیوان پنجم: وہ تو بادۂ گلشن خوبی سب سے رکھے ہے نرالی طرح
شاخ گل سا جائے ہے لچکا ان نے نئی یہ ڈالی طرح

ان اشعار پر مفصل گفتگو شرح میں ملاحظہ کیجیے۔ میں ہر اس شعر کو، جس میں امرد پرستی کا شائبہ ہو، لازماً جنسی مضمون پر مبنی شعر نہیں مانتا۔ لیکن یہ بھی ہے کہ امرد پرستانہ شعر میں معشوق آسانی سے عینیت پذیر (idealize) نہیں ہو پاتا، لہٰذا اس حد تک اسے جنسی مضمون کا حامل قرار دینا ہی پڑتا ہے۔ بعض بعض جگہ فیصلہ الفاظ کے اصطلاحی معنوں پر منحصر ہوتا ہے۔ مثلاً ٹیک چند بہار نے "دنداں مزد" کے معنی درج کئے ہیں کہ اصطلاح میں بوسے کو کہتے ہیں۔ لیکن یہ واضح نہیں کیا ہے کہ یہ کس طبقے کی اصطلاح ہے۔ قرینے سے لگتا ہے کہ امرد پرستوں کی اصطلاح ہوگی۔ ایسی صورت میں دیوان ششم کا یہ غیر معمولی شعر اور بھی غیر معمولی ہو جاتا ہے۔

آج اس خوش پرکار جواں مطلوب حسین نے لطف کیا
پیر فقیر اس بے دنداں کو ان نے دنداں مزد دیا

میر کے یہاں جنسی مضامین کا مطالعہ ہمیں یہ سوال کرنے پر مجبور کرتا ہے کہ میر کے یہاں عشق کا تجربہ کس نوعیت کا، یا یوں کہیے کہ کن نوعیتوں کا ہے۔ محمد حسن عسکری اسے انسانی تعلقات کی پیچیدگیوں کے مرادف قرار دیتے ہیں۔ لیکن بات شاید اتنی سادہ نہیں، کیوں کہ میر کے یہاں عشق کی پیچیدگیوں کے علاوہ اس کی وسعت اور تنوع بھی اس درجے کی ہے کہ اس پر کوئی ایک حکم نہیں لگ سکتا۔ اور میر کو صرف درون بین یا عشق کے "اعلیٰ" اور "گھریلو" اور "ہوس آمیز" پہلوؤں کی کشاکش کا شاعر کہنے سے بات پوری نہیں ہوتی۔ لہٰذا اس معاملے کو ذرا اور وسعت اور توجہ سے دیکھنا چاہئے۔ لیکن توجہ کو اس طرف منعطف کرنے سے پہلے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس بات کی چھان بین کی جائے کہ جب میر جنسی مضمون کو ہر پہلو سے بیان کرنے

پر قادر تھے، تو انھوں نے جرأت کی سی معاملہ بندی بھی کیوں نہ اختیار کی؟ اس سوال کا جواب اس لیے بھی ضروری ہے کہ اس سے ہمیں میر کے یہاں عشق کے تجربے کی حدوں کا پتہ لگ سکتا ہے۔ ممکن ہے اسی ضمن میں اس بات پر بھی روشنی پڑ سکے کہ آیا میر کے عشق کی کوئی مرکزی نوعیت یا اس کا کوئی مرکز ہے کہ نہیں؟

ایسا نہیں ہے کہ میر جنسی مضامین کو معاملہ بندی کے اسلوب میں پیش کرنے پر قادر نہیں تھے۔ گذشتہ صفحات میں دیوان اول کے ایک قطعے کا ذکر ہو چکا ہے، اس کا پہلا شعر حسب ذیل ہے۔

کل تھی شب وصل اک ادا پر
اس کی گئے ہوتے ہم تو مر رات

ایسا بھی نہیں ہے کہ جنسی مضامین کے باہر معاملہ بندی میں میر کو کوئی مشکل پیش آتی ہو۔ لہٰذا جنسی مضامین میں معاملہ بندی سے کم و بیش اجتناب کے وجوہ دریافت کرنا بہت اہم ہو جاتا ہے۔

جنسی مضامین پر مبنی اشعار کے بارے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ اگر ان میں معنی آفرینی اور مضمون آفرینی کی کثرت رکھی جائے تو اصل مضمون کے پھیکے پڑ جانے کا امکان رہتا ہے۔ میر اس معاملے میں غیر معمولی ہیں کہ وہ یہاں بھی اکثر و بیشتر مضمون آفرینی یا کثرت معنی حاصل کر لیتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ وہ استعارے کا ہر اسلوب جانتے ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ ان کو رعایت لفظی میں کمال حاصل ہے۔ تیسری وجہ یہ ہے کہ وہ حتی الامکان شعر کو بیانیہ بنانے سے گریز کرتے ہیں۔ لیکن جن اشعار میں معشوق سے وصل کے مضمون کو جنسی لذت اندوزی کے رنگ میں کہا گیا ہو، ان میں بیانیہ رنگ در آنا لازمی ہے۔ میر نے وصل کے مضمون میں جنسی مضامین سے عام طور پر احتراز کیا ہے، اور اگر ایسا مضمون لائے بھی ہیں تو اس میں ابہام کا پہلو ایسا رکھ دیا ہے کہ خود بہ خود کثرت معنی پیدا ہو گئی ہے۔

دیوان دوم: وصل اس کا خدا نصیب کرے
میر دل چاہتا ہے کیا کیا کچھ

دیوان پنجم: وصل میں رنگ اڑ گیا میرا
کیا جدائی کو منھ دکھاؤں گا

دیوان پنجم: اس کا بحرِ حسن سراسر اوج و موج و تلاطم ہے
شوق کی اپنے نگاہ جہاں تک جاوے بوس و کنار ہے آج

دیوان چہارم: پاؤں چھاتی پہ میری رکھ چلتا
یاں کبھو اس کا یوں گذارا تھا

دیوان سوم: کیا تم کو پیار سے وہ اے میرؔ منھ لگاوے
پہلے ہی چومے تم تو کاٹے ہو گال اس کا

دیوان دوم: منھ اس کے منھ کے اوپر شام و سحر رکھوں ہوں
اب ہاتھ سے دیا ہے سر رشتہ میں ادب کا

دیوان سوم: گو شوق سے ہو دل خوں مجھ کو ادب وہی ہے
میں رو کبھی نہ رکھا گستاخ اس کے رو پہ

دیوان ششم: بدن میں اس کے تھی ہر جائے دلکش
بجا ہے جا ہوا ہے جا بجا دل

دیوان سوم: گات اس اوباش کی لیں کیوں کہ بر میں میرؔ ہم
ایک جھرمٹ شال کا اک شال کی گاتی ہے میاں

اوپر کے اشعار سے ظاہر ہے کہ میرؔ وصل کی لذت اندوزی کے وقت بھی رعایت لفظی، ایہام اور استعارے سے کام لیتے ہیں اور بیانیہ انداز کا سہارا بہت کم لیتے ہیں۔ اکثر یہ بات بھی نہیں کھلتی کہ وصل ہوا ہے بھی کہ نہیں۔ ان اشعار میں معاملہ بندی سے گریز اور کبھی کبھی خود اپنے پر ہنسنے کی ادا اس بات کی غماز ہے کہ کچھ باتیں شاید ایسی بھی ہیں جن کو میرؔ اپنے آپ پر بھی ظاہر نہیں کرنا چاہتے۔ ان کے یہاں گستاخ دستی کی کمی نہیں ہے، لیکن وہ اختلاط باطنی کے واضح بیان سے اکثر گریز کرتے ہیں۔ شاید اس وجہ سے کہ ان کا

مبہم اور استعاراتی مزاج اسے پسند نہیں کرتا۔ مضامین وصل میں اگر واضح معاملہ بندی کی جائے تو استعارے کی گنجائش کم ہو جاتی ہے۔ جرأت کا یہی معاملہ تھا۔ وہ استعارے کو وقوعے پر قربان کر دیتے ہیں۔ چند اشعار حسب ذیل ہیں۔

ملائے لب سے لب لیٹے تھے جب تک وہ بھی لیٹا تھا
پھریری لے کے میں جو کر کے اف یک بار اٹھ بیٹھا

تو کچھ اٹھنے کے اس نے ساتھ ہی چتون جو پہچانی
تو کیا گھبرا کے بس جلدی سے وہ عیار اٹھ بیٹھا

لپٹ کر سونے سے شب کے جو بھی پھولوں کی جو بدھی
تو کیا ہو کر وہ جھنجھلا کو گلے کا ہار اٹھ بیٹھا

کہاں ہے گل میں صفائی ترے بدن کی سی
بھری سہاگ کی تس پر یہ بو دلہن کی سی

یاد آتا ہے یہ کہنا جب تو اڑ جاتی ہے نیند
اپنی ہٹ تو رکھ چکے لو اب تو ہٹ کے سویئے

تم جو کہتے ہو نہ جرأت سوئیں گے ہم تیرے ساتھ
سو زباں بہر خدا اب یہ پلٹ کے سویئے

اپنے سینے پہ رکھا ہاتھ میں ان کا تو کہا
چھوڑ کم بخت ہتھیلی مری گلخن سے لگی

دل ہی جانے ہے کچھ اس کا مزا اور لذت
مل کے جب ایک شب وصل میں ہوں بیٹھے دو

شعر نمبر چار اور ایک حد تک نمبر سات کے علاوہ باقی تمام شعروں میں مضمون کا فقدان ہے۔ شعر نمبر چار میں پیکر، اور انشائیہ انداز بیان اس طرح یک جا ہوئے ہیں کہ مضمون تو نہیں، لیکن معنی کا سا رتبہ حاصل ہو گیا ہے۔ باقی تمام شعروں کا اسلوب خبریہ ہے۔ معاملہ بندی کی ایک کمزوری یہ بھی ہوتی ہے کہ اس میں انشائیہ اسلوب، جو خبریہ سے بہتر اور بلند تر ہوتا ہے، استعمال نہیں ہو سکتا۔ اب یہ بات واضح ہو گئی ہوگی کہ میر اگرچہ جنسی مضامین سے خود بالکل گریز نہیں کرتے، لیکن انھوں نے جرأت پر چوما چاٹی کا الزام اس لیے لگایا تھا کہ جرأت کے یہاں نری معاملہ بندی ہے، مضمون آفرینی بہت کم ہے اور ایہام و استعارہ تقریباً مفقود ہے۔ میر اگر واضح بیان اختیار بھی کرتے ہیں تو اس کے ساتھ کسی قسم کا حوالہ، طنزیہ، یا تہذیبی، یا نفسیاتی، ضرور رکھ دیتے ہیں۔ لہٰذا معاملہ صرف یہ نہیں ہے کہ میر کا عشقیہ تجربہ زیادہ پیچیدہ ہے۔ معاملہ یہ بھی ہے کہ میر اس تجربے کے اظہار کے لیے فنی چابک دستیوں اور باریکیوں کا اظہار بیش از بیش کرتے ہیں۔ ان چابک دستیوں کی بنا پر ان کے یہاں کثرت معنی ہے۔ مضمون کی ان کے یہاں فراوانی ہے، اور وہ مضمون آفرینی کے ساتھ جنسی مضمون کا صحیح تناسب قائم رکھتے ہیں۔

مضمون کی فراوانی کے ساتھ میر کے یہاں عام طور پر، اور جنسی لذت کے مضامین میں خاص طور پر، حواس خمسہ کی کارفرمائی بہت ہے۔ ان کے یہاں تن بدن اور ذہنی کیفیت کا زبردست انضمام و انہماک ہے۔ اس کے برخلاف غالب کے یہاں جنس اور بدن کے بھی اسرار کو تجرید کے ہوائی پردوں میں سمیٹنے کا عمل نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ دو شعر دیکھیے ؎

غالب:		کرے ہے قتل لگاوٹ میں تیرا رو دینا
		تری طرح کوئی تیغ نگہ کو آب تو دے

میر (دیوان دوم)	اب کچھ مزے پہ آیا شاید وہ شوخ دیدہ
		آب اس کے پوست میں ہے جوں میوۂ رسیدہ

غالب کے یہاں بھی جنسی تجربے کا براہ راست حوالہ ہے، لیکن مصرع ثانی میں وہ فوراً تجرید اختیار کر لیتے ہیں۔ میر کے یہاں جنسی تجربے کا حوالہ مصرع ثانی میں اور بھی مستحکم، اور بدن کی سطح پر تمام ہوتا ہے۔ لالچ کے موقعے پر بھی میر حواس خمسہ میں سے وہ حس منتخب کرتے ہیں جو لطیف ترین تجربے کو بھی تیزی سے حاصل کر لیتی ہے، یعنی قوت ذائقہ۔

(دیوان پنجم)	پانی بھر آیا منھ میں دیکھے جنھوں کے یارب
		وے کس مزے کے ہوں گے لب ہائے نامکیدہ

جنسی لذت اور جنسی تجربے کی تمام حیاتی جہتوں میں میر کا انہماک و اشتغال تمام تر وہ کیفیت رکھتا ہے جسے مولانا روم نے "نانبائی کے ہاتھ میں خمیری آٹے" کی نادر اور پانچوں حواس پر مبنی استعارے کے ذریعہ بیان کیا ہے۔ جس طرح نانبائی خمیری آٹے کو کبھی سخت گوندھتا ہے، کبھی نرم کرتا ہے، کبھی اس پر زور سے مٹھیاں لگاتا ہے، کبھی اس کو تختے پر پھیلا دیتا ہے، اچانک اٹھا کر ہاتھ میں لے لیتا ہے، کبھی اس میں پانی ڈالتا ہے، کبھی نمک، کبھی اس کو تنور میں ڈال کر دیکھتا ہے کہ ٹھیک پکا ہے کہ نہیں، وہی حال عاشق کے ہاتھ میں معشوق کا ہوتا ہے۔ مولانا روم اس کو یوں بھی بیان کرتے ہیں کہ قدیم اور حادث، عین اور عرض میں بھی اس طرح کی باہم دست و گریبانی روز اول سے ویسی ہی فرض ہے جیسی ویس اور رامین کے درمیان باہم بستگی اور باہم آویزش فرض تھی۔ یعنی یہ بھی اصول کائنات ہے، اور دونوں حقائق ایک ہی اصول کائنات کے پرتو ہیں۔ مثنوی (دفتر ششم) میں مولانا کہتے ہیں

زن بہ دست مرد در وقت لقا
چوں خمیر آمد بدست نانبا

بسرشد گاہش نرم و گہ درشت
زو بر آرد چاق چاقے زیر مشت

گاہ پہنش واکشد بر تختۂ
درہمش آرد گہے یک لختۂ

گاہ در وے ریزد آب و گہ نمک
از تنور و آتشش سازد محک

ایں چنیں پیچند مطلوب و طلوب
اندریں لعب اند مغلوب و غلوب

ایں لعب تنہا نہ شو را بازن است

ہر عشیق و عاشقے را ایں فن است

از قدیم و حادث و عین و عرض

ہیچ چوں ویس و رامیں مفترض

ان اشعار کی خوبیاں بیان کرنے میں بہت وقت صرف ہوگا۔ فلسفیانہ نکات میں نے اوپر بیان ہی کر دیے ہیں۔ اب صرف یہ دیکھ لیجئے کہ پانچوں حواس (دیکھنا، چھونا، چکھنا، سونگھنا، سننا) یہاں پوری طرح صرف بروئے کار ہی نہیں آئے ہیں، بلکہ بیان بھی ہوئے ہیں۔ اور شروع کے چار شعروں میں حرکی پیکر کی اس قدر شدت ہے کہ بڑے بڑے شاعروں کی جھرجھری آ جائے۔ جب میر کے سامنے ایسے بڑے بڑے نمونے موجود تھے، اور خود ان کی صلاحیتیں بھی ان نمونوں کے برابر کلام کی قوت رکھتی تھیں تو وہ جرأت یا مصحفی یا شاہ حاتم کی طرف کیوں متوجہ ہوتے اور اس میدان میں بھی میر کا کلام ان لوگوں سے ممتاز کیوں نہ ہوتا؟

میں اوپر کہہ چکا ہوں کہ میر میں زندگی کے تمام تجربات کو حاصل کرنے اور انھیں شعر کی سطح پر قبول کرنے کی حیرت انگیز صلاحیت تھی۔ مولانا روم کی طرح وہ بھی ہر بات کو شعر میں کہہ سکتے تھے۔ مثنوی معنوی کے بہت سے اشعار ایسے ہیں جن کو آج کل کے "مہذب" لوگ پڑھ یا سن نہیں سکتے۔ مولانا نے ان سے عارفانہ نتائج نکالے ہیں، یہ اور بات ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ مولانا روم کو "فحش" مضامین بیان کرنے سے عار نہ آتی تھی۔ محمد حسن عسکری نے ایک خط میں لکھا ہے کہ جو قصہ بیان کر رہا ہوں وہ فحش تو ہے لیکن مولانا تھانوی نے بیان کیا ہے اور اس سے سبق آموزی کی ہے، اس لیے درج کرتا ہوں۔ پرانی تہذیب میں اس طرح کا احرام و تحریم نہ تھا جیسا آج کل ہم لوگوں نے اختیار کر لیا ہے۔ میر کے ظریفانہ اور پھکڑ پن کے اشعار پر مولوی عبدالحق بابائے اردو تک بھوں چڑھاتے ہیں (یا شرمندہ ہوتے ہیں۔) باقی لوگ تو ان کا ذکر بھی کرتے شرماتے ہیں۔ حالانکہ وہ اشعار بھی تہذیب و کائنات کے ایک تصور کی عملی صورت ہیں۔ جنسی اشعار میں میر بہت زیادہ کھل تو نہیں کھیلے ہیں لیکن ان کا اصول وہی ہے، کہ تہذیب طرح طرح سے اپنا اظہار کرتی ہے۔ اور تہذیب کا ہر مظہر شعر کی سطح پر برتا جا سکتا ہے اگر شاعر جرأت اظہار کے ساتھ ساتھ سخن طرازی کی صلاحیت بھی رکھتا ہو۔

(۷)

دریائے اعظم

میر کے کلام میں عاشق و معشوق کے کردار، اور ان کے یہاں مضامین کو برتنے کے انداز کی روشنی میں ہم میر کے تجربۂ عشق کی نوعیت، یا نوعیتوں کے بارے میں کیا حکم لگا سکتے ہیں؟ یہ سوال اس لیے اہم ہے کہ عشق کا تجربہ میر کی شاعری کا مرکزی نقطہ ہے۔ زندگی اور کائنات کا تقریباً ہر مظہر میر کے یہاں عشق کے حوالے سے، یا عشق کے استعارے کے طور پر نظر آتا ہے۔ اس سلسلے میں وہ غزل مرکزی حیثیت رکھتی ہے جس کا مطلع ہے۔

دیوان اول:

ہر جزر و مد سے دست و بغل اٹھتے ہیں خروش

کس کا ہے راز بحر میں یارب کہ یہ ہیں جوش

قابل لحاظ بات یہ بھی ہے کہ یہ غزل ایک لرزہ خیز قطعے پر ختم ہوتی ہے جس میں زمانے کے گذران، وقت کی جفاکاری اور انسان کی بے ثباتی کا مضمون غیر معمولی شدت و قوت سے بیان ہوا ہے۔

جھوے ہے بید جائے جوانان مے گسار

بالائے خم ہے خشت سر پیر مے فروش

لہٰذا میر کے ذہن میں عشق کا تجربہ ایک ایسی مرکزی قوت کا تجربہ بن کر روشن ہوتا ہے جو

بناتی بھی ہے اور بگاڑتی بھی ہے۔ تجربے کی اس وسعت اور اس کے مختلف پہلوؤں میں تضاد کے باعث یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ حقیقت ہی واقعی ایسی ہے کہ اس میں تضاد اور بے معنی ہے، یا پھر انسان ایسا ہے، یا پھر اس تجربے کا ستم ہے، کہ یہ لطف بھی ہے اور عذاب بھی، معراج بھی ہے اور قعر ذلت بھی، وجد بھی ہے اور یاس بھی، یقین بھی ہے اور شک بھی؟ میر کی بڑائی اس بات میں ہے کہ انھوں نے تجربے کی تمام جہتوں کو برتا اور کھنگالا ہے، یا یوں کہیے کہ وہ مختلف وقتوں میں ایک ہی چیز کو طرح طرح سے دیکھتے رہے ہیں۔ لیکن ان کی بڑائی اس بات میں بھی ہے کہ تجربات کی اس کثرت کے ذریعہ وہ ہمیں یہ سوچنے پر بھی مجبور کر دیتے ہیں کہ آخر انسان ہے کیا؟ کیا وہ واقعی مجموعۂ اضداد ہے، اور اس لیے ناقص اور خام ہے، یا پھر وہ ایسے ماحول میں ڈال دیا گیا ہے جہاں نہ خارج میں وحدت ہے اور نہ باطن میں وحدت ہے؟

دو چار دس شعر کی بات ہو تو ہم اسے نظر انداز کر سکتے تھے، کیوں کہ غزل میں ہر طرح کے مضامین کی گنجائش ہے، اس کا مزاج ہی بوقلموں ہے۔ لیکن اگر کسی کے یہاں مسلسل اور متواتر ایسے شعر نظر آئیں جن میں تجربے کی مختلف انتہائیں اور مختلف پہلو بیان ہوئے ہوں، تو ہم یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ یہ کثرت اور رنگارنگی خود فطرت انسانی کی غیر معتبری کا استعارہ تو نہیں ہے؟

خدا کامل ہے، لیکن اس کی مخلوق ناقص کیوں ہے؟ یہ سوال پرانے زمانے میں بھی پوچھا گیا تھا۔ صوفیہ اور متکلموں دونوں نے اس پر اظہار خیال کیا ہے۔ مولانا روم مثنوی کے دفتر ششم میں کہتے ہیں۔

چوں ہمہ انوار از شمس بقاست
صبح صادق صبح کاذب از چہ خاست

چوں کہ دارالضرب را سلطاں خداست
نقد را چوں ضرب خوب و نارواست

(جب کہ سب نور آفتاب بقا کے ہیں (تو) سچی صبح اور جھوٹی صبح کیوں پیدا ہوئی؟ جب کہ ٹکسال کا بادشاہ خدا ہے (تو) سکے پر

کھرا ٹھپہ اور کھوٹا ٹھپہ کیوں ہے؟)

پھر مولانا جواب دیتے ہیں۔

او چو کہ در ناز ثابت آمدہ
عاشقاں چوں برگ ہا لرزاں شدہ

خندۂ او گریہ ہا انگیختہ
آبروئش آبرو ہا ریختہ

ایں ہمہ چون و چگونہ چوں زبد
بر سر دریائے بے چوں می طپد

ضد و ندش نیست در ذات و عمل
زاں بپوشیدند ہستی ہا حلل

ضد ضد را بود و ہستی کے دہد
بلکہ زو بگریزد و بیروں جہد

ند چہ بود مثل مثل نیک و بد
مثل مثل خویشتن را کے کند

بر شمار برگ بستاں ضد و ند
چوں کفے بر بحر بے ندست و ضد

(وہ پہاڑ کی طرح ناز پر قائم ہے۔ عاشق پتوں کی طرح

لرزتے ہیں۔ اس کے چشتے نے رونے پیدا کئے۔ اس کے
چہرے کی رونق نے آبروئیں بہادیں۔ یہ سب کیفیات (جو
تعینات میں سے ہیں) بے کیفیت دریا (یعنی ذات حق) کے
اوپر جھاگ کی طرح حرکت کرتی ہیں۔ اس کا ضد اور ند
(مثل، peer) ذات اور فعل میں نہیں ہے۔ اس لیے
موجودات نے لباس پہن لیے ہیں۔ ضد، ضد کو وجود اور ہستی
کب دیتا ہے؟ (نہیں) بلکہ اس سے بھاگتا اور نکل جاتا
ہے۔ ند کیا ہے؟ مثل ہے۔ نیک و بد کی مثل، اور مثل اپنی مثل
کو کب بناتی ہے؟ ضد اور ند باغ اور چتوں کے شمار پر
(ہیں)۔ بے ند اور بے ضد دریا پر جھاگ۔ کی طرح ہیں۔
(ترجمہ از قاضی سجاد حسین۔)

لہٰذا اللہ تعالیٰ مبدأ ہے اور مخلوقات اثر، یا اللہ تعالیٰ علت ہے اور موجودات معلول۔ مبدأ اور اثر اور علت اور معلول کا ایک دوسرے سے مشابہ ہونا ضروری نہیں۔ لہٰذا ایک طرف تو یہ حقیقت ہے کہ مبدأ اور ممکنات ایک دوسرے سے مشابہ نہیں، لیکن متضاد بھی نہیں۔ ان میں وہی رشتہ ہے جو دریا اور جھاگ میں ہوتا ہے۔ ہستی چوں کہ اپنا مثل نہیں پیدا کرسکتی اس لیے مبدأ اور ممکنات میں مثل کا رشتہ بھی نہیں ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے متضاد بھی نہیں ہیں اور ایک دوسرے کے مثل بھی نہیں ہیں۔ مبدأ کے بغیر آثار ممکن نہیں، لیکن دونوں میں یکسانیت ضروری نہیں ہے۔ دوسری طرف یہ حقیقت ہے کہ ایک ضد دوسری ضد کو پیدا نہیں کرسکتا ہے۔ بحر وحدت بے ضد و ند ہے، اور موجودات باغ کے چتوں کی طرح ہیں کہ بہت طرح کے ہیں اور باغ کے باعث ہیں، لیکن باغ سے الگ نہیں ہیں، اگرچہ وہ خود باغ بھی نہیں ہیں۔ اس تمام نو افلاطونی موتراشی کا ماحصل یہ نکلا کہ انسان تعینات اور ممکنات میں گرفتار ہے، لیکن وہ تعلق مع اللہ قائم کرسکتا ہے۔ انسان چون و چرا، چگونہ و کجا جیسی کیفیتوں سے عبارت ہے، اور ذات باری تعالیٰ بے کیفیت ہے، لیکن انسان ان کیفیتوں سے بلند بھی ہوسکتا ہے، کیوں کہ۔

گر نبودے گوش ہاے غیب گیر
وحی ناوردے ز گردوں یک بشیر

ور نبودے دیدہ ہاے صنع بیں
نے فلک گشتے نہ خندیدے زمیں
(اگر غیب کو قبول کرنے والے کان نہ ہوتے (تو) ایک بھی
بشارت دینے والا وحی نہ لاتا۔ اگر کاری گری کو دیکھنے والی
آنکھیں نہ ہوتیں (تو) نہ آسمان گردش کرتا اور نہ زمین
مسکراتی۔ (ترجمہ از قاضی سجاد حسین۔)

یعنی انسان اگر صحیح مذاق رکھتا ہو تو وہ اسرار کو سمجھ سکتا ہے اور اپنی حدوں کو توڑ سکتا ہے۔ حقیقت ایک ہی ہے، اس کے آثار اس سے مشابہ نہیں ہیں، لیکن اس کی طرف لے جانے میں معاون ضرور ہیں۔

مولانا روم کے یہ افکار کم و بیش تمام نو افلاطونی فکر میں مشترک ہیں، اور انیسویں صدی کے آخر تک انسان کے بارے میں مختلف نظریات میں اسی فکر کا انعکاس ملتا ہے۔ پھر فرائڈ (Freud) نے آکر اس مسئلے کو مادی اور دنیاوی سطح پر، یعنی انسان کے کیفیات سے زیادہ اس کے اعمال کی روشنی میں پرکھنے کی کوشش کی۔ اس نے پوچھا کہ ایسا کیوں ہوتا ہے کہ ایک شخص بہ یک وقت بہت جابر خونی بھی ہو اور نیک باپ بھی ہو؟ ایسا کیوں ہوتا ہے کہ کوئی شخص کاروبار میں نہایت بے مروت اور سنگ دل ہو اور ساتھ ہی ساتھ شعر و فن کا بہت عمدہ ذوق بھی رکھتا ہو؟ یعنی انسان مجموعۂ اضداد کیوں ہے؟ کیا وہ ایسا ہی بنایا گیا ہے، یا یہ سب محض اتفاقی ہے؟

رچرڈ رارٹی (Richard Rorty) نے ہمارے زمانے میں یہ نظریہ شدت سے پیش کیا ہے کہ تمام سچائیاں (یعنی جن چیزوں کو ہم سچائی کہتے ہیں) انسان کی مخلوق، اور انسان ہی کی طرح contingent یعنی اتفاقی یا ممکن (واجب کی ضد) ہیں۔ کیوں کہ سچائیوں کو ہم زبان کے وسیلے سے دریافت کرتے ہیں، اور زبان ہماری ہی تخلیق ہے۔ لہٰذا سچائیاں بھی ہماری تخلیق ہوئیں۔ اس ضمن میں اس نے فرائڈ کے افکار کی جو تعبیر کی ہے وہ حسب ذیل ہے۔

انسان کئی چیزوں کے مجموعے کا نام ہے۔ اس میں بلندی اور پستی، نیکی اور خوبی، اس طرح کی متضاد چیزیں بہ یک وقت، یا باری باری سے کارفرما رہتی ہیں۔ شاید اسی لیے قرآن میں کہا گیا ہے کہ جس نے اپنے نفس کو پاک کیا، اس نے فلاح پائی۔ وہ عناصر جن کی ترتیب سے انسان کی شخصیت بنتی ہے، ان

میں نہ صرف یہ کہ آپس کا تضاد ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے، بلکہ یہ بھی کہ ان عناصر کا بروے کار آنا یا نہ آنا بھی حالات پر منحصر ہوتا ہے۔ رازی کی مراد اس سے یہ ہے کہ کوئی حالت ایسی ہو سکتی ہے جب کوئی شخص بڑی بہادری کا مظاہرہ کر جائے۔ اور کوئی حالت ایسی بھی ہو سکتی ہے جب وہی شخص انتہائی بزدل ثابت ہو۔ ان میں کسی ایک حالت کو دیکھ کر اس شخص کے بارے میں کوئی حکم نہیں لگایا جا سکتا۔ یعنی جس طرح حقیقت ایک اتفاقی یا ممکن (contingent) شے ہے، اور اس کا ادراک ان وسائل پر منحصر ہے جن کو آپ ادراک کے لیے استعمال کرتے ہیں، اسی طرح انسان کی شخصیت بھی ایک اتفاقی یا ممکن (contingent) شے ہے۔ نہ حقیقت میں لازمیت ہے اور نہ شخصیت میں۔ جس طرح حقائق کو پہچاننے اور بیان کرنے کا وسیلہ صرف الفاظ ہیں، اور الفاظ انسان کی مخلوق ہیں، اس لیے حقیقت بھی ہماری ذات پر ہی مبنی ہوئی۔ اسی طرح انسانی شخصیت کو پہچاننے کے لیے ہمارے پاس جو ذریعہ ہے، یعنی انسان کے اعمال، ان میں کوئی لازمیت نہیں، اعمال وہی ہیں جو ہم کرتے ہیں۔ اور اگر ہم آزاد ہیں، مجبور نہیں ہیں، تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ جو کچھ ہم کرتے ہیں وہ ہمارا اظہار ہے۔ اگر کسی وقت ہم برا کریں تو اس وقت ہم برے ہیں، اور اگر کسی وقت ہم اچھا کریں تو ہم اچھے ہیں۔ کوئی ایسا ذریعہ نہیں جس کے سہارے ہم کسی شخص کو ہمیشہ کے لیے اور ہر وقت کے لیے اچھا یا برا ثابت کر سکیں۔

جہاں تک سوال حقیقت کا ہے، تو اس کے بارے میں تو ہم وحی کا سہارا لے کر رازی کے نظریے کو رد کر سکتے ہیں، کہ ٹھیک ہے، انسانی ادراکات انسان کے مخلوق ہو سکتے ہیں، لیکن جو حقائق ہم پر وحی کے ذریعہ پیغمبر کے وسیلے سے منکشف ہوئے، ان کو ہم اتفاقی اور ممکن نہیں کہہ سکتے۔ کیوں کہ وہ ہم پر اللہ کے اپنے الفاظ میں ظاہر کیے گئے ہیں۔ مسلمان مفکروں کو اس بات کا احساس رہا ہوگا، شاید اسی وجہ سے انھوں نے قرآن کے غیر مخلوق ہونے پر اصرار کیا ہے۔ لیکن انسان کی حد تک رازی کی تعبیر فرونڈ کو ماننے کے سوا چارہ نہیں، کیونکہ قرآن خود ہی بتاتا ہے کہ اللہ نے انسان کو بہترین نمونے پر پیدا کیا، اور پھر اسفل سافلین میں دھکیل دیا، سوائے ان لوگوں کے، جو ایمان لائے اور جنھوں نے نیک کام کیے۔

ہمارے شاعروں میں اقبال پہلے ہیں جنھوں نے انسان کی شخصیت میں خوبی اور ترقی کے لا متناہی امکانات کا ذکر بڑی وضاحت اور شاعرانہ قوت کے ساتھ کیا۔ میر ہمارے پہلے اور آخری شاعر

ہیں جن کے یہاں عشق کا تجربہ، اور شاید زندگی کا سارا تجربہ، انسان کی غیر معتبری کے استعارے کے طور پر ظاہر ہوا ہے۔ اور میر پہلے شاعر ہیں جو انسانی شخصیت کو غیر معتبر، اور اس لیے اس تجربات کو لا حاصل جانتے ہیں، اس معنی میں کہ ان تجربات کے سہارے کوئی کلیہ یا کسی ہمہ وقت صحیح علم کی عمارت نہیں قائم ہو سکتی۔ زندگی کو ناپائدار، انسان کو ضعیف البنیان، دنیا کو فانی اور انسانی اعمال کو ہیچ جاننا اور چیز ہے۔ یہ باتیں تو اردو فارسی شاعری میں عام ہیں۔ اور میر کے یہاں بھی ان کی کمی نہیں۔ میر کے یہاں ایسے شعر بھی مل جاتے ہیں جن میں انسانی شخصیت اور انسانی وجود کی توصیف کی گئی ہے۔ اور کیوں نہ ہو، جب میر اس وراثت سے بے بہرہ نہ تھے جو اسلامی تصوف کے ذریعہ عالم انسانی، اور خاص کر مشرق میں پھیلی تھی۔ میر انسان کی عظمت کے منکر نہیں ہیں۔ لیکن انھیں اس بات کا احساس بھی ہے، اور یہ احساس بہت شدید ہے، کہ دنیا میں انسان کئی رنگوں میں سامنے آتا ہے ایک ہی شخص کسی وقت کچھ ہے، کسی وقت کچھ ہے۔ لہٰذا انسانی تجربات کی بوقلمونی اور انسان کے امکانات اپنی جگہ پر سب درست، لیکن ہمارا علم اور ہمارے تجربات غیر معتبر ہیں۔ اس معنی میں، کہ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ جو کچھ ہم کر رہے ہیں یا دیکھ رہے ہیں وہ ہمیشہ اور ہر جگہ درست ہوگا۔

ایک طرف تو وہ شعر ہیں اور ایسے شعر کثرت سے ہیں، جن میں انسانی تجربے کی بے اعتباری کو مابعد الطبیعیاتی اور صوفیانہ رنگ میں پیش کیا گیا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ ان اشعار میں ہمیشہ کسی حقیقت اخریٰ کی طرف اشارہ نہیں، جیسا کہ صوفیانہ شاعری میں ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں انکار کی جھلک ہے، اس بات کی تصدیق نہیں کہ کہیں اور کوئی عالم ہے یا کوئی اور سچائی ہے، اور ہمیں اس کی تلاش میں مصروف رہنا چاہیے۔ مثلاً ان دو اشعار کا موازنہ کیجیے۔

دیوان اول:
چشم دل کھول اس بھی عالم پر
یاں کی اوقات خواب کی سی ہے

دیوان اول:
آیا جو واقعے میں در پیش عالم مرگ
یہ جاگنا ہمارا دیکھا تو خواب نکلا

پہلے شعر میں ایک طرح کی توثیق (affirmation) ہے، یا کم سے کم تردید نہیں۔ "اس بھی

عالم" کے ابہام کے باوجود ہم کہہ سکتے ہیں کہ کہیں، کسی وقت، ایک عالم ایسا بھی ہوگا جس کی اوقات خواب کی سی نہ ہوگی۔ لیکن دوسرے شعر میں تصدیق اگر ہے تو وہ نفی کی ہے، کہ ہمارا جاگنا خواب کی طرح ہے۔ "واقعہ" بمعنی "خواب" بھی ہے، اس لیے عالم مرگ بھی خواب کی طرح بے اعتبار ٹھہرتا ہے، اور زندگی تو خواب کی طرح مصنوعی ہے ہی۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ زندگی ایسا خواب نہیں ہے جسے ہم دیکھ رہے ہیں، بلکہ ایسا خواب ہے جسے کوئی اور دیکھ رہا ہے۔ جیسا کہ بورہس (Borges) کے افسانے The Circular Ruins میں ہے، کہ "یک گونہ اطمینان، انکسار، اور خوف کے ساتھ اس نے سمجھ لیا کہ وہ بھی ایک دھوکا تھا، ایک خواب تھا، اور اسے کوئی اور اپنے خوابوں میں دیکھ رہا تھا۔" (ان دونوں اشعار پر تفصیلی گفتگو کے لیے شرح دیکھیے۔) لہٰذا اگر زندگی کا تجربہ خواب ہے، اپنا یا کسی اور کا، تو کیا عجب اگر اسے "طلسم غبار" سے تعبیر کیا جائے، جس کی کوئی بنیاد نہیں۔ "طلسم غبار" یعنی غبار، جو بہت اونچا اٹھتا ہے، ہر طرف پھیلتا ہے، لیکن اس کی کوئی ہستی نہیں ہوتی۔ یا پھر "طلسم غبار" بمعنی "وہ طلسم جو غبار کے ذریعہ تعمیر کیا گیا ہو۔" (طلسم کے معنی اور آگے آنے والے دو اشعار پر بھی بحث شرح میں ہے۔) چنانچہ میر کہتے ہیں۔

دیوان پنجم:
لڑتا کا داکی سے فلک کا پیش پا افتادہ ہے
میر طلسم غبار جو یہ ہے کچھ اس کی بنیاد نہیں

اس طلسم غبار میں جو چیزیں ظاہر ہیں وہ دراصل ناظاہر ہیں۔ جیسا کہ مہاتما بدھ کا قول ہے کہ وجود نہیں ہے مگر ہیچ کا (Nothing exists but nothing) میر اس سے ایک نتیجہ یہ نکالتے ہیں کہ دنیا میں آکر انسان سب سے پہلے اپنی ہی شخصیت، اپنے ہی وجود کو ہار دیتا ہے۔ اور جب اس کا وجود ہیچ ہے تو جو کچھ وہ دیکھا کرتا ہے وہ سب غیر معتبر ہے۔

دیوان چہارم:
میر جہاں ہے مقام خانہ پیدا یاں کا نا پیدا ہے
آؤ یہاں تو دادخستیں اپنے تئیں ہی کھو جاؤ

اس طرح کے اشعار کو میر کی دنیا میں مرکزی مقام اس لیے دینا پڑتا ہے کہ اس کے بغیر میر کے تجربۂ عشق اور تجربۂ حیات کی مختلف انتہاؤں کی توجیہ کرنا مشکل ہے۔ یہ کہنا تو آسان ہے کہ میر نے ہر تجربے کو برتا ہے، اور وہ ہر مرحلے سے گذرے ہیں، لہٰذا ان کے یہاں پوری زندگی کا تنوع بھرپور انداز میں جلوہ گر ہے۔ لیکن اس سوال کا جواب آسان نہیں کہ میر کے یہاں تجربے کی انتہائیں اس قدر شدید کیوں

ہیں؟ ان کا معشوق اور اور ان کا عاشق، دونوں طرح طرح کے روپ بھر کے ہمارے سامنے کیوں آتے ہیں؟ میر کے یہاں "علوی" اور "زمینی" ہر طرح کے مضمون کی فراوانی کیوں ہے؟ اور اس فراوانی میں اتنی انتہائیں کیوں ہیں؟ کیا وجہ ہے کہ ان کا معشوق ایک طرف تو ایسا کردار رکھتا ہے جسے ہم ناپسند کرنے پر مجبور ہیں، یا اگر ناپسند نہ بھی کریں تو اس پر کسی سمجھدار شخص کا عاشق ہو جانا قبول نہیں کر سکتے؟ اور دوسری طرف وہ نزاکت و لطافت میں روح کی طرح ہے اور مزاج میں بادشاہ کی طرح ہے، تو تیسری طرف وہ بول چال، طور طریقے میں ہماری طرح کا انسان ہے۔ اس کے پہلو بہ پہلو یہ بھی ہے کہ میر کے یہاں عاشق بھی کبھی خوددار ہے اور اپنی آن و اعتبار رکھتا ہے، تو کبھی وہ انتہائی بے چارہ اور مجبور ہے، کبھی وہ معشوق کی صورت دیکھنے کو ترستا ہے، تو کبھی وہ ہزار طرح کی ذلت کو ہنسی خوشی برداشت، بلکہ قبول کرتا ہے، تو کبھی وہ معشوق سے اکتا بھی جاتا ہے اور جس کے حسن کو وہ کبھی آفتاب کہتا تھا، اس کی صورت سے اسے فرحت بھی نہیں ہوتی۔

دیوان دوم:
اس آفتاب حسن کے جلوے کی کس کو تاب
آنکھیں ادھر کئے سے بھر آتا ہے دو ہیں آب

دیوان دوم:
اب لعل تو خط اس کے کم بخشتے ہیں فرحت
قوت کہاں رہے ہے یا قوتی کہن میں

کبھی تو وہ معشوق کے ننگے بدن کو دیکھ کر مر مر جاتا ہے اور کفن پہن لیتا ہے، دیوان دوم کی اسی غزل میں ہے جس کا شعر اوپر نقل ہوا۔

مر مر گئے نظر کر اس کے برہنہ تن میں
کپڑے اتارے ان نے سر کھینچے ہم کفن میں

(اس مضمون پر اور اشعار متن کتاب میں دیکھیے۔) لیکن کبھی اوباش بد مزاج معشوق سے ہر ملاقات لڑائی سے شروع ہوتی ہے، اور انجام میں عاشق واقعی قتل ہو جاتا ہے۔

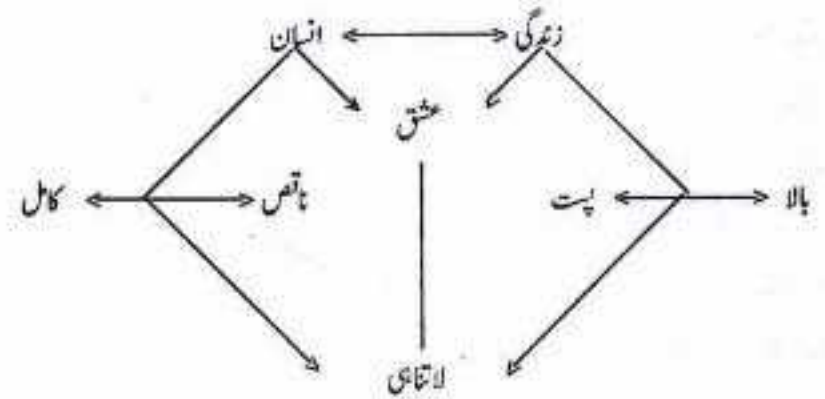
کب وعدے کی رات نہ آئی جو اس میں نہ لڑائی ہوئی
آخر اس اوباش نے مارا راتی نہیں ہے آئی ہوئی

(دیوان پنجم)

یا پھر اتنے جھگڑے ہوتے ہیں کہ عاشق کو تعلقات منقطع کرنا پڑتے ہیں۔

کب سے صحبت بگڑی رہی ہے کیوں کر کوئی بناوے اب
ناز و نیاز کا جھگڑا ایسا کس کے کہنے لے جاوے اب

(دیوان پنجم)

عشق کے مختلف تجربات اور صورت حالات کی اتنی انتہائی شکلیں جو میر کے کلام میں اتنی کثرت سے ملتی ہیں، اس کی وجہ بظاہر یہی معلوم ہوتی ہے کہ ان کے یہاں عشق اور زندگی میں کوئی فرق نہیں۔ ساری زندگی عشق ہے، یا عشق ہی ساری زندگی ہے۔ زندگی میں جو کچھ ہوتا ہے وہ عشق میں ہوتا ہے، اور عشق میں وہ سب کچھ ممکن ہے جو زندگی میں ممکن ہے۔ اس کو درج ذیل نقشے سے ظاہر کر سکتے ہیں۔

لہٰذا اگر عشق ہے تو زندگی میں ہے، اور اگر زندگی ہے تو عشق میں ہے۔ عشق چونکہ انسان اور زندگی دونوں کا مرکز و محور ہے، اس لیے عشق میں انسان اور اس کا وجود دونوں ایک ہو جاتے ہیں۔ وجود کے دو مراتب ہیں ایک تو وہ تجریدی حقیقت جسے زندگی، یا دنیا، یا بنی نوع انسان کا زیر فلک ہونا اور اس کی تگ و دو کہا جا سکتا ہے۔ اور دوسرا مرتبہ ہے انفرادی شخصیت جو تجریدی حقیقت کو ظاہر کرتی ہے۔ نہ یہ اس سے الگ ہے اور نہ وہ اس سے الگ ہے۔ ان دونوں کو متحد رکھنے، پارہ پارہ کرنے، الگ الگ کرنے، ہر کام میں عشق مرکزی کردار ادا کرتا ہے۔ اب جب دونوں مراتب بے حد و بے نہایت بھی ہیں، اور بے انتہا محدود بھی، تو

دونوں ایک ہیں۔ کیوں کہ مجرد لاانتہاہی (infinity) کے درجے پر دونوں برابر ہیں: بے حد وسعت اور بے حد تنگی میں کوئی فرق نہیں۔ یعنی لاانتہاہی کا اصول ثنوی (Binary) بھی ہے اور ان ثنویوں سے بالاتر بھی۔ عشق (= انسان = زندگی) بے حد ناقص بھی ہے، بے حد کامل بھی۔ بے حد بالا بھی ہے اور بے حد پست بھی۔ "لاانتہاہی" کو نیچے رکھنے کا مطلب یہ نہیں کہ اس کا درجہ نیچا ہے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ عشق کے حوالے سے ہر چیز، زندگی انسان، اس کی بلندی، اس کی پستی، اس کا نقص، اس کا کمال، سب لاانتہاہی ہو جاتے ہیں۔ اور جس طرح لاانتہاہی میں حد نہیں ہے، اسی طرح اس میں بالا و پست یمین و یسار نہیں ہے۔ لاانتہاہی کے معنی ہی یہ ہیں کہ اس کا مرکز ہر جگہ ہے (لہٰذا کہیں نہیں ہے۔) اسی طرح، عشق کا تجربہ ہر جگہ صحیح ہے اور عشق کا ہر تجربہ صحیح ہے۔ اور وہ جتنا اور جہاں صحیح ہے، اتنا اور وہیں غلط بھی ہے۔

چونکہ انسان کائنات کی اولاد ہے، اور خود بھی کائنات ہے، اس لیے اس میں ہر طرح کی انتہائیں جمع ہیں۔ بقول ہراقلیطس: "سمندر خالص ترین پانی بھی ہے اور غلیظ ترین پانی بھی۔ مچھلی کے لیے یہ نوشیدنی اور باعث حیات ہے۔ انسان کے لیے نانوشیدنی اور مہلک۔" ہراقلیطس آگے کہتا ہے کہ سالم اور ناسالم، مرتکز اور نامرتکز، ہم آہنگ اور بے آہنگ، ہر چیز سے ایک چیز نکلتی ہے، اور ایک چیز سے ہر چیز نکلتی ہے۔ بالکل اسی طرح، جس طرح کہ واجب سے ممکن پیدا ہوتا ہے، اور علت سے معلول وجود میں آتا ہے۔ موجودہ زمانے کا ایک سائنس داں کہتا ہے کہ مجھے بعض اوقات اس بات پر بڑا غصہ آتا ہے کہ کائنات کے فطری نظام سے اس درجہ رنج و محن پیدا ہوتا ہے۔ لیکن کون cosmos کے بارے میں میرا جو بھی احساس یا تاثر ہو، اس کے جواب میں نہ شفقت ملتی ہے اور نہ معاندت۔ بس ایک خاموشی ہی کون کا جواب ہے۔ لہٰذا کائنات (یا کون cosmos مجھے ایک کامل اور بہترین پردہ معلوم ہوتی ہے جس پر میں کسی بھی جذبے، کسی بھی رویے، کسی بھی تاثر، کسی بھی تصور، کو منعکس کر سکتا ہوں اور وہ پردہ ان سب کو برداشت یا support کرتا ہے (یعنی قبول کر لیتا ہے۔)

میر کے یہاں کائنات اور عشق ہم معنی اور ہم مرتبہ ہیں۔ اقلیم عاشقی میں کوئی بستا گھر نہیں ہے اور کائنات میں ہر شخص بے سر و سامان ہے۔

دیوان سوم:

یاں شہر شہر بستی اوجڑ ہی ہوتے پائی
اقلیم عاشقی میں بستا گھر نہ دیکھا

دیوان ششم: عالم میں آب و گل کے کیوں کر نباہ ہوگا

اسباب گر پڑا ہے سارا مرا سفر میں

یہی وجہ ہے کہ یہاں معشوق وقت بے وقت ننگے بدن باہر نکل آتا ہے، اور اپنے پورے لباس میں اپنی رعنائی کا رفتہ بھی ہو سکتا ہے۔

دیوان سوم: نکل آتا ہے گھر سے ہر گھڑی ننگے بدن باہر

بلا یہ آ پڑا ہے عیب اس آسائش جاں میں

دیوان چہارم: ترک لباس سے میرے اسے کیا وہ رفتہ رعنائی کا

جامے کا دامن پاؤں میں الجھا ہاتھ آنچل اکلائی کا

یہی بات ہے کہ معشوق سے اتحاد کے باوجود افتراق ہے اور افتراق کے باوجود اتحاد۔

دیوان چہارم: اب کے وصال قرار دیا ہے ہجری کی سی حالت ہے

ایک جگہ میں دل بے جا تھا تو بھی ہم دے یکجا تھے

دیوان دوم: وصل و ہجراں سے نہیں ہے عشق میں کچھ گفتگو

لاگ دل کی چاہیے ہے یاں قریب و دور کیا

یہی بات ہے کہ عاشق کبھی تو نے سوار بچوں پر مائل ہو کر ان کے پیچھے پیچھے اردلی کی طرح دوڑتا ہے، اور کبھی التفات معشوق کے باوجود اس سے حجاب رکھتا ہے۔

دیوان سوم: چاہت بری بلا ہے کل میر نالہ کش بھی

امرا و نے سواراں دوڑے پھرے نفر سے

بر سبیل تذکرہ، یہ محض مبالغہ یا میر کے معشوق کا پھکڑ پن نہیں ہے۔ درگاہ قلی خاں نے ''مرقع دہلی'' میں ایک اد بیگم کا ذکر کیا ہے ''جو پاجامہ نہیں پہنتیں بلکہ اپنے بدن کے نچلے حصے پر پاجامہ کی طرح گل بوٹے بنا لیتی ہیں... اس طرح وہ امرا کی محفلوں میں جاتی ہیں اور کمال یہ ہے کہ پاجامہ اور اس نقاشی میں کوئی امتیاز نہیں کر پاتا۔ جب تک اس راز سے پردہ اٹھے کوئی ان کی کاریگری کو بھانپ نہیں سکتا۔'' (ترجمہ نورالحسن انصاری۔)

دیوان ششم: ہو کے بے پردہ ملتفت بھی ہوا

نا کسی سے ہمیں حجاب رہا

یہ محض دوئیت (binarism) نہیں ہے۔ اسے قطبینی (bipolar) کہنا بہتر ہوگا۔ کیونکہ دونوں قطب (pole) کے بیچ میں پوری کائنات ہے، اور قطبین خود بہر حال تصوراتی حقیقت ہیں۔ اب یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔

دیوان سوم: اور تدبیر کو نہیں کچھ دخل

عشق کے درد کی دوا ہے عشق

عشق سے جا نہیں کوئی خالی

دل سے لے عرش تک بھرا ہے عشق

دیوان چہارم: عشق کی شان اکثر ہے ارفع لیکن شانیں عجائب ہیں

گہ ساری ہے دماغ و دل میں گاہے سب سے جدا ہے عشق

دیوان پنجم: عشق ہے باطن اس ظاہر کا ظاہر باطن عشق ہے سب

ادھر عشق ہے عالم بالا ادھر کو دنیا ہے عشق

دائر سائر ہے یہ جہاں میں جہاں تہاں متصرف ہے

عشق کہیں ہے دل میں پنہاں اور کہیں پیدا ہے عشق

ظاہر باطن اول و آخر پائیں بالا عشق ہے سب

نور و ظلمت معنی و صورت سب کچھ آپھی ہوا ہے عشق

ہر شعر یا تو وحدت قطبین کا آئینہ دار ہے، یا پھر لامتناہی کثرت یا لامتناہی قلت کا۔ کثرت اور قلت دونوں ایک ہی ہیں۔ (عشق کہیں ہے دل میں پنہاں اور کہیں پیدا ہے عشق۔) جب عشق کے ایسے رنگ ہوں تو عاشق اور معشوق کے بھی وہ رنگ ہونا لازمی ہیں جن کا ذکر اوپر ہوا۔

حاصل کلام کے طور پر، میر نے عشق کے لیے اوج فلک تک موجزنی ہونے والے طوفان اور

ایسے دریا کا استعارہ تلاش کیا ہے جس کی ہر لہر اور ہر تھپیڑا طوفان کو پیدا کرتا ہے۔ یہاں بھی دوئی میں وحدت، کثرت اور لامتناہی میں وہی قلت ہے۔ بحرِ عشق زمین پر ہے، لیکن وہ طوفان کی ماں ہے۔ دریا کی انتہا اور ابتدا ہوتی ہے، لیکن عشق وہ دریا ہے جو محض تلاطم ہے۔ تلاطم میں انتہا اور ابتدا نہیں ہوتی۔

دیوان پنجم:

موج زنی ہے میر فلک تک ہر لجے ہے طوفاں زا
سرتا سر ہے تلاطم جس کا وہ اعظم دریا ہے عشق

یہ بات ملحوظ رہے کہ عشق کے تجربے میں کثرت کا تصور اٹھارویں صدی کے شعرا میں عام ہے۔ میر کو جو باتیں ان کے ہم عصروں سے الگ کرتی ہیں وہ حسب ذیل ہیں۔

(۱) میر کے یہاں دوئیت (binarism) اور قطبیت (biopolarism) کو بہت ہی زیادہ شدت سے بیان کیا گیا ہے۔ ایسا لگتا ہے اس کے پیچھے کوئی منظم احساس ہے۔

(۲) میر نے کیفیت عشق کی بوقلمونی کو بیان کرنے کے لیے جو مضمون اختیار کیے ہیں ان میں تنوع بہت زیادہ ہے۔

(۳) انھوں نے عشق کے تجربے کو بیان کے لیے ہر طرح کے مضمون برتے ہیں۔

(۴) میر نے عاشق اور معشوق کے کردار کو مثالی اور رسومیاتی طرز میں بھی بیان کیا ہے، واقعی اور اتفاقی طرز میں بھی۔

(۵) میر کے یہاں عشق محض اصول حیات ہی نہیں، نظام حیات بھی ہے۔

سب طائر قدسی ہیں جو یہ زیر فلک ہیں
موندا ہے کہاں عشق نے ان جانوروں کو

(دیوان دوم)

(۶) کشف کے درجے پر عشق معتبر ہو سکتا ہے، لیکن مشاہدے کے درجے پر اس میں انسانی تجربے کی صفات ہیں، جو بیک وقت معتبر بھی ہے اور غیر معتبر بھی۔ یا بیک وقت کلفت بھی ہے اور فرحت بھی۔ انسانی تجربے کی طرح اس کو زوال بھی ہوتا ہے، لیکن اس کا کمال بھی زوال کا ہم رنگ ہو سکتا ہے۔ عشق اگر روزمرہ کی دنیا میں ہے تو روزمرہ کی دنیا ہی کی طرح contingent ہے۔ عشق اگر کشف ہے تو پھر وہ روزمرہ کی دنیا سے باہر نکل جاتا ہے اور اسے دلیل کی حاجت نہیں رہتی۔

میر کے معاصرین میں درد بھی ایسے نہیں جن کے یہاں عشق کا بیان اس انداز سے ہوا ہو۔ لیکن درد ان کے کچھ قریب ضرور پہنچتے ہیں، یا قریب تر پہنچ سکتے، اگر وہ تنوع اور کثرت پر قادر ہوتے۔ عشق کا جسمانی اور کشفی پہلو، عشق کی قدر مطلق (absolute value) اور contingency یعنی اس کی اتفاقی اور ممکن نوعیت، یہ دونوں تجربات اٹھارویں صدی کے شعرا خاص کر شاہ حاتم، قائم اور یقین کے یہاں ملتے ہیں۔ لیکن جو چیزیں میر کو ممتاز کرتی ہیں ان کی فہرست میں نے اوپر درج کر دی ہے۔ اس فہرست میں سے جو بات سب سے زیادہ ہماری توجہ کھینچتی ہے وہ یہ ہے کہ میر کا ذہن ممتزج (synthesizing) اور متکرانہ ہے۔ وہ قطبینی تجربات بیان کرتے ہیں، لیکن پورے کلام کو پڑھنے پر محسوس ہوتا ہے کہ کسی نہ کسی طرح، کسی نہ کسی سطح پر میر نے بھی ہراقلیطس کی طرح یہ بات معلوم کر لی تھی کہ جو راستہ اوپر جاتا ہے وہی نیچے بھی جاتا ہے۔ آخری تجربے میں سب چیزیں ایک معلوم ہوتی ہیں۔

(۸)

بحر میر

میر کی مشہور ترین غزلوں میں سے دو کے مطلعے حسب ذیل ہیں۔

(۱) الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماری دل نے آخر کام تمام کیا
(دیوان اول)

(۲) پتہ پتہ بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے
(دیوان پنجم)

یہ غزلیں جس بحر میں ہیں وہ ہمارے یہاں میر کے پہلے بھی استعمال ہو چکی تھی۔ لیکن میر نے اس بحر کو اس کثرت، اس قوت، اور اس تنوع کے ساتھ برتا کہ اب ہم اس بحر کا تصور میر سے الگ نہیں کر سکتے۔ میر کے مختلف دواوین میں اس بحر کی غزلیں حسب ذیل تعداد میں ہیں:

دیوان	زمانہ تکمیل	کل غزلیں	زیر بحث بحر میں غزلیں
اول	قبل ۱۷۵۲	۵۶۴	۴
دوم	۱۷۷۵-۱۷۷۸	۳۹۰	۲
سوم	۱۷۸۵	۲۵۳	۱۲
چہارم	۱۷۹۴	۳۲۱	۵۸
پنجم	۱۷۹۸ تا ۱۸۰۳	۲۵۳	۹۸
ششم	۱۸۰۸ تا ۱۸۱۰	۱۳۳	۸

دواوین کی تاریخیں کاظم علی خاں کے مطابق ہیں۔ دواوین کے علاوہ مثنویوں اور شکارناموں وغیرہ میں شامل ۴۳ غزلوں میں ایک غزل، اور ۳۴ مرثیوں میں سے ایک مرثیہ، زیر بحث بحر میں ہے۔ (غزلوں کی تعداد میں نے فورٹ ولیم اور عباسی کے اعتبار سے متعین کی ہے، لیکن ان میں گنتی کی جو غلطیاں ہیں، میں نے انھیں درست کر لیا ہے۔ مثنویوں اور مراثی کے لیے رام نرائن لعل ایڈیشن، مرتبہ مسیح الزماں کو بنیاد بنایا ہے۔)

مندرجہ بالا گنتی سے معلوم ہوا کہ ۱۸۳۸ غزلوں میں سے ۱۸۳ غزلیں میر نے زیر بحث بحر میں کہی ہیں۔ چونتیس میں سے ایک مرثیہ بھی اس بحر میں ہے۔ مرثیہ اغلب ہے دلی کی تصنیف ہوگا۔ ۱۸۳ غزلوں میں سے ۱۷۶ یعنی تقریباً ستانوے فی صدی غزلیں لکھنؤ کے زمانے کی ہیں۔ ممکن ہے اس بحر کو کثرت سے استعمال کر کے میر خود کو اہل لکھنؤ سے ممیز کرنا چاہتے ہوں۔ یا پھر آخری زمانے میں میر کو اس بحر سے بے انتہا شغف پیدا ہو گیا ہو اور وہ اسے اپنے اظہار کے لیے بہت زیادہ مناسب سمجھنے لگے ہوں۔ سودا کے یہاں اس بحر میں تین ہی چار غزلیں ہیں۔ جرأت نے البتہ یہ بحر نسبۃً کثرت سے استعمال کی ہے۔ درد، اثر، شاہ حاتم، یقین، قائم کے یہاں یہ بحر مجھے نظر نہیں آئی۔ مصحفی کے یہاں بھی یہ بحر کبھی کبھی ملتی ہے لیکن چونکہ مصحفی کا کلام عرصے تک کمیاب بلکہ نایاب تھا۔ لہٰذا ہم یہ نتیجہ نکالنے میں حق بجانب ہوں گے کہ اگر میر نے یہ بحر کثرت سے نہ استعمال کی ہوتی تو بعد کے لوگ اس سے کم و بیش بے خبر ہوتے۔

اس بحر کی تقطیع عام طور پر بحر متقارب میں کی جاتی ہے لیکن بعض لوگوں کا یہ بھی خیال ہے کہ یہ ہندی کی بحر ہے۔ یہاں مشکل یہ ہے کہ اب تک یہ طے نہیں ہو سکا کہ ہندی کی کون سی بحر ہے؟ جہاں تک میں معلوم کر سکا ہوں، ہندی میں ایسی کئی بحریں ہیں جو میر کی بحر سے تھوڑی بہت مشابہ ہیں۔ لیکن کوئی بحر

ہندی میں شاید ایسی نہیں ہے جس میں وہ تمام صفات موجود ہوں جو میر کی بحر میں ہیں۔

جو لوگ اسے متقارب کہتے ہیں ان کا بیان یہ ہے کہ فارسی میں ایک مشہور وزن متقارب کا ایسا موجود ہے جو میر کی بحر سے مشابہ ہے۔ وہ وزن حسب ذیل ہے:

فعل فعولن فعل فعولن فعل فعولن فعل فعولن (فعل بسکون عین۔) اس بحر میں مصحفی اور ذوق کی بھی غزلیں ہیں۔ فارسی کے موید ین کا کہنا ہے کہ فارسی اصل ہوتے ہوئے اسے ہندی کی بحر کیوں کہا جائے؟

مشکل یہ ہے کہ میر نے جس طرح اس بحر کو برتا ہے اس میں اور مندرجہ بالا وزن میں بہت فرق ہے۔ اور مندرجہ بالا وزن میں جتنا تنوع ممکن، میر کے یہاں اس سے بہت زیادہ تنوع نظر آتا ہے۔ میر نے اس بحر کو جس طرح استعمال کیا ہے، اس کی مختصر تفصیل حسب ذیل ہے:

(۱) ہر مصرع آٹھ رکن کا ہوتا ہے، لیکن آخری رکن عام طور پر دو حرفی یا سہ حرفی ہوتا ہے۔ اس طرح پورے مصرعے میں تیس حرف (یا تیس ماترائیں) ہوتی ہیں۔ فارسی کا وزن جو اوپر نقل ہوا، اس میں بتیس حرف (یا بتیس ماترائیں) ہوتی ہیں۔

(۲) مصرع فعولن سے نہیں شروع ہوتا۔

(۳) زیادہ تر مصرعے فعل فعول فعول فعولن ×۲ اور ان کے مختلف اشکال متخرج بہ تسکین اوسط پر موزوں ہو سکتے ہیں صرف اس شرط کے ساتھ کہ آخری رکن دو یا سہ حرفی ہوگا۔

(۴) میر کی یہاں بہت سے مصرعے ایسے ہیں جو ۳ میں بیان کردہ وزن اور اس کے اشکال متخرج بہ تسکین اوسط پر موزوں نہیں ہوتے۔ یعنی ۳ میں درج کردہ وزن اور اس پر تسکین اوسط کا عمل کرنے کے بعد جو شکلیں حاصل ہوتی ہیں۔ میر کے یہاں ان سے بھی زیادہ شکلیں موجود ہیں۔

(۵) اگرچہ بحر متقارب میں فعلن (بہ تحریک عین) نہیں آتا، میر نے کبھی کبھی فعلن (بہ تحریک عین) بھی اس بحر میں استعمال کیا ہے۔

(۶) مصرعے کے آخر میں فعولن نہیں آتا۔ نہ دو فعولن یکجا آتے ہیں۔

(۷) میر کے یہاں بعض مصرعے بتیس حرفی اور اٹھائیس حرفی بھی ہیں۔ (چونکہ یہ بہت کم ہیں، اس لیے ان کو مستثنیٰ قرار دیا جا سکتا ہے۔)

(۸) میر کے یہاں وقفہ کبھی وسط مصرع میں آتا ہے، کبھی کہیں اور کبھی بالکل نہیں۔ چونکہ اس مسئلے پر لوگوں نے بہت بحث کی ہے، لہٰذا مندرجہ ذیل مثالیں ملاحظہ ہوں:

(الف) شہر سے یار سوار ہوا جو سواد میں خوب غبار ہے آج (دیوان پنجم عباسی صفحہ ۷۰۹)

عشق کی چوٹیں پے در پے جو اٹھائی گئیں گھائل ہے دل (دیوان چہارم عباسی صفحہ ۶۴۹)

تیغ و تبر اس ترک بچے ظالم کی نہیں ہے کمر میں اب (دیوان پنجم عباسی صفحہ ۷۰۵)

آج اس خوش پرکار جواں مطلوب حسین نے لطف کیا (دیوان ششم عباسی صفحہ ۷۹۳)

مندرجہ بالا چاروں مصرعوں میں وقفہ نہیں ہے۔

(ب) عشق نہ کر زنہار نہ کر واللہ نہ کر باللہ نہ کر (دیوان چہارم عباسی صفحہ ۶۳۸)

اس مصرعے میں وقفہ ''زنہار نہ کر'' کے بعد ہے (۱۴+۱۶ حرف۔)

(ج) سر مارے ہیں محرابوں میں یوں ہی وقت کو اب کھو کر (دیوان چہارم عباسی صفحہ ۶۳۸)

اس مصرعے میں وقفہ ''یوں ہی'' کے بعد ہے (۲۰+۱۰ حرف۔)

(۹) میر کے یہاں وقفہ عموماً ۱۶ حرفوں کے بعد آتا ہے۔ یہ وقفہ اگرچہ غیر عروضی ہے، لیکن اس میں عروضی وقفے کی بھی ایک صفت ہے۔ غیر عروضی وقفے سے میری مراد وہ وقفہ ہے جہاں ایک حرف زائد کرنے سے مصرع موزوں رہتا ہے۔ عروضی وقفہ وہ ہے جس کی جگہ مقرر ہوتی ہے اور جس کے عدم التزام سے، یا جہاں ایک حرف زائد کرنے سے مصرع ناموزوں ہو جائے۔ مثال کے طور پر ملاحظہ ہو:

غالب: دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

وزن: مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

یہاں مصرعتین میں وقفہ ''خشت'' اور ''بار'' پر ہے۔ دونوں میں ایک ایک حرف (ت اور ر) زائد ہے، لیکن مصرع موزوں رہتا ہے۔ (اس پر مفصل بحث ''عروض آہنگ اور بیان'' میں دیکھیے۔)

میر، دیوان چہارم دیر سے ہم کو بھول گئے ہو یاد کرو تو بہتر ہے
عباسی صفحہ ۶۷۴ غم زدہ ہاں کا کب تک کھینچیں شاد کرو تو بہتر ہے

یہاں مصرعتین بالترتیب ''ہو'' اور ''کھینچیں'' پر تقسیم ہو جاتے ہیں (۱۶+۱۴)۔ لیکن اگر ایک

ایک حرف بڑھا کر ۱۷+۱۳ کر دیں تو مصرعے ناموزوں ہو جائیں گے۔

دیر سے ہم کو بھول گئے آپ یاد کرو تو بہتر ہے
غم حرماں کا کب تک اے یار شاد کرو تو بہتر ہے

اگر ۱۷+۱۳ کریں، تب بھی مصرع ناموزوں ہو جائے گا۔ مثلاً

(۱) میر، دیوان چہارم — پاس سے اٹھ چلتا ہے وہ تو آپ میں میں رہتا ہی نہیں
عباسی، صفحہ ۶۱۹ — فعل فعولن فعلن فعلن فعل فعولن فعل فعل

یہاں وقفہ "وہ" پر آتا ہے (۱۴+۱۶) اب ایک حرف بڑھا کر، مصرع تھوڑا سا بدل کر وقفہ ۱۷ پر لائیے اور دوسرے ٹکڑے سے ایک حرف کم کر دیجیے:

پاس سے اٹھ چلتا ہے جس وقت آپ میں میں رہتا نہیں
فعل فعولن فعلن فعلان + فعل فعولن فعلن

مصرعے میں ایک رکن کم ہو گیا اور وقفہ ۱۷ حرفوں پر آیا تو موزونیت بھی ہاتھ سے گئی۔

(۲) میر، دیوان پنجم — نزع میں میری حاضر تھا پر آنکھ نہ ایدھر اس کی پڑی
عباسی، صفحہ ۷۹۰ — فعل فعولن فعلن فعلن فعل فعولن فعل فعل

یہاں وقفہ "تھا" پر آتا ہے (۱۴+۱۶) اب مصرع ذرا سا بدل کر وقفے کے مقام پر ایک حرف بڑھا دیجیے:

نزع میں میری حاضر ایک پر آنکھ نہ ایدھر اس کی پڑی
فعل فعولن فعلن فعل فعول فعولن فعل فعل

مصرعے میں اب بھی تیس حرف ہیں۔ الفاظ کی نشست ایسی پڑ گئی ہے کہ وقفہ غائب ہو گیا ہے۔ پھر بھی مصرع بالکل موزوں ہے۔ (میر کے کلام میں اس وزن کا مصرع مل بھی جائے گا۔) لہٰذا وقفے کا ہونا اس بحر میں ضروری نہیں۔ لیکن اگر وقفہ لایا گیا ہے تو وقفے پر ایک حرف زائد لانے سے مصرع ناموزوں ہو جائے گا۔

یہ بات واضح رہے کہ ہمارے عروض میں وقفے کا کوئی ذکر نہیں، اور نہ اس کی کوئی اہمیت حسرت موہانی کے "شکست ناروا" والے اصول کے پہلے تھی۔ اسی لیے میں اپنے یہاں کے وقفے کو غیر عروضی کہتا ہوں۔ عروضی وقفے کی شرطیں تین ہیں۔ (۱) بحر میں وقفہ ضرور آئے گا۔ (۲) مقررہ جگہ پر نہ ہو

تو مصرع ناموزوں ٹھہرے گا۔ (۳) وقفے پر ایک زائد حرف اضافہ کرنے سے بھی مصرع ناموزوں ہو جائیگا۔ ہمارے یہاں جس چیز کو حسرت موہانی نے "شکست ناروا" کے عیب سے تعبیر کیا ہے، اس کی مثالیں کلاسیکی اردو غزل میں بے شمار ہیں۔

آتش: ہم پایہ ہے دو نالی بندوق کی وہ بینی
چھرے کا کام روے جاناں کے خال کرتے

یہاں مصرع اولیٰ میں "نالی" اور "بندوق" کے بیچ میں، اور مصرع ثانی میں وقفہ "روے جاناں" کے بیچ میں پڑتا ہے۔ اگر یہ عیب ہوتا تو تمام شاعر اسے بے تکلف نہ روا رکھتے۔

(۱۰) وقفے پر ایک حرف زائد کرنے سے مصرعے کا ناموزوں ہونا ایسی خصوصیت ہے جو بحر میر کو فارسی سے الگ اور ہندی سے مشابہ کر دیتی ہے۔ دوسری خصوصیت ہے جو اسے الگ بھی کرتی ہے وہ یہ ہے کہ اس میں مصرعے کے آخر میں ایک فالتو حرف بے تکلف آتا ہے اور بحر مجروح نہیں ہوتی۔ یہ ہندی میں ممکن نہیں۔

(۱۱) میر کے یہاں اس بحر میں تنوع اس قدر ہے کہ ۶۴ متداول اور غیر متداول شکلیں نظر آتی ہیں۔ ڈاکٹر فرانسس پرچٹ (Frances Pritchett) کے نقشے کے مطابق مندرجہ ذیل آٹھ شکلیں متداول ہیں:

(۱) فعلن فعلن فعلن فعلن (فعل بہ سکون عین)
(۲) فعلن فعلن فعل فعولن (فعل بہ سکون عین)
(۳) فعلن فعل فعولن فعلن (فعل بہ سکون عین)
(۴) فعلن فعل فعول فعولن (فعل بہ سکون عین)
(۵) فعل فعولن فعلن فعلن (فعل بہ سکون عین)
(۶) فعل فعولن فعل فعولن (فعل بہ سکون عین)
(۷) فعل فعول فعول فعولن (فعل بہ سکون عین)
(۸) فعل فعول فعولن فعلن (فعل بہ سکون عین)

ہر مصرعے کا پہلا حصہ مندرجہ بالا آٹھ میں سے کسی وزن میں ہوگا۔ دوسرا ٹکڑا بھی مندرجہ بالا

آٹھ میں سے کسی وزن میں ہوگا، لیکن اس میں ایک سبب خفیف کم ہوگا۔ اس طرح میر کے تقریباً ۹۷ فی صدی مصرعوں کی تقطیع ہو سکتی ہے۔

(۱۳) رالف رسل اور خورشید الاسلام نے اپنی کتاب Three Mughal Poets میں جو فارمولا پیش کیا ہے، اس کی رو سے اکثر اوزان حاصل ہو جاتے ہیں۔ لیکن ان کی تعداد فرنسس پریچٹ کی تعداد سے بھی کم ہے، اور ان کے موازین ہمارے معیاری موازین سے مختلف ہیں۔ پھر انھوں نے مغربی عروض کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں، جو ہمارے عروض کے لیے مناسب نہیں۔

بعض ایسے اوزان جو محولہ بالا دونوں نقشوں سے نہیں نکل سکتے، اور جو میر کے یہاں ملتے ہیں، حسب ذیل ہیں:

روز شمار میں یارب میرے کیے کا حساب نہ ہو
فعل فعول فعولن فعلن فعل فعول فعول فعل

دیوان پنجم عباسی صفحہ ۷۵۱

ایک نہیں وہ سننے کا تم باتیں بہت بناؤ گے
فعل فعولن فعلن فعلن فعلن فعول فعلن فع

دیوان چہارم عباسی صفحہ ۶۷۸

بہت لیے تسبیح پھرے ہم پہنا ہے زنار بہت
فعول فعلن فعل فعولن فعلن فعلن فعل فعل

دیوان پنجم عباسی صفحہ ۷۰۶

مجھ کو زمیں میں گاڑو گے تو نشان تربت مت کریو
فعل فعولن فعلن فعل فعولن فعلن فعلن فع

دیوان چہارم عباسی صفحہ ۵۸۱

جیسا کہ اوپر کہا گیا، اگر یہ بحر متقارب ہے تو اس میں فعلن (تحریک عین) کا گذر نہیں۔ لیکن میر کے یہاں اس کی مثالیں خاصی تعداد میں ہیں۔

غم و اندوہ عشق سے ہر لحظہ تلخی رہتی ہے
فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فع

دیوان پنجم عباسی صفحہ ۷۱۱

بیٹھا ہوں کھڑے پاؤں میں کچھ چلنے میں تو درنگ نہیں
فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعل فعول فعل

دیوان چہارم عباسی صفحہ ۶۵۹

رنگ اس کا کہیں یاد نہ دے زنہار اس سے کچھ کام نہ لو
فعلن فعلن فعل فعولن فعلن فعلن فعل فعل

دیوان چہارم عباسی صفحہ ۶۶۶

مندرجہ بالا شواہد کی روشنی میں میرا کہنا یہ ہے کہ یہ بحر نہ فارسی ہے نہ ہندی ہے، اردو والوں کی اختراع ہے۔ میں نے "اردو والوں" اس لیے کہا کہ میر سے پہلے بھی اس کا سراغ ملتا ہے۔ گیان چند نے علی عادل شاہ ثانی المتخلص بہ شاہی (زمانۂ حکومت ۱۶۵۶ تا ۱۶۷۲) سے اس کی مثال پیش کی ہے۔ شاہی سترہویں صدی کا شاعر ہے۔ اسی زمانے میں میر جعفر زٹلی بھی تھے (وفات ۱۷۱۳) جنھوں نے اپنی نظم "ہجو کوکہ عالم گیر" میں اس بحر کو خاصے تنوع کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ مطلع ہے ؎

خان جہاں تم مجھے پکارے جھکی داڑھی پھٹے منھ
ستنا اوپر کرے سواری جھکی داڑھی پھٹے منھ

(کلیات، مرتبہ نعیم احمد صفحہ ۱۷۶)

ہجو میں کل ۱۸ شعر ہیں، اور بحر کی حسب ذیل شکلیں استعمال ہوئی ہیں:

(۱) فعل فعولن فعول فعلن فعلن فعلن فعلن فع
(۲) فعلن فعلن فعل فعولن فعلن فعلن فعلن فع
(۳) فعل فعولن فعل فعولن فعلن فعلن فعلن فع
(۴) فعلن فعلن فعول فعلن فعلن فعلن فعلن فع

(۵) فعلن فعلن فعل فعولن فعل فعولن فعلن فع

(۶) فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فع

ظاہر ہے کہ اٹھارہ شعر کی نظم میں یہ تنوع کثیر ہے۔ اغلب ہے کہ اگر جعفر زٹلی اس بحر کو اور استعمال کرتے تو دوسری شکلیں بھی نظر آتیں۔

خواجہ عماد الدین قلندر پھلواروی (۱۶۵۴۔۱۷۱۲) میر جعفر زٹلی کے تقریباً بالکل ہم عصر ہیں۔ ان کا مطلع ہے۔

بیچ نظر کے ایدھر اودھر ہردم آوے جاوے ہے
بل بے ظالم تس پر بھی تک دیکھے کو ترساوے ہے

ممکن ہے کہ ان کا کچھ اور کلام بھی اس بحر میں ہو۔ بہر حال یہ بات تو ثابت ہے کہ میر کے پہلے علی عادل شاہ شاہی، جعفر زٹلی اور خواجہ عماد الدین قلندر نے اس بحر کو استعمال کیا۔ میر کا اصل کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اسے غیر معلولی قوت اور حسن کے ساتھ اور بہت کثرت سے استعمال کیا۔ یہ بحر یقیناً سترھویں صدی کے معاشرے میں موجود تھی، اور دور تک پھیلی ہوئی تھی، کیوں کہ شاہی تو دکن میں ہے، جعفر زٹلی ہریانہ اور دلی میں اور شاہ عماد الدین بہار میں۔ اس بات کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ مسعود حسن رضوی ادیب کی مملوکہ بیاض مراثی (جس کی تاریخ کتابت ۱۷۳۷ ہے) اس میں بھی یہ بحر ملتی ہے۔ ملاحظہ ہو "شمالی ہند کی قدیم ترین نظمیں" مرتبہ اظہر مسعود۔ پروفیسر گیان چند اس بحر کو سویا قرار دیتے ہیں۔ لیکن سویا کی جتنی شکلوں سے میں واقف ہوں، ان میں سے کوئی بھی ایسی نہیں جس میں اس بحر کے تمام خواص ملتے ہوں۔ مدرا سویا اس بحر سے نزدیک ترین ہے۔ (یعنی ایسی بحر جس میں ارکان کی ترتیب مقرر ہے اور اس میں کوئی تبدیلی نہیں ہو سکتی۔) جب کہ ہماری بحر میں تنوع کی بہت زیادہ گنجائش ہے۔

یہاں پر یہ سوال اٹھتا ہے کہ اگر یہ بحر ہندی یا فارسی سے مستعار نہیں ہے، اور معاشرے میں پھر بھی موجود تھی، تو یہ آئی کہاں سے؟ ہندی میں تیس حرفی بحریں بہت ہیں، لیکن کوئی ایسی نہیں جسے ہم اپنی بحر کا مثالی یا اصولی نمونہ (paradigm) کہہ سکیں۔ فارسی میں اس سے ملتی جلتی ایک بحر ہے۔ لیکن اس میں تنوع کم ہے، اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ وہ چھتیس حرفی ہے۔ فارسی میں تیس حرفی بحروں کا وجود نہیں۔ لہٰذا یہی کہنا پڑتا ہے کہ فارسی اور ہندی کے مثالی یا اصولی نمونوں (paradigms) کو ملا کر اردو والوں نے عوامی طور پر یہ بحر

ایجاد کی۔ اس دعوے کی مکمل دلیل اس وقت مہیا ہو سکے گی جب سولھویں اور سترھویں صدی میں پیدا کردہ ہمارے عوامی ادب کے نمونے کثیر تعداد میں مہیا ہوں گے۔ فی الحال تو یہ ناممکن معلوم ہوتا ہے۔

لیکن میرا یہ خیال کہ یہ بحر فارسی اور ہندی کو ملا کر عوامی سطح پر ایجاد کی گئی، اس وقت بھی بالکل بے دلیل نہیں ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب کی کتاب "شمالی ہند کی قدیم ترین اردو نظمیں" (مرتبہ اظہر مسعود رضوی) میں پرانی اردو کے وہ مرثیے منظر عام پر لائے گئے ہیں جو مسعود حسن رضوی ادیب کے دریافت کردہ ایک مخطوطے میں محفوظ تھے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے دیباچے میں لکھا ہے کہ "اس مجموعے کا کاتب جو اس کو بیاض قرار دیتا ہے کوئی شخص محمد مراد ہے اور اس کی کتابت محمد شاہ کے جلوس کے بیسویں سال یعنی ۱۱۵۱ ہجری میں گیارھویں ربیع الثانی کو سہ شنبے کے دن تمام ہوئی۔ یہ دن اور تاریخ ۱۸ جولائی ۱۷۳۷ عیسوی کے مطابق ہے۔" لہٰذا یہ بیاض اس وقت مرتب ہوئی جب میر کی عمر پانچ سال تھی اور وہ آگرے میں تھے۔ یہ قرین قیاس نہیں ہے کہ اس بیاض میں مشمولہ سارا کلام ۱۷۳۷ یا اس کے آس پاس کا ہی ہے۔ بیاض میں عام طور پر مقبول کلام درج ہوتا ہے۔ اور ایسا کلام، جو کچھ عرصے سے معاشرے میں موجود ہو۔ لہٰذا یہ کلام ۱۷۳۷ سے پہلے کا، اور تقریباً ۱۷۰۰ سے ۱۷۳۷ تک کا ہونا چاہئے۔ ادیب نے مزید لکھا ہے: "جس زمانے میں یہ مرثیے تصنیف کئے گئے تھے اس وقت تک اردو کا لفظ شاید اردو زبان کے معنی میں مستعمل نہیں تھا۔ ہندی اور فارسی کے میل سے جو زبان بن رہی تھی اس کی ادبی صورت کو زبان ریختہ یا صرف ریختہ کہتے تھے اور جو نظم اس مرکب زبان میں کی جاتی تھی وہ بھی ریختہ کہلاتی تھی۔"

ان بیانات کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ مراثی اگر بہت پرانے نہیں بھی ہیں تو اٹھارویں صدی کے آغاز کے ضرور ہیں۔ خود مسعود حسن رضوی کی رائے میں یہ مراثی سترھویں صدی کے بھی ہو سکتے ہیں۔ انھوں نے اپنے دیباچے کے آخر میں لکھا ہے: "یہ مرثیے، پہلے پہل منظر عام پر لائے جا رہے ہیں ان سے قدیم تر کوئی اردو نظم شمالی ہند میں اب تک دستیاب نہیں ہوئی ہے۔ راقم کی کتاب "فائز دہلوی اور دیوان فائز" اردو زبان و ادب کی تاریخ کو کچھ پیچھے ہٹا چکی ہے، یہ مجموعہ مراثی اس کو قدیم تر زمانے تک پہنچا دے گا۔"

صدر الدین فائز کا زمانہ ۱۶۹۰ تا ۱۷۳۸ ہے۔ مسعود حسن رضوی کا یہ بیان کہ یہ مراثی شمالی ہند کی قدیم نظمیں ہیں، ان نظموں کو "بکٹ کہانی" (۱۶۲۵) سے بھی مقدم قرار دیتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اگر اس خیال کو درست نہ مانا جائے تو بھی تاریخ کتابت ۱۷۳۷ کی روشنی میں یہ کلام فائز سے کچھ پہلے کا اور

اوائل اٹھارویں صدی کا تو ہے ہی۔ اس کتاب میں صلاح نامی شاعر کے ۶۸ مراثی ہیں ان میں سے ایک کا مطلع ہے (صفحہ ۶۴):

آیا جگ سوں باز محرم ہائے حسینا وائے حسین
شور فغاں برخاست ز عالم ہائے حسینا وائے حسین

ظاہر ہے کہ یہ بحر تیس حرفی ہے اور اس میں وہ خصوصیات موجود ہیں جو میر کی بحر میں عام ہیں۔ مصرع ۱۶+۱۴ پر تقسیم ہے اور وزن ہے:

فعلن فعلن فعل فعولن فعل فعولن فعل فعول (=فعل)
فعل فعولن فعل فعولن فعل فعولن فعل فعول (=فعل)

دلچسپ بات یہ ہے کہ مطلع کے علاوہ ہر شعر میں مصرع اولیٰ بتیس حرفی ہے اور مصرع ثانی تیس حرفی۔

سوگ وعزا کے دن ہیں یاراں گریہ کرو جوں ابر بہاراں
تازہ ہوا سر نو ایں ماتم ہائے حسینا وائے حسین

فعل فعولن فعلن فعلن فعل فعولن فعل فعولن
فعل فعولن فعلن فعلن فعل فعولن فعل فعول (=فعل)

معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نے تیس حرفی بحر میں مطلع کہا، لیکن احتیاطاً یا موزونیت کی کمی کے باعث مصرع ہائے اولیٰ میں بتیس حرفی مصرع کہتا گیا۔ مصاریع ثانی میں چونکہ ردیف، "وائے حسین" تھی، اس لیے مصرع لامحالہ تیس حرفی ہوتا تھا۔ بعض مصرع اولیٰ کو تیس حرفی بھی پڑھ سکتے ہیں اور بتیس حرفی بھی۔

شاہ رسل کا جب سوں نواسا مارا ہے کفر نے پیاسا

تیس حرفی تقطیع	فعل فعولن فعل فعولن	فعل فعولن فعلن فع
بتیس حرفی تقطیع	فعل فعولن فعل فعولن	فعلن فعلن فعلن فعلن

بعض مصرعے ہیں تو بتیس حرفی، لیکن ان کی ترتیب موازین میر کے نمونے کی ہے، فارسی کے نمونے کی نہیں۔

بر فرزند نبی پیمبر ایسا ظلم نہ کرو ستم گر
فعلن فعلن فعل فعولن فعلن فعل فعول فعولن

تیس حرفی مصرعے بہت سے ایسے ہیں کہ بالکل میر کے نمونے کی ترتیب موازین ہے:

جز سجاد نہ تھا کوئی محرم ہائے حسینا وائے حسین
فعلن فعل فعولن فعلن فعل فعولن فعل فعول (=فعل)

یہ ترتیب فارسی میں ممکن نہیں۔

مرثیے میں بارہ شعر ہیں۔ ہر مصرع ثانی کا تیس حرفی اور میر کے نمونے پر ہونا، بعض مصاریع اولیٰ کا بھی میر کے نمونے پر ہونا، اور بعض تیس حرفی تقطیع ممکن ہونا، یہ سب اس بات کا ثبوت ہیں کہ میر کی بحر کا سرچشمہ اردو عوام کی جودت طبع ہے کہ انھوں نے فارسی اور ہندی کو ملا کر اور نئی تراکیب وضع کر کے ایک نئی بحر بنا ڈالی۔

اب اس بات پر مزید غور کر لیں کہ اس بحر کی جڑیں براہ راست ہندی میں نہ ہونے کی دلیل کیا ہے؟ پہلی بات تو یہی کہ اس بحر کی جو خصوصیات میں نے اوپر بیان کی ہیں، ان میں بعض ایسی ہیں جو ہندی میں ممکن نہیں ہیں۔ مزید یہ کہ ہندی کی تیس حرفی ورنک بحروں کا مطالعہ کر کے ہم دیکھ سکتے ہیں کہ اس بحر کا ہندی سے براہ راست رشتہ نہیں۔ سمیع اللہ اشرفی نے اپنی کتاب "اردو ہندی کے جدید مشترک اوزان" میں تیس حرفی جتنی بحریں بیان کی ہیں، ان میں سے کسی کے بارے میں یہ نہیں لکھا ہے کہ وہ بحر میر کی اصل ہے۔ اشرفی نے میر سے مشابہ جو بحریں درج کی ہیں (اگرچہ انھوں نے ان میں سے کسی کو میر کی اصل نہیں بتایا ہے) ان میں روچرا Ruchira تیس حرفی بحر میر سے کچھ مشابہ ہے۔ لیکن روچرا میں ۱۴ حرفوں کے بعد وقفہ لازمی ہے۔ اور ہم دیکھ چکے ہیں کہ میر کے یہاں عروضی وقفہ ہے ہی نہیں۔ اگر وقفہ آتا بھی ہے تو اس کی جگہ مقرر نہیں۔ زیادہ تر ۱۶+۱۴ ہے، لیکن ۱۶+۱۲، ۲۰+۱۰، ۱۸+۱۲ وغیرہ بھی شاذ نہیں۔ دوسری بات یہ کہ روچرا کے لیے ضروری ہے کہ اس کا مصرع ایک گرو (طویل حرکت) پر ختم ہو۔ یعنی مصرعے کے آخر میں ایک سے زیادہ گرو نہ ہونا چاہئے میر کے یہاں (اور اس بحر کی تمام اردو مثالوں میں) ایسا کوئی التزام نہیں۔

اشرفی نے جعفر زٹلی کی محولہ بالا نظم "ہجو کوکہ عالم گیر" اور فانی کی ایک مشہور غزل کو "لاونی ریختہ" نامی ہندی بحر میں قرار دیا ہے۔ اول تو لفظ "ریختہ" ہی بتا رہا ہے کہ یہ خالص ہندی بحر نہیں ہو سکتی۔ دوسری بات یہ کہ انھوں نے لاونی ریختہ کی جو مثالیں پیش کی ہیں وہ کسی صورت سے جعفر زٹلی یا فانی کے اشعار کی بحر میں نہیں ہو سکتیں۔ اور نہ ان میں اور میر کی بحر میں کوئی واضح مشابہت ہے۔ لطف یہ بھی ہے کہ فانی کی غزل جو بین طور پر میر کے اتباع میں ہے، اس کا تو ذکر انھوں نے کر دیا، لیکن میر کا ذکر وہ کہیں نہیں

کرتے۔ لاوَنی ریختہ کی مثال میں انھوں نے امیر خسرو سے منسوب یہ پہیلی درج کی ہے۔

گھوم گھمیلا لہنگا پہنے ایک پاؤں سے رہی کھڑی
آٹھ ہاتھ ہیں اس ناری کے صورت اس کی لگے پری

فراق صاحب اور شہریار کے بعض مصرعے اس آہنگ سے مشابہ ضرور ملتے ہیں، لیکن زٹلی، فانی یا میر کے یہاں ایسے مصرعے مفقود ہیں۔ اگر یہ لاوَنی ریختہ ہے تو یہ کوئی اور بحر ہے، اسے بحر میر کی اصل نہیں کہہ سکتے۔

میرا خیال ہے سمیع اللہ اشرفی نے سہواً جعفر زٹلی کی نظم کو لاوَنی ریختہ کی بحر میں قرار دیا ہے۔ ورنہ اگر واقعی ایسا ہوتا تو وہ یہ بھی لکھتے کہ میر کی "ہندی" غزلیں اسی بحر میں ہیں۔ موجودہ صورت میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ یا تو لاوَنی ریختہ کی جو مثالیں سمیع اللہ اشرفی نے پیش کی ہیں، وہ غلط ہیں۔ یا جعفر زٹلی کی نظم لاوَنی ریختہ میں نہیں ہے۔ میں موخر الذکر خیال کو صحیح سمجھتا ہوں، کیونکہ یہ بات ذرا مستبعد ہے کہ اشرفی نے اپنی پیش کردہ مثالوں کی تقطیع غلط کی ہو۔ یہ ممکن ہے کہ انھوں نے جعفر زٹلی کی نظم دیکھی نہ ہو اور انداز سے لکھ دیا ہو۔ اور یہ بات بہت مستبعد ہے کہ ہندی کی کسی ماترک بحر میں بھی اتنی وسعت اور لچک ہو جتنی ہم میر کی بحر میں دیکھتے ہیں۔

مندرجہ بالا مباحث کے نتائج حسب ذیل ہیں:

(۱) میر کی یہ بحر کلیات میر میں جس تنوع اور رنگا رنگی کے ساتھ جلوہ گر ہے اس کی مثال نہ ہندی میں ہے نہ فارسی میں۔ اس میں اگر بعض باتیں ایسی ہیں جو فارسی میں ممکن نہیں، تو بعض باتیں ایسی بھی ہیں جو ہندی میں ممکن نہیں۔

(۲) میر کے استعمال کے قواعدی (normative) قرار دیتے ہوئے اس بحر میں فعلن فعلن تحریک عین بھی صحیح قرار دینا چاہئے۔ اور اس بحر کی تقطیع متقارب میں نہ کرنی چاہئے۔

(۳) اگرچہ اس بحر سے تھوڑی بہت مشابہت رکھنے والی بحریں ہندی اور فارسی میں موجود ہیں، لیکن کوئی بحر ایسی نہیں ہے جسے اس کی واحد شکل کہا جا سکے۔

(۴) اگرچہ یہ بحر میر کے پہلے اردو میں موجود تھی، لیکن بہت کم۔

(۵) چونکہ اس بحر کو میر نے عام کیا اور اسے نہایت کامیابی اور تنوع کے ساتھ برتا، اس لیے اسے بحر میر کا نام دینا چاہئے۔

(۹)

شعر شور انگیز

میر کے بارے میں یہ خیال عام ہے کہ ان کے یہاں لہجے کا دھیما پن، نرمی اور آواز کی پستی اور ٹھہراؤ ہے۔ یہ خیال اس قدر عام ہے کہ اسے ہمارے یہاں نقد میر کے بنیادی تصورات میں شمار کیا جاتا ہے۔ میر کے کلام میں سکون و سکوت ہے، ان کے آہنگ میں شوکت اور گونج کے بجائے دل کو آہستہ سے چھو لینے والی سرگوشی ہے، وغیرہ۔ یہ بیانات اس لیے بھی مقبول ہیں کہ یہ میر کے اس stereotype یعنی مقبول، لیکن غیر حقیقی پیکر کو مستقل اور مستحکم کرتے ہیں جس کی رو سے میر سراپا یاس و حرماں ہیں، ان کی شخصیت منفعل اور شکست خوردہ نہیں تو شکست چشیدہ ضرور ہے۔ اور یہ شکست چشیدگی ان کے لہجے میں گونج اور صوت میں بلندی کی جگہ دھیما پن، سادگی، اور محزونی پیدا کر دیتی ہے۔ ان چیزوں کو میر کی خاص صفت کہا گیا ہے اور یہ فرض کیا گیا ہے کہ غزل کے مثالی شاعر کا لہجہ ایسا ہی ہونا چاہئے۔

ان تصورات کے پیچھے مغربی رومانی تصورات شعر کا دھندلکا ہے۔ دھندلکا میں نے اس لیے کہا کہ یہ تصورات بھی براہ راست اور بے واسطہ ہم تک نہ پہنچے تھے، بلکہ ہم نے انھیں وکٹوریائی نقادوں کے توسط سے حاصل کیا تھا۔ اور وکٹوریائی نقاد بھی وہ جو بیسویں صدی کے شروع میں ہماری یونیورسٹیوں اور

کالجوں میں تھوڑے بہت پڑھائے جاتے تھے۔ ہمیں یہ بتایا گیا کہ شاعری دراصل ذاتی تجربے اور داخلی احساس کا اظہار ہے جو شاعر پر خود گذرتی ہیں۔ پھر ہم نے یہ فرض کر لیا کہ میر کی زندگی یاس و حرمان و شکست کا مرقع ہے۔ لہٰذا ان کی شاعری بھی اسی یاس و حرمان و بے نصیبی کا اظہار ہوگی۔ ہم نے مغربی رومانی تصورات کے زیر اثر یہ بھی فرض کر لیا کہ "سوز و گداز" مفکرانہ شاعری کی خاص صفت ہے۔ شیلی کی ایک نظم کا ایک مصرع ہمارے یہاں بہت ہی مقبول ہوا:

Our sweetest songs are those that tell of saddest thought

اس کے سیاق و سباق اور مضمرات پر غور کیے بغیر ہم نے یہ فیصلہ کر لیا کہ چونکہ غزل بھی ہجر اور نارسائی کی شاعری ہے (جو یقیناً بڑی حد تک درست ہے) لہٰذا یہ سب ذاتی سچائیاں ہیں جو شاعری میں بیان ہوتی ہیں۔ اور شعر کو sweet اور sad ہونا چاہیے، یعنی اس کے آہنگ میں وہی دھیما پن، وہی دبا دبا سریلا پن ہونا چاہیے جو sweet اور sad اور song تینوں شرائط کو پورا کر سکے۔

مولوی عبدالحق بابائے اردو نے اپنے "انتخاب میر" کا جو دیباچہ لکھا ہے اس میں وہ میر کے اشعار کو "سوز و گداز اور درد کی تصویریں" قرار دیتے ہیں اور لکھتے ہیں "شگفتگی اور زندہ دلی میر صاحب کی تقدیر میں نہیں تھی۔ وہ سراپا یاس و حرماں تھے۔ یہی حال ان کے کلام کا ہے۔" بابائے اردو میر کے کلام میں "ملائم، دھیمے، سلیس اور سادہ" الفاظ کی کارفرمائی دیکھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ "ظرافت کی چاشنی میر کے کلام میں مطلق نہیں"، بلکہ ان کے یہاں "سلاست اور سادگی کے ساتھ سوز و گداز" ہے۔ بابائے اردو کا خیال ہے کہ انیس کا کلام "دھوم دھام اور بلند آہنگی" کا آئینہ دار ہے اور میر کا کلام سکون اور خاموشی" کی تصویر ہے۔

آل احمد سرور نے میر کے "لہجے کی خوش آہنگی اور شیرینی" پر زور دیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ میر کے "الفاظ میں گرج اور کڑک کہیں نہیں ملتی۔" سرور صاحب کے خیال میں میر کی زبان "اپنی حزنیہ لے کے باوجود بڑی جاندار زبان ہے۔" یعنی ان کو اس بات کا احساس تو ہے کہ میر کا آہنگ انفعالی اور پست نہیں، لیکن وہ میر کے stereotype سے اس درجہ متاثر ہیں کہ پھر بھی کہتے ہیں کہ میر کے یہاں "گونج اور گرج کے بجائے نرمی پر اصرار" ملتا ہے۔ وہ میر کے لہجے کی "دلکشی، دلآسائی اور دلآویزی" کی بات کرتے ہیں۔ لیکن انھیں اس بات کا بھی خیال آتا ہے کہ میر کا آہنگ اتنے معمولی لفظوں میں نہیں بیان ہو سکتا، لہٰذا وہ رچرڈس کا شعوری یا غیر شعوری تتبع کرتے ہوئے شعر کے آہنگ کو معنی کا حصہ قرار دیتے ہیں

اور میر کے آہنگ کو بیان کرنے کے لیے "مترنم معنی آفرینی" کی اصطلاح وضع کرتے ہیں، اس کی وضاحت میں مختصراً وہ کہتے ہیں کہ "یہاں ترنم کے ساتھ معنی کا رابطہ بھی ہے۔ اگر معنی میں ترنم نہیں تو اشعار ذہن میں ہلچل نہیں پیدا کرتے۔"

یعنی سرور صاحب کو اس بات کا بھی احساس تو ہے کہ میر کے آہنگ کو شیرینی، نرمی وغیرہ سے نہیں تعبیر کیا جا سکتا، لیکن چونکہ وہ بھی انگریزی کے رومانی نظریۂ ادب کے پروردہ ہیں، اس لیے وہ بہر حال میر کے یہاں یاس و حرماں کا ذاتی اظہار اور اسی لیے ان کے کلام میں "گونج اور گرج" کے بجائے "حزنیہ لے" اور "نرمی" ہی دریافت کر کے رہ جاتے ہیں۔

فراق صاحب کو میر کے یہاں "لہجے کی نرمی" بطور خاص اہم معلوم ہوتے ہیں۔ مجنوں صاحب نے کوشش تو بہت کی ہے کہ میر کے کلام کا مجموعی تاثر ایسا بیان کریں جس میں انفعالیت کم سے کم ہو، لیکن وہ پھر بھی لہجے کی نرمی کے اندر جال سے خود کو آزاد نہ کر سکے اور لکھا کہ "میر کے بیان میں ایک ٹھہراؤ ہے۔" "یعنی ان کا آہنگ متلاطم، بلندی کے پیچ و خم اور کثرت اصوات سے عاری ہے۔ بس ایک ہی لہجہ میر کے یہاں ہے، وہی دھیما دھیما نرم لہجہ جو (رومانی تصور کے خیال سے) کسی حرمان نصیب، سوز و گداز والے سچے "عاشق" کا ہونا چاہیے۔ چنانچہ ڈاکٹر سید عبداللہ بار بار میر کے کلام میں "گھٹی ہوئی گلوگرفتہ فضاؤں" کی تاثیر دیکھتے ہیں۔ وہ میر کی شخصیت ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں: "گھٹے ہوئے افسردہ و مکدر آدمی جس کے دل کی کلی کبھی نہ کھلی ہو اور ماتھے کی تیوری کبھی نہ ہٹی ہو۔" ڈاکٹر سید عبداللہ کو غالب کے آہنگ میں "سرعت و شوکت" نظر آتی ہے۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں "دھیما لہجہ اور نرم آہنگ" ہے۔

اور تو اور، قاضی افضال حسین، جن کی کتاب "میر کی شعری لسانیات" گذشتہ چند برسوں میں میر پر بہترین کتاب ہے، اس stereotype سے آزاد نہیں ہو سکے ہیں۔ بعض لوگوں کے بارے میں خیال ہو سکتا ہے کہ انھوں نے کلیات میر نہیں، بلکہ مولوی عبدالحق کے انتخاب میر (یا حسرت موہانی کے انتخاب میر) کو اپنے مطالعے کی بنیاد بنایا ہے۔ لیکن قاضی افضال کی کتاب میں جس کثرت اور تنوع سے میر کے حوالے ملتے ہیں اس کی روشنی میں یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے میر کا پورا کلام بڑی توجہ سے پڑھا ہے۔ اس کے باوجود قاضی افضال بار بار میر کے یہاں "لہجے کی نرمی اور تاکید کا فقدان"، "دھیما لہجہ"، "ٹھہراؤ اور دھیما پن" دریافت کرتے ہیں۔

میر، بلکہ تمام کلاسیکی شعرا کے آہنگ کا مطالعہ کرنے والے ہمارے نقاد اس بات کو نظر انداز کر جاتے ہیں کہ ان لوگوں کے یہاں شاعری بہت بڑی حد تک زبانی چیز تھی، یعنی شاعری گھر پر بیٹھ کر چپ چاپ پڑھنے کے بجائے محفلوں، مشاعروں اور بازاروں میں سننے کی چیز تھی۔ یہ لوگ جب شعر کہتے تھے تو اس بات کا احساس انھیں رہتا تھا کہ یہ کلام محفل یا مشاعرے میں سنانے کے لیے ہے۔ لہٰذا اس کلام کا آہنگ ایسا ہونا چاہیے جو بلند خوانی کے لیے مناسب ہو، بلکہ بلند خوانی کا تقاضا کرتا ہو۔ اس کلام کا آہنگ وہ نہیں ہو سکتا جو خود کلامی اور سرگوشی پر قائم ہوتا ہے اور جس سے ہم (مثلاً) میراجی کی بعض نظموں سے دوچار ہوتے ہیں۔ وہ کلام جو زبانی سنانے کے لیے ہو اس کے آداب کچھ اور ہوتے ہیں، اور خود زبانی خواندگی کے بھی آداب کچھ اور ہوتے ہیں۔ مثلاً زبانی خواندگی میں قافیہ بہت صفائی اور وضاحت اور زور کے ساتھ ادا کیا جاتا ہے۔ نیر مسعود نے "مرثیہ خوانی کا فن" نامی اپنے طویل مضمون میں جگہ جگہ ایسے ہدایت ناموں کے حوالے دیے ہیں جن میں قافیے کی واضح اور پر زور ادائگی کی بطور خاص تاکید کی گئی ہے۔ اب ظاہر ہے کہ جس کلام میں قافیہ اتنا اہم ہو، اور جسے خاص زور وقوت کے ساتھ ادا کرتا ہو، اس میں "دھیمے پن"، "نرمی"، "سرگوشی"، "ٹھہراؤ" وغیرہ آہنگ نہیں ہو سکتا۔

قاضی افضال کو اس بات کا دھندلا سا احساس ہے۔ چنانچہ

یک قطرہ خون ہو کے پلک سے ٹپک پڑا
قصہ یہ کچھ ہوا دل غفراں پناہ کا

(دیوان اول)

پر اظہار خیال کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ یہاں "غفراں پناہ" کو زور دے کر اور تیزی سے پڑھنا چاہیے۔ لیکن وہ اس نکتے سے جلد گذر گئے۔ وہ معاشرہ جو زبانی ہوتا ہے اس کے لوگ کلام کو وضاحت اور قوت سے ادا کرتے ہیں۔ ایسے معاشرے میں قافیہ، الفاظ کے بیچ میں وقفہ اور کلام کا آخری لفظ خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ اگر آخری لفظ کی اہمیت کو نظر انداز کرنے کا نتیجہ دیکھنا ہو تو ریڈیو پر کسی وقت اردو یا ہندی خبریں سن لیجیے۔ جملے کے اختتام پر ہمیشہ ایک طرح کی طوالت یا اچانک رکنے کا احساس ہوگا، اختتام کی قطعیت نہ ہوگی۔ کلاسیکی شاعری کو باآواز بلند پڑھنا اور اس کے آہنگ کو سمجھنا ہم لوگوں کو سکھایا ہی نہیں گیا۔ یہی وجہ ہے کہ ہم ٹھیک سے بولنا بھی نہیں جانتے۔

وہ معاشرہ جو میر کے معاشرے کے مانند پوری طرح زبانی ہوتا ہے، یا بڑی حد تک زبانی ہوتا ہے، اس میں الفاظ کی تجسیم اور ان کا تصور اس معاشرے سے مختلف ہوتا ہے جو پوری طرح، یا بڑی حد تک تحریری ہو، جیسا کہ آج کا مغربی معاشرہ ہے۔ مغربی مفکروں نے شعر کے آہنگ کے بارے میں جو لکھا ہے ہماری شاعری پر اس کا اطلاق بڑی احتیاط کا تقاضا کرتا ہے۔ ژاک دریدا (Jacque Derrida) کا قول ہے کہ تحریر سے پہلے کوئی نشان (بمعنی sign) نہیں تھا۔ اس پر والٹر اونگ (Walter Ong) لکھتا ہے کہ تحریر کے بعد بھی کوئی نشان نہیں ہے، اگر لفظ کی ملفوظی (یعنی غیر تحریری) حیثیت کو لفظ سے الگ نہ کیا جائے۔ رچرڈس (I.A. Richards) بھی اس نکتے سے واقف تھا، اس لیے جس جگہ اس نے شعر کے آہنگ کی بات کی ہے وہاں "لفظ یا صوت" کا ذکر کیا ہے۔

عروض کی بحث میں ہمارے یہاں ہمیشہ حرف ملفوظ معتبر رہا ہے، نہ کہ حرف مکتوب یعنی عروضی اعتبار سے یہ بات اہم نہیں ہے کہ کوئی لفظ لکھا کس طرح جاتا ہے؟ بلکہ یہ بات اہم ہے کہ کلام کے ماحول میں وہ زبان سے ادا کس طرح ہوتا ہے؟ آج مغرب کے بھی بہت سے مفکرین حرف ملفوظ کی تقدیم کو سامنے رکھتے ہوئے شعر کے آہنگ کی بات کرنے لگے ہیں۔ اس طرح "آہنگ کی مظہریات" (phenomenology of rhythm) کا تصور پیدا ہو رہا ہے۔ یہ تصور ہمارے لیے بہت زیادہ اہم نہیں ہے، لیکن اس کا بنیادی نکتہ ہمارے لیے کارآمد ہے۔ اس نکتے کی رو سے شعر کا آہنگ نہ صرف شعر میں ہے اور نہ صرف شاعر میں، یا قاری میں۔ بلکہ یہ تینوں کے باہم ردعمل اور امتزاج سے پیدا ہوتا ہے۔ یعنی بقول ہاروی گراس (Harvey Gross) مطالعۂ آہنگ میں تخلیقی عمل، کلام کی وضع (structure) اور قاری کے تجربے کو یکساں اہمیت دی جانی چاہیے۔ ہماری کلاسیکی شاعری کی رو سے کلام کی وضع میں اس کا قافیہ اور بحر خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ قافیے کی ادائگی کو ہمارے یہاں قرأت شعر میں مرکزی مقام دیا گیا ہے۔ قاری کا تجربہ دراصل کلام کی وضع کا پابند ہوتا ہے، بشرطیکہ قاری کو کلام کی وضع کے بارے میں بنیادی معلومات ہوں۔ ہمارے گذشتہ نقادان فن اس بات کو نظر انداز کر گئے کہ ہماری کلاسیکی شاعری ایسے معاشرے کی پیداوار ہے جو بڑی حد تک زبانی تھا۔ اس کلام کا زبانی پن اس کی وضع کا بنیادی اور اہم ترین حصہ ہے۔

بیدل نے لکھا ہے کہ لفظ اور معنی میں وہی رشتہ ہے جو پانی اور تری میں۔ اس باریکی تک

مغرب کے نقاد بہت دیر میں پہنچے، لیکن جب پہنچے تو انھوں نے اس پر تفصیل سے کلام بھی کیا۔ میر کے بارے میں چونکہ یہ مفروضہ عام تھا کہ ان کا کلام بہت حزن انگیز ہے، اس لیے یہ بھی فرض کر لیا گیا کہ ان کا آہنگ بھی بہت دھیما اور نرم ہوگا۔ چونکہ پہلا مفروضہ غلط ہے، لہٰذا دوسرا بھی غلط ہوا لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ شعر کا آہنگ اس کے معنی سے الگ ہوتا ہے۔ رچرڈس کہتا ہے کہ ''کسی صوت یا لفظ کا کوئی مخصوص اور منفرد تاثر نہیں۔ کوئی ایسا مخصوص اور منفرد تاثر نہیں۔ کوئی ایسا مخصوص اور منفرد تاثر نہیں جو صرف و محض اس صوت یا لفظ سے متعلق ہو۔ الفاظ میں فی نفسہٖ کوئی ادبیت نہیں ہوتی۔ کوئی لفظ ایسا نہیں جو بذات خود بدصورت یا خوبصورت، یا فی نفسہٖ تنفر انگیز یا مسرت خیز ہو۔'' وہ مزید کہتا ہے کہ اصوات جس طرح ہمارے محسوسات پر اثر انداز ہوتے ہیں اس کو ان کے معنی یا جذباتی اثر سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

اس بحث کا مطلب یہ نکلا کہ میر کے کلام میں جو آہنگ ہمیں ملتا ہے وہ اس کلام کے معنی سے الگ نہیں۔ لیکن جو معنی اس کلام میں ملتے ہیں وہ اس آہنگ سے بھی الگ نہیں جو میر کے کلام میں ہے۔ لہٰذا اگر میر کا آہنگ دھیما، انفعالی اور نرم رو نہیں ہے (اور ہرگز نہیں ہے) تو ان کے کلام میں جو معنی ہیں ان کو بھی ہم دھیما، انفعالی اور نرم رو نہیں کہہ سکتے۔ اور یہ بات خود مجنوں صاحب کے قول سے ثابت ہے کہ میر کو جو لوگ ''شکست خوردہ اور یاس پرست سمجھتے ہیں وہ دھوکے میں ہیں۔'' مجنوں صاحب کو میر کے یہاں ''ایسا پندار محسوس ہوتا ہے جو تہذیب اور شائستگی کی تمام منزلوں سے گذر چکا ہو اور جو عام طور سے ایک مجاہد ہی کو زیب دیتا ہے۔'' میر کو مجاہد سمجھنے میں مجھے کوئی خاص خوبی نظر نہیں آتی، اور نہ میں اسے کسی شاعر کا طرۂ امتیاز گردانتا ہوں کہ اس میں مجاہدانہ صفات ہوں۔ لیکن میں یہ بات ضرور کہتا ہوں کہ میر کا کلام کسی شکست خوردہ، حرماں نصیب اور منفعل شخص کا نہیں، بلکہ ایسے شخص کا پتہ دیتا ہے جو تجربہ احساس کی ہر منزل سے گذر چکا ہے اور جس نے جہل و عرفان، گم کردہ راہی اور منزل رسی کے تمام مدارج طے کر لیے ہیں۔ اس کے یہاں محدود اور لامحدود، دونوں ہیں۔ وہ اس بات سے واقف ہے کہ بے انتہا وسیع (infinitely large) اور بے انتہا مختصر (infinitely small) ایک ہی شے ہیں۔

اس مختصر جملۂ معترضہ کے بعد آہنگ کی بحث پر پھر راجع ہوتے ہیں۔ شعر کا آہنگ وہ شے ہے جسے ہم اس کا مجموعی موسیقیاتی تاثر یعنی total musical effect کہہ سکتے ہیں۔ اور یہ صوت اور معنی دونوں کا تابع ہے۔ اس کو ومزٹ (W.K. Wimsatt) نے بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔ وہ کہتا

ہے کہ دال (signifier) اور مدلول (signified) میں جو رشتہ ہے وہ سرد اور اکہرا نہیں ہے۔ مانا کہ دال محض بے اصولا (arbitrary) ہوتا ہے، لیکن چوں کہ دال کے ذریعہ ہم مدلول کو پہچاننے کی سعی کرتے ہیں، اس لیے ان دونوں میں کئی طرح کے تعلق ان باتوں کی بنا پر پیدا ہو جاتے ہیں جو دال اور مدلول سے ہم منسوب کرتے ہیں۔ مثال میں وہ کہتا ہے کہ ایک سکہ ہے جسے ہم مشین میں ڈال کر اپنی مطلوب شے (مثلاً سگرٹ کا پیکٹ) نکالتے ہیں۔ اب سکے کی دو مختلف حیثیتیں ہیں۔ ایک تو وہ دھات کا کسی مخصوص وزن اور شکل کا بے جان ٹکڑا ہے جسے مشین قبول کر لیتی ہے۔ (یعنی اگر سکہ جعلی بھی ہو، لیکن اس کا وزن اور شکل بالکل صحیح ہوں تو مشین اسے قبول کر لے گی۔) دوسری حیثیت میں وہ سکہ زر نقد ہے جس کی اپنی بھی کوئی قدر و قیمت ہے اور جس سے ہم طرح طرح کے کام لے سکتے ہیں۔ لہٰذا بطور دال (signifier) سکہ محض دھات کا ٹکڑا ہے۔ لیکن زر نقد کی حیثیت سے وہ مدلول بھی ہے۔ یہی حال الفاظ کا ہے۔ ومزٹ (W.K. Wimsatt) کہتا ہے کہ ''شاعری کبھی بھی ایسی شے نہیں ہوتی جس سے ہم منظوم کلام کے معنی سے الگ، آزادانہ طور پر دو چار ہوتے ہیں۔''

میر کے آہنگ میں نرمی، ٹھہراؤ، دھیمے پن، وغیرہ کے بارے میں نقادوں کی آرا ہم دیکھ چکے ہیں۔ ہم نے اوپر یہ بھی دیکھا کہ آہنگ کو معنی سے الگ نہیں کر سکتے۔ ہم نے یہ بھی دیکھا کہ میر کے معنی محض محرومی، بے چارگی اور حرماں نصیبی جیسے الفاظ کے ذریعہ ظاہر نہیں کیے جا سکتے۔ اب یہ دیکھتے ہیں کہ اپنے کلام کے آہنگ کی ضمن میں میر کی رائے کیا ہے؟

خود شاعر اپنے کلام کے بارے میں جو بیانات دیتا ہے ان پر تکیہ کرنا عقل مندی نہیں۔ ہم صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ فلاں شاعر کا خیال ہے کہ میرے کلام میں فلاں فلاں صفات ہیں۔ ہاں اگر وہ صفات اس کے کلام میں واقعی موجود ہوں تو اس کے وہ بیانات معتبر قرار دیے جائیں گے اور ان سے نتائج کا استنباط ہو سکے گا۔ دوسری بات یہ کہ اگر شاعر بار بار کہے کہ میرے کلام میں فلاں بات ہے، تو ہمارا فرض بنتا ہے کہ ہم غور کریں کہ اس نے ایسا کہا کیوں؟ اور یہ نتیجہ نکالنے میں تو یقیناً ہم حق بجانب ہوں گے کہ اگر کسی صفت سے متصف ہونے کا دعویٰ شاعر بار بار کر رہا ہے تو وہ اس صفت کو قیمتی ضرور سمجھتا ہے۔ اور چونکہ شاعر نے بار بار کسی صفت سے متصف ہونے کا دعویٰ کیا ہے تو ہمیں یہ بھی غور کرنا ہوگا کہ اگر وہ صفت ہمیں نظر نہیں آ رہی ہے تو یہ ہماری بصارت کا قصور تو نہیں ہے؟

اٹھارویں صدی کے اردو شعرا نے شعر کی نوعیت کے بارے میں کثرت سے بیانات نظم کیے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان شعرا کو اس بات کا شدت سے احساس تھا کہ وہ ایک نئی شعریات یعنی نئی Poetics ترتیب دے رہے ہیں۔ ان شعرا میں بھی میر بہت نمایاں ہیں کہ انھوں نے شعر کی نوعیت اور ماہیت اور خوبی کے بارے میں پچاس سے زیادہ شعر کہے ہیں۔ یہ ان شعروں کے علاوہ ہیں جو صاف صاف تعلی پر مبنی اور ان میں سے کسی تصور (concept) یا نظریے کو نہیں پیش کیا گیا ہے۔ لیکن ان کے علاوہ بھی میر کے بہت سے شعر ایسے ہیں جن میں انھوں نے اپنے شعر (یا محض شعر) کے آہنگ کا ذکر کیا ہے۔ ان اشعار کا مطالعہ ہمیں شعر میر کے آہنگ، یا میر کی نظر میں شعر کے مستحسن آہنگ کے بارے میں ہمیں بہت کچھ بتا سکتا ہے۔ سہولت کی خاطر ان شعروں کو حسب ذیل مضامین میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(۱) وہ جن میں کوئی نظریاتی بات ہے اور ساتھ ساتھ شعر کے آہنگ کے بارے میں بھی ان سے کچھ معلوم ہو سکتا ہے۔

(۲) وہ جو محض آہنگ کے بارے میں ہیں۔

(۳) وہ شعر جن میں میر نے براہ راست اپنے شعر کے آہنگ کا ذکر کیا ہے۔

(۴) شعر کی قرأت، یا اس کا بآواز بلند پڑھا جانا۔

اب اس بیان کی روشنی میں حسب ذیل اشعار ملاحظہ ہوں۔ بعض میں ایک مضمون ہے، بعض میں سے ایک سے زیادہ۔ وہ اشعار کثرت سے ہیں جن میں "شور" اور بآواز بلند قرأت کا ذکر ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ میں نے دوسری طرح کے، یا دوسرے مضامین پر مبنی اشعار منہا کر دیے ہیں۔ میر نے شاعری کے بارے میں عموماً اور اپنی شاعری کے بارے میں خصوصاً شور اور شور انگیزی اور بآواز بلند قرأت کا ذکر اس کثرت سے کیا ہے کہ یہ نتیجہ نکالے بغیر چارہ نہیں کہ شعر کے آہنگ کے سلسلے میں یہ باتیں میر کے یہاں مرکزی اہمیت بھی رکھتی ہیں۔

دیوان چہارم:
ہے اپنے خانوادے میں اپنا ہی شور میر
بلبل بھی اک ہی بولتا ہوتا ہے گھر کے بیچ

"شور" کے معنی پر غور کرنے کے لیے دو شعر اور دیکھیے۔

دیوان سوم:
کیا کوئی اس کے رنگوں گل باغ میں کھلا ہے
شور آج بلبلوں کا جاتا ہے آسمان تک

دیوان پنجم:
اس کے رنگ چمن میں شاید اور کھلا ہے پھول کوئی
شور طیور اٹھتا ہے ایسا جیسے پڑے ہے بول کوئی

لہٰذا "شور" سے "غوغا" نہیں، بلکہ بلند آہنگ نغمہ مراد ہے۔

دیوان اول:
اگرچہ گوشہ نشیں ہوں میں شاعروں میں میر
پہ میرے شور نے روے زمیں تمام لیا

دیوان اول:
جانے کا نہیں شور سخن کا مرے ہرگز
تا حشر جہاں میں مرا دیوان رہے گا

ظاہر ہے کہ یہاں "شور" سے مراد صرف شہرت نہیں (بلکہ ممکن ہے شہرت بالکل ہی مراد نہ ہو۔) دونوں اشعار میں "شور" کا لفظ صاف صاف کلام کے آہنگ، اس کی بلند گونج، اور دور دور تک پھیلتی ہوئی آواز پر دلالت کرتا ہے۔ "گوشہ نشینی" کے باوجود متکلم کا "شور" تمام روے زمین کو فتح کر لیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ دھیما لہجہ، ٹھہری ہوئی آواز اور آہنگ کی نرمی نہیں ہو سکتی۔

دیوان سوم:
جہاں سے دیکھیے اک شعر شور انگیز نکلے ہے
قیامت کا سا ہنگامہ ہے ہر جا میرے دیواں میں

دیوان پنجم:
ہر ورق ہر صفحے میں اک شعر شور انگیز ہے
عرصۂ محشر ہے عرصہ میرے بھی دیوان کا

یہاں "شور انگیز" بطور اصطلاح ہے۔ (اس پر بحث متن کتاب میں ملاحظہ ہو۔) لیکن "شور" کے لفظی معنی سے فائدہ اٹھاتے ہوئے میر نے دونوں شعروں میں قیامت کے ہنگامے کا ذکر کیا ہے۔ یہ

ہنگامہ اس وجہ سے تو ہے ہی، کہ شعر کو سن یا پڑھ کر سب سر دھن رہے ہیں۔ لیکن یہ ہنگامہ اس وجہ سے بھی ہے کہ کلام کا آہنگ بلند اور گونجیلا ہے۔ ملحوظ رہے کہ دونوں شعروں میں دیوان کے اندر قیامت کا ہنگامہ یا محشر کا عالم ہے۔ یہ عالم دیوان کے باہر نہیں ہے۔ لہٰذا ثابت ہوا کہ گفتگو بنیادی طور پر کلام کے آہنگ کی ہو رہی ہے۔ مزید دلیل درکار ہو تو اگلے شعر دیکھئے۔

دیوان دوم:

یہ میر ستم کشتہ کسو وقت جواں تھا
انداز سخن کا سبب شور و فغاں تھا
جادو کی پڑی پرچۂ ابیات تھا اس کا
منھ تکئے غزل پڑھتے عجب سحر بیاں تھا
افسردہ نہ تھا ایسا کہ جوں آب زدہ خاک
آندھی تھی بلا تھا کوئی آشوب جہاں تھا

مطلع میں اس بات کا ذکر ہے کہ میر کا انداز سخن لوگوں پر کیا اثر کرتا تھا۔ یہ سب لوگوں کے لیے سبب شور و فغاں تھا۔ یعنی لوگ کلام کو دیکھ یا سن کر وجد میں آ جاتے اور سر دھنتے اور ''آہ'' کے نعرے بلند کرتے تھے۔ (لیکن لفظ ''شور'' یہاں بھی موجود ہے۔ معلوم ہوتا ہے میر اپنے کلام کے لیے ''شور'' کا لفظ کلیدی استعارے کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔) دوسرے شعر میں شعر کی قرأت اور شعر کے اندر بھرے ہوئے فن و ہنر کا تذکرہ ہے کاغذ پر لکھے ہوئے اشعار گویا جادو کی پڑیا ہیں، اور جب میر (یا کوئی اور شخص) ان اشعار کو پڑھ کر سناتا ہے تو لوگ مبہوت ہو کر اس کا منھ دیکھتے ہیں۔ تیسرا شعر اس مفروضے کی حتمی اور قطعی نفی کرتا ہے کہ میر کی نخوتی اور مایوسی (یا ان کے کسی بھی تجربۂ حیات) کا اظہار منفعل، ٹھہری ہوئی، نرم، یاد جیسی آواز میں ہوا ہے ع

افسردہ نہ تھا ایسا کہ جوں آب زدہ خاک

میر (یا وہ شخص جسے اس غزل میں میر کہا جا رہا ہے) افسردہ رہا ہوگا، لیکن ایسا نہیں جیسی کہ پانی سے نم مٹی ہوتی ہے۔ خاک یا گرد پر پانی پڑے تو وہ زمین پر بیٹھ جاتی ہے۔ یعنی اس کی ساری شورش، اس کا سارا تحرک و ارتعاش، اس کا سارا ہیجان و اہتزاز ختم ہو جاتا ہے۔ (دوسرے معنی میں، آب زدہ خاک کا

حال وہی ہوا ہے جو جیسے، افسردہ ٹھہرے ہوئے، نرم آہنگ کے شاعر کا مثلاً میر اثر، میر سوز یا ایک حد تک میر درد کا ہوتا ہے۔) ان کے برخلاف وہ شخص جس کا اس شعر میں تذکرہ ہے ع

آندھی تھی بلا تھا کوئی آشوب جہاں تھا

یعنی اس کے شور نے تمام روئے زمین کو فتح کر لیا تھا۔ میر کے کلام کا آہنگ ایسا تھا کہ نہیں، اس کا فیصلہ آپ خود کر سکتے ہیں۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ خود میر اپنے کو ویسا ہی سمجھتے تھے جیسا کہ ان شعروں میں میر نامی شخص بیان کیا گیا ہے۔ یعنی یہ اشعار میر کا self- image پیش کرتے ہیں اور مجھے ان کے کلام میں کوئی چیز ایسی نہیں ملی جو اس self -image کو جھٹلاتی ہو۔ مزید دو شعر دیکھئے، ان میں شعر خوانی کا بیان ہے۔

دیوان چہارم:

اے میر شعر کہنا کیا ہے کمال انساں
یہ بھی خیال سا کچھ خاطر میں آ گیا ہے
شاعر نہیں جو دیکھا تو تو ہے کوئی ساحر
دو چار شعر پڑھ کر سب کو رجھا گیا ہے

ان شعروں میں بلند خوانی کا ذکر تو ہے ہی، اس بات کی بھی طرف اشارہ ہے کہ شعر کہنا کمال انسان ہے، اور یہ کہ شعر کی بنیاد خیال پر ہوتی ہے۔

اب چند شعر ایسے دیکھتے ہیں جن میں اشعار کی دھوم کا، اور اس بات کا ذکر ہے کہ لوگ اس کلام کو پڑھتے پھرتے ہیں یا پڑھتے پھریں گے۔

دیوان دوم:

سر سبز ہند ہی میں نہیں کچھ یہ ریختہ
ہے دھوم میرے شعر کی سارے دکن کے بیچ

دیوان پنجم:

طبیعت سے جو فارسی کی میں نے ہندی شعر کہے
سارے ترک بچے ظالم اب پڑھتے ہیں ایران کے بیچ

دیوان دوم:
شعر پڑھتے پھرتے ہیں سب میر کے
اس قلمرو میں ہے ان کا دور اب

دیوان ششم:
رونق و آبادی ملک سخن ہے اس تلک
ہوں ہزاروں دم الٰہی میر کے اک دم کے بیچ

دیوان سوم:
شعر کچھ میں نے کہے گالوں[1] کی اس کے یاد میں
سو غزل پڑھتے پھرے ہیں لوگ فیض آباد میں

دیوان اول:
پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان ریختوں کو لوگ
مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں

دیوان ششم:
باتیں ہماری یاد رہیں پھر باتیں ایسی نہ سنیے گا
پڑھتے کسو کو سنیے گا تو دیر تلک سر دھنیے گا

ظاہر ہے کہ اگر معاشرہ بڑی حد تک زبانی (oral) نہ ہوتا، اور شعر کی ترسیل زیادہ تر حرف ملفوظ پر نہ ہوتی تو شعر کو بآواز بلند پڑھنے اور دوسروں کی زبان سے اس کے سننے کا اتنا ذکر نہ ہوتا، اور نہ ہمارے لیے اس کی اتنی اہمیت ہوتی۔

لہٰذا شعر کا زبانی پڑھا جانا اور خود میر کا اصرار کہ ان کا کلام پر شور ہے، اس بات پر دلالت کرتے ہیں کہ یہ کلام ٹھہرے ہوئے اور نرم آہنگ کا نہیں ہے۔ میر کے آہنگ میں قصیدے والی شوکت و رفعت نہیں ہے۔ اور ہونا بھی نہ چاہیے۔ آل احمد سرور نے ٹھیک لکھا ہے کہ میر کی غزل کبھی قصیدہ نہیں

---

[1] عباسی اور آسی نے "بالوں" لکھا ہے، جو بہت مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ چونکہ فیض آباد کا لالہ بہت مشہور تھا، اور معشوق کے گال کو گل لالہ سے تشبیہ دیتے ہیں، اس لیے میں نے "گالوں" کی قیاسی قرأت کی ہے۔ شعر کا بنیادی مضمون (کہ لوگ شعر پڑھتے پھرتے ہیں) بہر حال ظاہر ہے۔

بنتی۔ شاید میر کے یہاں وہ خم ٹھونکنے اور معمولی بات کو بڑی دھوم دھام سے کہنے کا جارحانہ آہنگ ہے جو آتش اور یگانہ کا خاصہ ہے۔ ان کا آہنگ گونجیلا اور پیچیدہ اور روزمرہ کی سطح سے بہت زیادہ بلند ہے۔ میر کے یہاں روانی بہت ہے، اور انھوں نے روانی کو شعر کی بنیادی خوبیوں میں شمار بھی کیا ہے۔

دیوان دوم:
میر دریا ہے سنے شعر زبانی اس کی
اللہ اللہ رے طبیعت کی روانی اس کی

دیوان دوم:
دیکھو تو کس روانی سے کہتے ہیں شعر میر
در سے ہزار چند ہے ان کے سخن میں آب

دیوان اول:
دریا میں قطرہ قطرہ ہے آب گہر کہیں
ہے میر موجزن ترے ہر یک سخن میں آب

"روانی" شعر کا بنیادی وصف ہے، اور محض سلاست و صفائی کا نام نہیں ہے۔ یہ تصور ہمارے یہاں کم سے کم خسرو اور حافظ کے وقت سے عام ہے۔ چنانچہ خسرو نے اپنے دیباچۂ کلیات میں لکھا ہے کہ میری وہ غزلیں میرے بہترین کمال کا نمونہ ہیں جو "مانند آب لطیف رواں تر" ہیں اور "مرجۂ ہوائیت" سے "مرجۂ مائیت" کو پہنچی ہوئی ہیں، اور وہ میرے دیوان "غرۃ الکمال" میں ہیں۔ حافظ سے منسوب مشہور شعر ہے۔

آں را کہ خوانی استاد گر بنگری بہ تحقیق
صنعت گر است اما شعر رواں نہ دارد

یہاں "روانی" کے مسئلے پر گفتگو کا موقع نہیں۔ صرف اتنا کہنا کافی ہوگا کہ "روانی" سے مراد یہ ہے کہ کلام کا ہر جزو، یعنی ہر لفظ، ایک دوسرے سے اس طرح ہم آہنگ ہو کہ کوئی لفظ صوتی اعتبار سے اجنبی نہ محسوس ہو۔ بلکہ ہر لفظ کا آہنگ دوسرے لفظ کے آہنگ کی پشت پناہی کرے۔ روانی کی دوسری شرط یہ ہے کہ کلام پر بحر حاوی نہ ہو، بلکہ بحر پر کلام حاوی ہو۔ یعنی ایسا نہ ہو کہ کسی مخصوص بحر کی بعض صفات فرض کر لی جائیں، اور تقاضا کیا جائے کہ جو کلام اس بحر میں ہو، اس میں وہ صفات ضرور ہوتی ہیں۔ روانی کا

تقاعل یہ ہوتا ہے کہ وہ بحر کے مشینی آہنگ کو اپنی مرضی کے مطابق استعمال کرتی ہے، یعنی شاعر جس قدر روانی پر قادر ہوگا، اسی قدر وہ بحر کے مشینی آہنگ کا تابع نہ ہوگا۔ روانی کی تیسری شرط یہ ہے کہ کلام میں اصوات نہ زیادہ معلوم ہوں اور نہ کم معلوم ہوں۔ الفاظ کی زیادتی کمی سے بحث نہیں، بلکہ اصوات کا معاملہ ہے۔ بعض کلام ایسا ہوتا ہے جس میں اصوات کی مجموعی تعداد ضرورت سے کم یا ضرورت سے زیادہ معلوم ہوتی ہے۔ ایسی صورت میں روانی کم ہوگی۔

حسرت موہانی نے "معائب سخن" میں "نقص روانی" اور "ضعف خاتمہ" کے عنوان سے جو بحث کی ہے وہ ہمارے لیے زیادہ کارآمد نہیں۔ لیکن "نقص روانی" اور "ضعف خاتمہ" دونوں میں وہ میرے آخری بیان کردہ نکتے تک ضرور پہنچ گئے ہیں کہ بعض کلام میں آہنگ کے اعتبار سے کچھ خلا محسوس ہوتا ہے یا کچھ رکاوٹ سی معلوم ہوتی ہے۔ ان کا یہ بیان تو چنداں لائق توجہ نہیں کہ نقص روانی سے مراد یہ ہے کہ شعر میں الفاظ یکے بعد دیگرے ایسے جمع ہو جائیں کہ ان کا زبان سے روانی کے ساتھ نکلنا ممکن نہ ہو۔ کیونکہ بعض الفاظ یا بعض لفظوں کے مجموعے، کا زبان سے بہ آسانی نکلنا ممکن ہونا محض داخلی بات ہے۔ ممکن ہے کہ جو الفاظ میری زبان سے بہ آسانی ادا نہیں ہوتے، وہ کسی اور کی زبان سے بخوبی ادا ہو جائیں۔ لیکن حسرت موہانی نے مندرجہ ذیل مثال کے ذریعہ ایک نکتہ بڑی خوبی سے واضح کیا ہے ؎

شغل خود بینی تھا شان بزم آرائی نہ تھی

(نظم طباطبائی)

حسرت کا کہنا ہے کہ "بزم آرائی" میں "بزم" کے بعد غیر ضروری سا وقفہ محسوس ہوتا ہے، اگر مصرع یوں کر دیا جائے تو روانی زیادہ ہو جائے ؎

شغل خود بینی تھا شان محفل آرائی نہ تھی

اسی طرح حسرت موہانی نے مندرجہ ذیل شعر میں ضعف خاتمہ کا عیب بیان کیا ہے ؎

شیشہ خالی نہیں ہوتا ہے نہ تھمتے ہیں اشک
کیسے روتے ہیں دل خوں شدہ کو بیٹھے ہم

(میر حسن)

کوئی شک نہیں کہ میر حسن کا شعر روانی سے عاری ہے۔ یہ اور بات ہے کہ مضمون اور الفاظ کی

نشست ایسی ہے کہ شعر میں کوئی تبدیلی بھی ممکن نہیں۔ بہر حال یہ بات ظاہر ہے کہ دونوں مصرعوں میں اصوات ضرورت سے زیادہ معلوم ہوتی ہیں۔

لہٰذا روانی کا فقدان ایسا عیب ہے جو مضمون کی خوبصورتی کو بھی گہنا دیتا ہے۔ "روانی" جن شکلوں میں اپنا اظہار کرتی ہے انھیں کلام کے آہنگ سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ یعنی "روانی" تو اصل الاصول ہے، اور "آہنگ" اس کا عملی اظہار ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ آہنگ مختلف طرح کے ہو سکتے ہیں، جب کہ روانی نرگن (neutral) ہوتی ہے اور کسی کیفیت کی حامل نہیں ہوتی۔ مثلاً کسی کلام کا آہنگ پر شکوہ ہو سکتا ہے، کسی کلام کا آہنگ بلند اور باریک ہو سکتا ہے، کسی کلام کا آہنگ بلند اور گونجیلا ہو سکتا ہے۔ لیکن مندرجہ بالا ہر طرح کے آہنگ کے ساتھ روانی ہو بھی سکتی ہے اور نہیں بھی۔ یا ممکن ہے کسی کے بلند آہنگ کلام میں روانی کم ہو، لیکن کسی اور کے بلند آہنگ کلام میں روانی زیادہ ہو۔ جس طرح ہر کلام میں نامطبوع یا مطبوع، کسی نہ کسی طرح کا آہنگ ہوتا ہے، اسی طرح ہر کلام میں تھوڑی یا زیادہ روانی بھی ہوتی ہے۔ ایسا نہ ہوگا کہ کلام میں روانی کی صفت واضح ہو لیکن اس کا آہنگ کوئی نہ ہو۔ لہٰذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ کلام کی روانی اس میں آہنگ پیدا کرتی ہے لیکن خود کوئی آہنگ نہیں رکھتی۔ روانی کا پتہ لگانے کی آسان ترکیب یہ ہے کہ کلام کو بہ آواز بلند پڑھا جائے اور دیکھا جائے کہ اس میں اصوات کی ہم آہنگی اور ان کی کمیت مناسب ہے کہ نہیں۔ آہنگ کا پتہ لگانے کے لیے اس بات پر غور کرنا ہوگا کہ کلام کو کس طرح ادا کیا جائے، اور وہ کون سی ادائگی ہے جس کے ذریعہ کلام کی روانی پوری طرح بروئے کار آسکتی ہے اور واضح ہو سکتی ہے۔

میرا کہنا یہ ہے کہ میر کا کلام نہ صرف یہ کہ روانی کی تقریباً معراج کے درجے کو پہنچا ہوا ہے، بلکہ یہ بھی اس کی روانی کے پورے اثر و قوت کو بروئے کار لانے کے لیے ضروری ہے کہ شعر کو بلند اور گونجیلے لہجے میں ادا کیا جائے۔ میر کا کلام خاص طور پر بہ آواز بلند قرأت کے لیے مناسب ہے اور اس بات کا تقاضا کرتا ہے کہ اس کو پست، دھیمے یا نرم لہجے میں نہ پڑھا جائے۔ لوگوں نے اکثر میر سوز اور میر کا مقابلہ کیا ہے اور کہا ہے کہ "میر کے یہاں شدت جذبات ہے اور سوز کے یہاں محبت کے سرسری معاملات کا اچھا تذکرہ۔" (ڈاکٹر سید عبداللہ) واقعہ یہ ہے کہ سوز کے یہاں شدت جذبات کی کمی نہیں۔ نہ ہی میر سوز محبت کے "سرسری معاملات" پر سرسری بات کہہ کر گذر جاتے ہیں۔ ان کے مندرجہ ذیل دو چار اشعار ہی

اس رائے کی تردید کے لیے کافی ہیں ۔

میں کاش اس وقت آنکھیں موند لیتا
کہ میرا دیکھنا مجھ پر بلا تھا

ہوئی ہے عمر کہ ہم لگ رہے ہیں دامن سے
جھٹک نہ دیجیو اس کو غبار کے مانند

الٰہی خزانوں میں تیرے کی تھی
کہ بھیجا ہے مجھ کو گدائی کی خاطر

یہ چاک جیب نہیں جس کو یاری دیں گے
نہ کر سکے گا تو ناصح رفو مرے دل پر

بے نیازی تو میاں کی دیکھو
گل کو بھی چاک گریباں بخشا
عشق کو خلق میں دی رسوائی
حسن کو غمزۂ پنہاں بخشا

مجھ سے مت جی کو لگاؤ کہ نہیں رہنے کا
میں مسافر ہوں کوئی دن کو چلا جاؤں گا

ان اشعار کو عشق کے سرسری معاملات کہہ کر نہیں ٹالا جا سکتا۔ یہ الگ بات ہے کہ میر بہت بڑے شاعر ہیں اور میر سوز چھوٹے شاعر۔ لیکن بنیادی بات جس کی بنا پر میر سوز کا کلام ہمارے دل و دماغ پر حاوی نہیں ہوتا، یہی ہے کہ ان کا آہنگ البتہ بہت دھیما اور پست ہے۔ میر کی طرح بلند اور گونجیلا نہیں، اور نہ میر کی طرح پیچیدہ ہے۔

آہنگ کی پیچیدگی کے اعتبار سے صرف غالب کو میر کا ہم پلہ کہا جا سکتا ہے۔ یعنی ان دونوں کے کلام میں یہ صفت ہے کہ کسی غزل کے بارے میں ایک فیصلہ نہیں ہو سکتا کہ وہ کس طرح پڑھی جائے کہ اس کی روانی کے پورے امکانات بروئے کار آ جائیں۔ ان کی ہر غزل کو ادا کرنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔ بس یہ ہے کہ ان کی کوئی غزل "نرم" اور "شیریں" لہجے میں ادا نہیں ہو سکتی۔ سوال اٹھ سکتا ہے کہ پھر غالب اور میر کے آہنگ اس قدر مختلف کیوں ہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ غالب کا آہنگ پر شکوہ اور بلند ہے، جب کہ میر کا آہنگ گونجیلا اور بلند ہے۔ میر کے یہاں روی شنکر کے ستار کی وہ کیفیت ہے جب وہ محض کھرج (Bass) کے ذریعہ راگ کو ادا کرتے ہیں۔ غالب کے یہاں ولایت خان کے ستار کی وہ کیفیت ہے جب وہ راگ کو تیز لے میں ادا کرتے ہیں۔

روانی کے اعتبار سے میر انیس اور اقبال کے علاوہ میر کا ہم پلہ کوئی نہیں لیکن ان دونوں ہی کے یہاں آہنگ میر جیسا پیچیدہ نہیں ہے۔ غالب کی روانی میر سے کچھ کم ہے، لیکن ان کے آہنگ میں پیچیدگی انیس و اقبال سے زیادہ ہے۔ آتش کا آہنگ بلند اور تیز ہے، لیکن ان کے یہاں روانی کم ہے۔ ناسخ کا آہنگ سادہ اور متوسط تیزی کا ہے، لیکن روانی کا تاثر دیتی ہیں، جب کہ ناسخ عام طور پر معمولی ردیفیں استعمال کرتے ہیں، لیکن ناسخ کو بآواز بلند پڑھئے تو پتہ چلتا ہے کہ ظاہری کھردرے پن اور بھونڈے پن کے باوجود ان کا کلام بے حد رواں ہے۔ قائم کے یہاں روانی یقین اور تاباں سے زیادہ ہے۔ ان کا آہنگ میر سے مشابہت رکھتا ہے، اسی لیے لوگوں نے قائم اور میر میں مشابہت محسوس کی ہے۔ سودا اور آتش کے آہنگ میں مشابہت ہے، لیکن سودا کے یہاں روانی آتش سے بہت زیادہ ہے۔ ذوق کا کلام مومن کے کلام سے زیادہ رواں ہے۔ لیکن مومن کا آہنگ ذوق سے بہتر ہے، کیونکہ ذوق کا آہنگ اکہرا اور بڑی حد تک یکسانیت لیے ہوئے ہے۔

یہ بات، کہ میر اپنے کلام کے بارے میں "شور" اور "شور انگیز" کے لفظ اکثر استعمال کرتے ہیں، کلام میر کے آہنگ کے سلسلے میں کلیدی اہمیت رکھتی ہے۔ زبانی خواندگی، اور اس کے تقاضوں کی حد تک تو تمام کلاسیکی شعر کے آہنگ میں بعض اقدار مشترک ہیں، فرق صرف کم و بیش کا ہے۔ لیکن اس کے آگے آہنگ کا تعین خود شعرا کے کلام اور ان کے کلام اور ان کے عمل کے ذریعہ ہی ہو سکتا ہے۔ میر کے بارے میں جو بات میں نے بار بار کہی ہے کہ ان کا لہجہ آہنگ نرم اور مدھم نہیں، بلکہ بلند اور گونجیلا ہے، تو

اس کا ثبوت اصلاً تو اسی وقت مل سکتا ہے جب میر کے کلام (نہ کہ نمونۂ کلام یا انتخاب کلام) کے ساتھ خاصا وقت گذارا جائے اور ان کے اشعار بآواز بلند طرح طرح کی ادائگی میں پڑھے جائیں۔ ظاہر ہے کہ میری تحریر یہ شرط پوری نہیں کر سکتی۔ لیکن بعض مثالوں کے ذریعہ بات ایک حد تک واضح ہو سکتی ہے۔

(۱) میر کے چند اشعار پیش کئے جائیں، جن میں (روایتی نقادوں کے نقطۂ نظر سے) "سوز و گداز"، "غم نصیبی"، "حرماں زدگی" وغیرہ واضح ہے، اور پھر غور کیا جائے کہ یہ اشعار کس طرح کی خوانندگی کا تقاضا کرتے ہیں؟ (یہ بات بھی ملحوظ رکھی جائے کہ ہمارے مراثی کے وہ بند جو بطور خاص "دردناک" ہیں، اگر انھیں بآواز بلند اور دور تک گونجتی ہوئی آواز میں نہ پڑھا جائے تو ان کا مقصود ہی حاصل نہ ہوگا۔)

(۲) دوسری صورت یہ ہے کہ میر کی کوئی ایک غزل کہیں سے اٹھالی جائے اور غور کیا جائے کہ اس غزل کو کس طرح پڑھنا بہترین نتائج پیدا کرے گا۔

میرا کہنا ہے کہ دونوں صورتوں میں نتیجہ ایک ہی نکلے گا کہ یہ اشعار نرم اور پست آواز کا تقاضا نہیں کرتے۔ ان کو پڑھ یا سن کر ممکن ہے کہ ہمارے اوپر بے اختیار رنجیدگی طاری ہو جائے اور ہم اشک بار بھی ہو جائیں (خاص کر اگر ہم "تغزل" کے دلدادہ ہیں)، لیکن ان اشعار کو سرگوشی کے لہجے میں پڑھنا ممکن نہیں۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ میر کے یہاں تخاطب کے اتنے رنگ ہیں، اور مکالمے کے اتنے طریقے ہیں، کہ یہ بات یوں ہی غلط معلوم ہوتی ہے کہ ایسے بوقلموں کلام کو ایسے یک رنگ انداز میں پڑھا جائے کہ سب شعر "ملائم، دھیمے، سلیس اور سادہ" معلوم ہوں اور وہ اس نشتر کی طرح ہوں "جس کی دھار نہایت باریک اور تیز ہے اور اس کا اثر اسی وقت ہوتا ہے جب وہ دل پر جا کر کھٹکتا ہے۔" (بابائے اردو۔) بہر حال یہ چند اشعار ملاحظہ ہوں جن میں روایتی تنقید کی رو سے "سوز و غم کی صحیح اور سچی تصویر ہے۔"

دیوان اول:
آگ سی اک دل میں سلگے ہے کبھو بھڑکی تو میر
دے گی میری ہڈیوں کا ڈھیر جوں ایندھن جلا

دیوان اول:
سب گئے ہوش و صبر و تاب و تواں
لیکن اے داغ دل سے تو نہ گیا

دیوان اول:
دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے
یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

دیوان اول:
بہت آرزو تھی گلی کی ترے
سو یاں سے لہو میں نہا کر چلے

دیوان اول:
پاس ناموس عشق تھا ورنہ
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

دیوان اول:
آگ تھے ابتدائے عشق میں ہم
اب جو ہیں خاک انتہا ہے یہ

دیوان اول:
ہوئی عید سب نے پہنے طرب و خوشی کے جامے
نہ ہوا کہ ہم بھی بدلیں یہ لباس سوگواراں

چلئے دیوان اول کے بس اتنے شعر کافی ہوں گے۔ میں نے صرف دیوان اول کو اس لئے اٹھایا کہ اسی کو لوگوں نے زیادہ پڑھا ہے، اور اکثر مشہور ترین شعر اسی دیوان کے ہیں۔ ان سب اشعار کو بہ آواز بلند پڑھئے، اور یہ خیال رکھئے کہ قافیہ ہمیشہ معمول سے زیادہ زور اور بلند آہنگی سے ادا ہو۔ اس کے بعد ان کو دھیمی آواز میں سرگوشی کے لہجے میں (خاص کر شعر ۵) پڑھئے۔ اب شعر ۵ میں لفظ "پلک" کو زور دے کر ادا کیجئے اور آہنگ کا کرشمہ دیکھئے۔ ممکن ہی نہیں کہ ان شعروں کو مدھم اور "میٹھے" سروں میں پڑھا جائے اور پھر بھی ان کی پوری قوت واضح ہو جائے۔

دوسری شرط بھی آزما کر دیکھ لیتے ہیں۔ عباسی کے کلیات کو آنکھ بند کر کے بالکل بے منصوبہ تجویز کھولنے پر صفحہ ۲۲۵ کھلا اور غزل ۲۰۴ پر نگاہ پڑی (دیوان اول)۔ غزل حسب ذیل ہے۔

ساقی کی باغ پر جو کچھ کم نگاہیاں ہیں
مانند جام خالی گل سب جماہیاں ہیں

تیغ جفائے خوباں بے آب تھی کہ ہمدم
زخم بدن ہمارے تفسیدہ ماہیاں ہیں

مسجد سے مے کدے پر کاش ابر روز برسے
واں روسفیدیاں ہیں یاں روسیاہیاں ہیں

جس کی نظر پڑی ہے ان نے مجھے بھی دیکھا
جب سے وہ شوخ آنکھیں میں نے سراہیاں ہیں

غالب تو یہ ہے زاہد رحمت سے دور ہووے
درکار واں گنہ ہیں یاں بے گناہیاں ہیں

یہ ناز و سرگرانی اللہ رے کہ ہر دم
نازک مزاجیاں ہیں یا کج کلاہیاں ہیں

شاہد لوں میر کس کو اہل محلہ سے میں
محضر پہ خوں کے میرے سب کی گواہیاں ہیں

یہ میر کی بہترین غزلوں میں سے ہرگز نہیں ہے۔ اس کا صرف ایک شعر (مقطع) میرے انتخاب میں شامل ہو سکا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۲۶۹/۱) لیکن پھر بھی اس غزل میں مضمون کی اتنی تازگیاں اور فن کی اتنی چالاکیاں ہیں کہ ان کو بیان کرنے کے لئے صفحات درکار ہوں گے۔ فی الحال یہی کہنا ہے کہ روانی کے اعتبار سے یہ غزل بھی میر کے کمال فن کا نمونہ ہے۔ "تفسیدہ ماہیاں" جیسا لفظ بھی میر نے اس قدر سہولت سے کھپا دیا ہے کہ انھیں خدائے سخن کہتے ہی بنتی ہے۔ لیکن بات آہنگ کی ہو رہی تھی۔ یہاں بھی وہی طریقہ اختیار کیا جائے کہ غزل کو بلند آواز سے اس طرح پڑھنے کی کوشش ہو کہ اس کی روانی کے تمام تقاضے اور اس کے آہنگ کے تمام پہلو ممکن حد تک حاصل ہو سکیں۔ میرا کہنا ہے کہ "ملائم" اور "دھیمے" لہجے کا کسی شعر میں گذر نہیں۔ مقطعے میں فریاد کا رنگ ضرور ہے، لیکن سرگوشی یا خود کلامی نہیں ہے۔ ایسے اشعار، جن کو لوگ گلیوں میں پڑھتے ہوں (یا جنھیں شاعر نے اس بات کو خیال میں رکھ کر کہا ہو کہ انھیں گلیوں شہروں میں پڑھا جائے گا)، اپنی فطرت کے اعتبار سے ہی بلند آہنگ ہوتے ہیں اور پھر میر نے معنی، مضمون اور کیفیت کی وسعتوں اور گہرائیوں کو جس طرح اپنے شعر میں سمویا تھا، اس کے لئے یہ ممکن ہی نہ تھا کہ وہ انفعالی آہنگ کو قبول کر سکے۔ خاص کر وہ شخص

جو "افسردہ نہ تھا ایسا کہ جوں آب زدہ خاک"، بلکہ جو شعر گوئی کو "کمال انساں" سے تعبیر کرتا تھا، اس کے لئے یہ ممکن نہ تھا کہ سب سے کم امکانات والے غیر پیچیدہ آہنگ میں اپنا اظہار کرے۔

ہم جس طرح میر کی شاعری کے بارے میں بعض مفروضوں کی بھول بھلیاں میں گم رہے ہیں اور میر کے شاعرانہ مرتبے کی تعیین میں ہم سے کئی کوتاہیاں اس وجہ سے سرزد ہوئی ہیں کہ اسی بھول بھلیاں کے دو چار راستوں پر ہم بار بار گذرتے ہیں اور خود کو دھوکا دے لیتے ہیں کہ ہم نے میر کو گرفتار کر لیا، اسی طرح میر کے آہنگ اور ان کی موسیقی کے بارے میں بھی بعض مفروضوں نے ہمارے کان بند کر دیے ہیں۔ کیا عجب کہ جس دیدۂ نازک کا میر ہم سے تقاضا کر گئے تھے اس کا استعمال کرنا ہم بھول گئے ہوں۔ کیوں کہ میر نے حسب معمول پیچیدہ بات کہہ دی، اور ہم سہل انگار ہیں۔

بے تأمل کے شناسی طرز گفتار مرا
دیدہ نازک کن کہ فہمی حرف تہ دار مرا

یعنی میر کے طرز گفتار کو پرکھنے کے لیے تأمل، اور ان کے حروف تہ دار کو سمجھنے کے لیے باریک بینی درکار ہے۔ میر انیسویں صدی کے شروع میں مرے تھے۔ ایسا نہ ہو کہ اکیسویں صدی کے شروع ہوتے وقت بھی ان کا شعر ہمیں ملامت کرتا رہے۔ دیوان اول، جس کا یہ شعر ہے، اٹھارویں صدی کے وسط ہی میں مکمل ہو گیا تھا۔

گفتگو ناقصوں سے ہے ورنہ
میر جی بھی کمال رکھتے ہیں

اتنا تو ہم سب مانیں گے کہ ڈھائی سو برس کا انتظار بہت ہوتا ہے۔ اگر میر کے دیوان میں ہر جگہ شعر شور انگیز کے باعث قیامت کا سا ہنگامہ ہے تو اس شور قیامت کی ایک جھوک ہم کو بھی لگ جائے تو اچھا ہو۔

شعر شور انگیز

ہر ورق ہر صفحے میں اک شعر شور انگیز ہے
عرصۂ محشر ہے عرصہ میرے بھی دیوان کا

میر، دیوان پنجم

ردیف الف

دیوان اول

ردیف الف

(۱)

کیا میں بھی پریشانی خاطر سے قریں تھا
آنکھیں تو کہیں تھیں دل غم دیدہ کہیں تھا

کس رات نظر کی ہے سوے چشمک انجم
آنکھوں کے تلے اپنے تو وہ ماہ جبیں تھا

اب کوفت سے ہجراں کی جہاں تن پہ رکھا ہاتھ
جو درد و الم تھا سو کہے تو کہ وہیں تھا　　　کہے تو = گویا

جانا نہیں کچھ جز غزل آکر کے جہاں میں
کل میرے تصرف میں یہی قطعہ زمیں تھا

۱/۱　شعر کا مفہوم صاف ہے، لیکن رعایتیں نادر اور توجہ انگیز ہیں: ''پریشانی'' (بکھراؤ) اور

''قریں'' (نزدیک) جو چیز بکھر جاتی ہے اس کے اجزا دور دور ہو جاتے ہیں، اس مناسبت سے ''قریں'' خالی از لطف نہیں۔ پھر آنکھیں کہیں ہیں اور دل کہیں اور۔ یہاں بھی پریشانی اور نزدیکی کا تضاد نمایاں ہے۔ کیوں کہ آنکھیں کہیں بھی ہوں اور دل کہیں بھی ہو، لیکن رہتے دونوں ایک ہی جسم میں ہیں۔ آنکھیں کہیں تھیں، اس سے یہ بھی مراد ہو سکتی ہے کہ کسی حسین چہرے پر یا منظر پر لگی ہوئی تھیں، لیکن وہ حسین چہرہ معشوق کا نہیں تھا، دل معشوق کے خیال میں گم تھا اور آنکھیں کہیں اور لگی ہوئی تھیں۔ ''پریشانی خاطر'' کا عمدہ جواز پیش کیا ہے۔ کیوں کہ اگر آنکھیں محض ویران ہوتیں اور دل خیال معشوق میں گم ہوتا تو پریشانی کی صورت نہ پیدا ہوتی، بلکہ ارتکاز کا منظر ہوتا۔ آنکھوں کی مناسبت سے ''غم دیدہ'' (دیدہ، آنکھ) بھی خوب ہے۔ آتش نے اس مضمون کو براہ راست میر سے مستعار لیا ہے، لیکن اسے بہت پست کر کے کہا ہے۔

دل کہیں جان کہیں چشم کہیں گوش کہیں
اپنے مجموعے کا ہر ایک ورق برہم ہے

آتش کے یہاں خود کو مجموعہ فرض کرنے کا کوئی جواز نہیں ہے (یعنی کوئی تخلیقی منطق نہیں ہے) محض ایک مفروضہ ہے۔ اس بنا پر دل، جان، چشم، گوش، کو اس مجموعے کا ورق فرض کرنا، پھر ان اوراق کو برہم بتانا، خالی از تصنع نہیں۔ میر کے کلام میں تخلیقی منطق کے تقریباً تمام پہلو اور انداز مل جاتے ہیں، اسی لئے ان کا معمولی شعر بھی بھرپور ہوتا ہے۔

۱/۲　''اپنے'' کو ''اپنی'' پڑھنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ میر کے زمانے میں قواعد اتنی مستحکم نہیں ہوئی تھی کہ ہر جگہ ایسی باتوں کا خیال کیا جاتا۔ علاوہ ازیں، اکثر یوں بھی ہوتا ہے کہ حرف اضافت اگر مضاف اور مضاف الیہ کے درمیان نہ لایا جائے بلکہ شروع یا آخر میں لائیں، جیسا کہ اس مصرع میں ہے (اپنی آنکھوں کے تلے کی جگہ آنکھوں کے تلے اپنی) تو حرف اضافت کو مذکر استعمال کرتے ہیں، یعنی آنکھوں کے تلے اپنی کہہ کر ''آنکھوں کے تلے اپنے'' کو ترجیح دیتے ہیں۔ ''انجم'' اور ''ماہ جبیں'' کی رعایت ظاہر ہے۔ ''آنکھوں'' اور ''نظر'' اور ''چشمک'' کی رعایت بھی قابل لحاظ ہے۔ ''چشمک'' کے معنی ہیں ''آنکھ مارنا'' یا ''آنکھ جھپکانا'' یا ''ترچھی نگاہوں سے دیکھنا'' (لہٰذا ''دشمنی یا رقابت'') یہاں یہ سب معنی موجود ہیں، لیکن فارسی میں حرف ''ک'' اکثر تصغیر و تحقیر کے لئے بھی آتا ہے، مثلاً ''مرد'' سے ''مردک''، ''مرغ''

سے "مرغک"۔ اس اعتبار سے "چشمک" کے معنی "چھوٹی چھوٹی آنکھیں" بھی ہو سکتے ہیں، یعنی ستاروں کی روشنی کے باعث ان کو آنکھوں سے تشبیہ دی جا سکتی ہے، لیکن وہ آنکھیں چھوٹی چھوٹی ہیں اور معشوق کی روشن، خوب صورت آنکھوں کا مقابلہ نہیں کر سکتیں۔ "چشم" اور "جبیں" میں بھی ایک مناسبت ہے۔

۱/۳ ایک عام طبی مشاہدہ ہے کہ جس جگہ درد ہوتا ہے، خاص کر اگر درد، چوٹ یا شکستگی یا پھوڑے کی بنا پر ہو تو اس جگہ کو چھونے سے تکلیف سوا ہو جاتی ہے۔ اس مشاہدے کو کس خوبی سے درد ہجر پر منطبق کیا ہے۔ سارا جسم شکستہ و زار ہے، اس لئے جہاں ہاتھ رکھیں گے وہیں درد زیادہ محسوس ہوگا۔

۱/۴ رعایتیں دیدنی ہیں: "جز"، "کل"، "جہاں"، "غزل"، "قطعہ"، "زمیں" (غزل کی زمین)۔ "غزل" اور "جز" میں بھی ایک مناسبت ہے، کیونکہ غزل کاغذ پر لکھی جاتی ہے اور کاغذ کو جز میں تقسیم کرتے ہیں۔ شعر کا لہجہ بھی قابل لحاظ ہے، بظاہر تو اپنی بے بضاعتی کا رونا رو رہے ہیں لیکن دراصل شاعرانہ کمال پر فخر کا اظہار ہے۔ "تصرف" کا لفظ توجہ چاہتا ہے، کیوں کہ شاعر زبان کو جس طرح استعمال کرتا ہے، اسے اس کا تصرف کہتے ہیں۔ "آ کر" اور "جانا" میں ضلع کا لطف ہے۔ اسی مضمون کو تقریباً انھیں الفاظ میں، لیکن نسبۃً کم زور طریقے سے دیوان چہارم میں یوں کہا ہے۔

زمین غزل ملک سی ہوگئی
یہ قطعہ تصرف میں بالکل کیا

(۲)

۵ نکلے ہے چشمہ جو کوئی جوش زناں پانی کا
یاد دہ ہے وہ کسو چشم کی گریانی کا ۔۔۔ یاد دہ=یاد دلانے والا

درہمی حال کی ساری ہے مرے دیواں میں
سیر کر تو بھی یہ مجموعہ پریشانی کا

اس کا منھ دیکھ رہا ہوں سو وہی دیکھوں ہوں
نقش کا سا ہے سماں میری بھی حیرانی کا

۲/۱ یہ شعر محض غزل کی شکل بنانے کے لئے انتخاب میں رکھا گیا ہے، ورنہ شعر معمولی ہے "چشمہ" کے ساتھ "پانی کا" کہنے کی ضرورت نہ تھی۔ مصرع میں بھرتی کے الفاظ بہت ہیں۔ "کوئی" بروزن "فع" استعمال ہوا ہے، میر کے زمانے میں یہ غلط نہ تھا۔ "چشم" اور "چشمہ" کی رعایت ظاہر ہے۔ ویسے، یہ شعر اس لحاظ سے خالی از دلچسپی نہیں کہ اس میں معشوق کے رونے کا ذکر کیا گیا ہے۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ اگرچہ لفظ "چشمہ" خود ہی "پانی" کا مفہوم رکھتا ہے ("چشمہ" بمعنی "کوئی چھوٹی ندی"، "فوارہ" یا "سوتا") لیکن اس کے ساتھ "پانی" کا لفظ اکثر استعمال ہوتا ہے۔ چنانچہ اقبال بھی ایک لاجواب شعر میں اس سے محفوظ نہیں رہ سکے ہیں۔ "خضر راہ" کا مشہور شعر ہے۔

اور وہ پانی کے چشمے پر مقام کارواں
اہل ایماں جس طرح جنت میں گرد سلسبیل

چشمے کی گریانی کا پیکر ناصر کاظمی نے جس طرح استعمال کر دیا ہے اس کی مثال ملنا مشکل ہے۔

اندھیری شام کے پردے میں چھپ کر
کے روتی ہے چشمے کی روانی

۲/۲ ''حال'' بمعنی ''حالت'' بھی ہے اور بمعنی ''موجودہ زمانہ'' بھی۔ ''پریشانی'' کے ساتھ ''مجموعہ'' بھی بہت خوب ہے۔ خاص کر اس وجہ سے کہ اشعار کے دیوان کو بھی مجموعہ کہتے ہیں۔

یہ کیفیت کا شعر ہے، لیکن معنی کی بھی کثرت ہے۔ یہ میر کا خاص انداز ہے، کسی اور کو نصیب نہ ہوا۔ معنی کے مندرجہ ذیل نکات پر غور کیجئے۔ یہ ایہام کے ان پہلوؤں پر مزید ہیں جو اوپر بیان ہوئے۔ (یعنی لفظ ''مجموعہ'' اور لفظ ''حال'' میں ایہام ہے۔)

(۱) معشوق یا قاری سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ زمانے کے حالات دیکھنا ہوں تو میرا دیوان دیکھو۔

(۲) میری تمام درہمی اور برہمی (چاہے دل کی ہو، چاہے ظاہری ہو) اس دیوان میں بند ہے۔

(۳) اور لوگ اس دیوان کو تو دیکھتے ہی ہیں۔ تم (معشوق) بھی ذرا دیکھو۔

(۴) تمام درہمی اور برہمی کے باوجود یہ کتاب سیر کے قابل ہے یعنی اس میں ایک لطف بھی ہے۔

مصحفی نے یہ مضمون کہا ہے، لیکن اس خوبی سے نہیں، حالانکہ لفظ احوال کا استعمال بہت تازہ ہے۔

دیکھے جو کوئی غور سے دیواں مرے تو ہاں
ہر بیت ہے زمانے کی احوال کی کتاب

یہ دونوں اشعار بہر حال اس نظریے کی تردید کرتے ہیں کہ ہمارے شاعر خیالی دنیا میں رہتے تھے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ہمارے یہاں حقیقت کے اظہار کا طریقہ وہ نہیں ہے جو مغربی تصور واقعیت میں ہے۔

۲/۳ ''نقش'' بمعنی ''تصویر''، لیکن ''نقش'' میں سحر کی بھی کیفیت ہے، جو شخص بالکل خاموش یا

ساکت ہو جائے اس کو بھی مسحور کہتے ہیں۔ یہاں لطف یہ ہے کہ نقش، جس سے مسحور کرنے کا کام لیتے ہیں، خود اسے ہی مسحور قرار دیا ہے۔ اس مضمون کو میر نے کئی بار کہا ہے۔

رہیں ہیں دیکھ جو تصویر سے ترے منھ کو
ہماری آنکھ سے ظاہر ہے یہ کہ حیراں ہیں
(دیوان دوم)

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ ''نقش'' بمعنی ''نقش بدیوار'' ہو سکتا ہے۔ یعنی معشوق کا منھ دیکھ کر اس قدر حیرت غالب ہوئی کہ نقش بدیوار بن گئے۔

(۳)

شب ہجر میں کم تظلم کیا
کہ ہمسایگاں پر ترحم کیا

تظلم=فریاد

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

۱۰ زمانے نے مجھ جرعہ کش کو ندان
کیا خاک و خشت سرِ خم کیا

جرعہ کش=شراب نوش
ندان=آخرکار
خشت سرخم=وہ اینٹ جو شراب کے مٹکے کا منھ ڈھکنے کے لئے استعمال ہوتی ہے۔

۳/۱ شعر میں عجب طرح کا طنطنہ ہے۔ ایک طرف تو بے چارگی کا عالم ہے کہ فریاد کرنے پر مجبور ہیں، لیکن ہمسایوں کے خیال سے (کہ انھیں زحمت ہوگی) فریاد کم کرتے ہیں تو کہتے ہیں ہم نے رحم کھا کر انھیں چھوڑ دیا۔ بے چارگی میں بھی اپنی وقعت دیکھنا میر کا ہی کرشمہ ہے۔

اس مضمون پر خاقانی کا لاجواب شعر ہے۔

ہمسایہ شنید نالہ ام گفت
خاقانی را دگر شب آمد

(پڑوسی نے میرا نالہ سنا تو بولا، خاقانی
پر ایک اور رات آگئی۔)

اس شعر اور میر کے شعر پر مزید بحث "شعر غیر شعر اور نثر" میں ملاحظہ کریں۔

۳/۲ یہ شعر اس قدر مشہور ہے کہ اس پر اظہار خیال شاید غیر ضروری معلوم ہو۔ لیکن درحقیقت اس میں کئی باتیں توجہ طلب ہیں۔ پہلا مصرع عام طور پر یوں مشہور ہے۔ ع کہا میں نے گل کا ہے کتنا ثبات۔ لیکن صحیح شکل وہی ہے جو درج متن ہے۔ "کتنا" کا لفظ مقدم ہونے سے مصرع میں زور بڑھ گیا ہے۔ شعر کا مفہوم اتنا واضح نہیں جتنا بادی النظر میں معلوم ہوتا ہے۔ پہلے مصرع میں جو سوال ہے (گل کا ثبات کتنا ہے؟) اس کا مخاطب کوئی نہیں، وہ کلی تو ہرگز نہیں جس نے اسے "سن کر" جواب دیا ہے، بلکہ محض تبسم کیا ہے۔ ممکن ہے یہ سوال محض ایک مرد کلامی ہو، اور اس کے جواب کی توقع پوچھنے والے کو نہ ہو۔ ممکن ہے یہ سوال نہ ہو بلکہ اظہار حیرت ہو کہ گل کا ثبات کتنا (یعنی کس قدر زیادہ، یا کس قدر کم) ہے! لیکن جواب پھول کی طرف سے نہیں آتا، ایک کلی ضرور مسکراتی ہے، لیکن ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ وہ جواباً مسکرائی ہے۔ (یعنی اس کی مسکراہٹ اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ پھول کی زندگی بس اتنی ہے کہ کلی مسکرا کر پھول بن جائے، جتنا وقفہ کلی کو مسکرا کر پھول بننے میں لگتا ہے، اتنا ہی وقفہ پھول کو مرجھانے میں لگتا ہے۔) یا طنزاً مسکرائی ہے (یعنی اس کی مسکراہٹ زبان حال سے کہتی ہے کہ تم احمق ہو جو ایسا سوال پوچھتے ہو۔) یا شاید کلی اس لئے مسکرائی ہے کہ "گل کا ثبات کتنا ہے" کہنے والے شخص کا خود کچھ بھروسا نہیں، خود اس کی زندگی کا کوئی اعتبار نہیں، اور وہ اس فکر میں مبتلا ہے کہ گل کا ثبات کتنا ہے! یہ سوال پوری طرح حل نہیں ہوتا کہ کلی کیوں (جواباً یا طنزاً) مسکرائی ہے؟ رد عمل تو پھول کی طرف سے ہونا چاہئے تھا، لیکن پھول خاموش رہتا ہے۔ غالباً اس وجہ سے کہ پھول کو یارائے گویائی نہیں۔ کھل جانے کے بعد اس کی دل جمعی ختم ہو جاتی ہے۔ یا شاید اس وجہ سے کہ پھول کا وجود صرف اسی وقت تک ہے جب تک وہ کلی کی شکل میں ہے، کیوں کہ جب تک کلی ہے، پھول کا وجود برقرار ہے۔ کلی کھل کر پھول بنی تو اس کے وجود کو زوال آ گیا، کیوں کہ پھول بننے کے بعد مرجھانا لازم ہے۔ کلی کے مسکرانے میں ایک طرح کا المناک وقار (tragic dignity) بھی ہے، کیوں کہ مسکرانا اس کے لئے فنا کی تمہید ہے لیکن پھر بھی وہ مسکرانے سے باز نہیں آتی، کیونکہ اسے اپنی زندگی کے منصب سے عہدہ برآ ہونا ہے۔ یہ نکتہ بھی دلچسپ ہے کہ پھول کے کان فرض کئے جاتے ہیں، لیکن وہ نہیں سنتا، کلی سنتی ہے اور تبسم کرتی ہے۔ شاید پھول کے کان محض مصنوعی ہیں، اور کیوں نہ ہوں، جب اس کا وجود ہی مشتبہ ہے۔ کلی شاید یہ کہہ رہی ہے کہ جب ہم کو ہی ثبات نہیں (ادھر مسکرائے ادھر ہوا ہوئے) تو پھول کو ثبات کہاں سے ہوگا۔

۳/۳ اس شعر میں بھی میر کا مخصوص وقار جھلکتا ہے۔ ''جرعہ کش'' کے لغوی معنی ہیں ''گھونٹ گھونٹ یا بوند بوند پینے والا''۔ زمانہ اس کو خاک کر دیتا ہے، لیکن پھر بھی اس کے اندر شراب نوشی کا ولولہ اس قدر ہے کہ اس کی مٹی سے وہ اینٹ بنتی ہے جو شراب کے مٹکے کو ڈھکنے کے لئے استعمال ہوتی ہے۔ ''خاک''، ''خشت'' اور ''خم'' کی تجنیس بھی توجہ انگیز ہے۔ خاک ہونے پر کوئی غم نہیں ہے، بلکہ ایک طرح کی ہٹ دھرمی سے بھرا ہوا غرور ہے۔ شعر میں ایک طنزیہ پہلو بھی ہے کہ جب تک میں زندہ رہا، صرف بوند بوند شراب ملتی رہی، لیکن جب میں خاک ہو گیا تو مجھے خم کے سر پر بٹھا دیا۔ اس میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ خشت خم چونکہ ڈھکنے کا کام کرتی ہے، اس لئے شراب سے مجھے اتنی محبت ہے کہ مرنے کے بعد بھی خم کو ڈھانک رہا ہوں، تا کہ شراب ضائع نہ ہو۔ شعر کا انداز بظاہر محزونی کا ہے، لیکن شاعر کا غرور پس پردہ جھانک رہا ہے۔ خیام نے اس طرح کا مضمون اکثر بیان کیا ہے، لیکن خیام کے یہاں نمایاں پہلو ہمیشہ یہ ہے کہ انسان کو مر جانا اور گل سڑ کر خاک ہونا ہے۔ اس کا انداز رنجیدہ، نصیحت آمیز اور ڈرامائی ہے۔ لہجہ پروقار ہے، لیکن خود اپنے آپ پر، یا زمانے پر طنز نہیں ہے، بلکہ انسان کی تقدیر پر خاموش ماتم ہے۔ اور حق یہ ہے کہ میر نے اس مضمون کو (یعنی مر کر خاک ہو جانا اور پھر شراب نوشی میں کام آنے والی کوئی چیز بن جانا) خیام سے بہتر نہیں ادا کیا ہے۔ لیکن میر جس چیز میں خیام پر سبقت لے گئے ہیں وہ ان کا طنزیہ انداز اور تہ داری ہے۔ خیام کے یہاں نصیحت آموزی زیادہ ہے، اگر اس کا انداز ڈرامائی نہ ہوتا تو نصیحت آموزی کی شدت کی بنا پر اس کا شعر ناکام ٹھہرتا۔

برسنگ زدم دوش سبوے کاشی
سرمست بدم کہ کردم ایں اوباشی
بامن بزبان حال می گفت سبو
من چوں تو بدم تو نیز چوں من باشی

(کل میں نے چینی مٹی کا بنا ہوا (کاشی) پیالہ پتھر پر پٹک دیا۔ یہ اوباشی مجھ سے اس لئے ہوئی کہ میں نشے میں چور تھا۔ پیالے نے مجھ سے زبان حال سے کہا کہ میں تیری طرح تھا، تو بھی (کسی دن) میری طرح ہوگا۔)

خیام کا مضمون میر کے مقابلے میں کچھ وسیع ضرور ہے، اور اس میں الیہ نصیحت آموزی بھی خوب ہے۔ لیکن چند در چند پہلوؤں کی بنا پر میر کا شعر بھی خیام سے کم نہیں ہے۔ سید محمد خاں رند شاگرد آتش نے میر کے مضمون اور پیکر کو اپنے طور پر بیان کیا ہے، لیکن وہ بات نہیں آئی۔

مے کش وہ ہیں کہ خاک بھی کردے گر آسماں
کاسہ ہماری خاک کا جام شراب ہو

ایسے آہوے رم خوردہ کی وحشت کھونی مشکل تھی
سحر کیا اعجاز کیا جن لوگوں نے تجھ کو رام کیا

ریگستاں میں جا کے رہیں یا سنگستاں میں ہم جوگی
رات ہوئی جس جاگہ ہم کو ہم نے وہیں بسرام کیا

۴/۱ اسی مضمون کو ذرا ندرت کے ساتھ یوں بھی کہا ہے۔

ناقع جو تھیں مزاج کو اول سو عشق میں
آخر انھیں دواؤں نے ہم کو ضرر کیا

(دیوان اول)

لیکن شعر زیر بحث میں "دیکھا" اور "آخر" دونوں لفظوں میں ایسی ڈرامائیت ہے اور پورے شعر میں دو پہلو، بلکہ سہ پہلو، لہجہ اس خوبی سے آگیا ہے کہ یہ شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ ایک لہجے میں پڑھئے تو شعر کا متکلم اپنے آپ سے بات کر رہا ہے۔ دوسرے لہجے میں پڑھئے تو، متکلم کوئی اور شخص، مثلاً اس شخص کا دوست ہے عشق نے جس کا کام تمام کر دیا ہے۔ تیسرے لہجے میں پڑھئے تو متکلم، مریض عشق کا تیماردار یا معالج ہے۔ ملاحظہ ہو ۳/۲۰۔

۴/۲ اس زمین میں سودا کا شعر اس شعر سے تقریباً ہو بہو لڑ گیا ہے۔

تھا بہ جوانی فکر و تردد بعد از پیری پایا چین
رات تو کاٹی دکھ سکھ ہی میں صبح ہوئی آرام کیا

میر کا شعر بہتر ہے، کیوں کہ "پیری میں لیں آنکھیں موند" کی مناسبت دوسرے مصرعے میں "آرام کیا" سے جتنی برجستہ ہے، اتنی "بعد از پیری پایا چین" سے نہیں ہے۔ پھر "رات بہت تھے جاگے" کا استعارہ "رات تو کاٹی دکھ سکھ میں" کے سپاٹ بیان سے بہتر ہے۔ "دکھ سکھ" کا روزمرہ "رات" سے زیادہ "زندگی" کے لئے مناسب ہے۔ "رات جاگنا" یوں بھی ساری رات مصیبت سے کاٹنے کی طرف

(۴)

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماری دل نے آخر کام تمام کیا

عہد جوانی رو رو کاٹا پیری میں لیں آنکھیں موند
یعنی رات بہت تھے جاگے صبح ہوئی آرام کیا

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

سرزد ہم سے بے ادبی تو وحشت میں بھی کم ہی ہوئی
کوسوں اس کی اور گئے پر سجدہ ہر ہر گام کیا

۱۵ یاں کے سپید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اتنا ہے
رات کو رو رو صبح کیا یا دن کو جوں توں شام کیا

ساعد سیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لا کر چھوڑ دیے
بھولے اس کے قول و قسم پر ہائے خیال خام کیا

ساعد = کلائی، ہاتھ کا وہ حصہ جو کہنی سے نیچے اور ہتھیلی سے اوپر ہوتا ہے۔

اشارہ کرتا ہے۔ ''جوانی'' اور ''رات'' اور ''پیری'' اور ''صبح'' میں مناسبت ظاہر ہے، کیوں کہ جوانی میں بال کالے ہوتے ہیں اور بڑھاپے میں سفید۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جوانی کو عام طور پر دن اور بڑھاپے کو عام طور سے شام یا رات سے تعبیر کرتے ہیں۔ شاعر نے اس کے برعکس باندھا ہے جس سے ایک نیا لطف پیدا ہو گیا ہے، کیوں کہ رات اور صبح دونوں کا جواز بالوں کی سیاہی اور سفیدی نے مہیا کر دیا ہے۔

۴/۳ درد کا مشہور شعر ہے ؂

وابستہ ہے ہمیں سے گر جبر ہے وگر قدر
مجبور ہیں تو ہم ہیں مختار ہیں تو ہم ہیں

لیکن میر کے شعر میں بے تکلفی اور بے ساختگی ہے جو ''ناحق''، ''تہمت''، ''مختاری''، ''سو آپ کریں ہیں'' جیسے روزمرہ کے لفظوں پر قائم ہے۔ درد کا پہلا مصرع بہت سست ہے (حالانکہ یہ تکنیک کہ اگر جبر ہے اور اگر قدر ہے، بہت خوب بھی ہے۔) اور دوسرے مصرع میں بھی محض دعویٰ ہے۔ میر نے ''چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں'' کہہ کر دلیل فراہم کر دی ہے۔ پھر ''ہم کو عبث بدنام کیا'' میں ایک درویشانہ بلکہ قلندرانہ شوخی بھی ہے۔ ناسخ نے بھی جبر و قدر کے مضمون کو جدت اور تعقل کوشی سے بیان کرنے کی کوشش کی ہے لیکن ان کے یہاں انداز میں تصنع، آہنگ میں ناہمواری اور الفاظ میں عدم مناسبت ہے ؂

چلا عدم سے میں جبراً تو بول اٹھی تقدیر
بلا میں پڑنے کو کچھ اختیار لیتا جا

ظاہر ہے کہ تقدیر کا ''بول اٹھنا'' یہاں بہت نامناسب ہے۔ ''چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں'' قرآن کی ایک آیت کی طرف اشارہ ہے جس میں خدا نے اپنے بارے میں کہا ہے کہ وہ ''فعال لما یرید'' ہے، یعنی وہ جو چاہتا ہے کر ڈالتا ہے۔

۴/۴ یہاں بھی سودا کا ایک شعر میر سے لڑ گیا ہے، لیکن اس حد تک نہیں ؂

ادب دیا ہے ہاتھ سے اپنے کبھو بھلا ہے خانے کا
کیسے ہی ہم مست چلے پر سجدہ ہر اک گام کیا

سودا کے شعر سے یہ بھی واضح نہیں ہوتا کہ ''چلنا'' کس سمت میں تھا، میخانے کی طرف، یا میخانے کی الٹی طرف، یا یوں ہی کسی سمت میں۔ اس کے علاوہ، سودا کے پہلے مصرعے میں ایک بلند آہنگ دعویٰ ہے، جب کہ میر کے یہاں خود کلامی ہے۔ پھر ''وحشت'' کا لفظ ''مست'' سے بہتر ہے، کیوں کہ وحشت ایک داخلی اور جذباتی کیفیت ہے، جب کہ شراب سے مست ہونا ایک خارجی اور جسمانی چیز ہے۔ آداب عشق کے بارے میں میر کا مندرجہ ذیل شعر بہت مشہور ہے ؂

دور بیٹھا غبار میر اس سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

(دیوان اول)

شعر زیر بحث میں نکتہ یہ بھی ہے کہ معشوق کی طرف چلنا ہی ایک طرح کی بے ادبی ہے۔

ملاحظہ ہو ۱/۳۳۔

۴/۵ ''سپید'' اور ''سیہ'' کی رعایت سے ''دن'' اور ''رات'' بہت خوب ہے۔ لطف کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ''سپید و سیاہ'' (یا ''سیاہ و سپید'') کا مالک ہونا'' کے معنی ہیں، ''پوری طرح قابض ہونا، پوری طرح مختار ہونا۔'' لہٰذا ''سپید و سیاہ میں دخل ہونے'' کی شکایت طبیعت کی ایک عمدہ جولانی کا اظہار کرتی ہے۔ عام طور پر کہتے ہیں کہ ''ہمیں اس کارخانے میں یا کلام میں مطلق دخل نہیں۔'' اس کے برعکس میر کہتے ہیں کہ ''ہمیں یہاں کے سپید و سیاہ میں مطلق دخل نہیں!'' مزید لطف یہ کہ سپید و سیاہ میں اتنا دخل تو پھر بھی ہے کہ دن کو رات اور رات کو دن میں بدل سکتے ہیں، لیکن اتنے دخل پر مطمئن نہیں ہیں بلکہ مزید کے خواہاں ہیں۔

۴/۶ پہلے مصرعے میں پیکر اس قدر خوب صورت بندھا ہے کہ باید و شاید۔ پیکر بھری بھی ہے (چاندی جیسی گوری نازک کلائیاں) اور حرکی بھی (ہاتھ میں لا کر چھوڑ دیے۔) پھر قافیہ بھی غیر متوقع اور معنی خیز ہے۔ ''خیال خام'' کی معنویت یہ ہے کہ معشوق کے قول و قسم دو طرح کے تھے، ایک تو یہ کہ اس وقت جانے دو، پھر بھی ملیں گے۔ اور دوسرا یہ کہ اس نے قسم کھائی کہ میرے دل میں تمھاری محبت ہے۔ یہ

سب باتیں "خیال خام" میں مضمر ہیں۔ اس کے برخلاف سودا نے اس قافیے کو واشگاف انداز میں برتا ہے، اس وجہ سے لطف کم ہو گیا ہے۔

مہر و وفا و شرم و مروت بھی کچھ اس میں سمجھے تھے
کیا کیا دل دیتے وقت اس کو ہم نے خیال خام کیا

"سیمیں" اور "خام" میں بھی ایک رعایت ہے، کیوں کہ کچی چاندی کو "سیم خام" کہتے ہیں۔
ناسخ نے اس مضمون کا ایک پہلو باندھا ہے۔ انشائیہ انداز نے شعر کو برجستہ کر دیا ہے۔

چھوڑ دیتے دست جاناں کیوں نہ اپنے ہاتھ سے
زندگی بھر ہائے ملتے تھے کف حسرت ہمیں

۴/۷ اس شعر میں "سحر"، "اعجاز" اور "رام کیا" کی رعایتیں تو ظاہر ہیں، لیکن "رم" اور "رام" میں بھی رعایت ہے۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ معشوق کو رام کرنے والے کئی لوگ ہیں، اور ان میں کچھ جادوگر ہیں اور کچھ معجزہ کار ہیں۔ ایک طرف تو یہ کہ بہت سے لوگ اس کو رام کرنے میں کامیاب ہوئے، اور دوسری طرف یہ لطف کہ ان میں کافر بھی ہیں (کیوں کہ جادو کرنا کفر ہے) اور مومن، بلکہ نبی بھی ہیں (کیوں کہ معجزہ صرف نبی سے سرزد ہو سکتا ہے۔) مزید لطف یہ کہ جن لوگوں نے معشوق کو رام کیا، ظاہر ہے کہ وہ خود ہی معشوق کے دام میں گرفتار تھے، ورنہ اس کو مسخر کرنے کے لئے اتنے جتن کیوں کرتے؟

آتش نے اس مضمون کو اپنایا ہے۔ لیکن ان کے یہاں کثرت الفاظ ہے اور کیفیت غائب۔ اس لئے مضمون کا لطف ہلکا ہو گیا ہے۔ میر کا شعر واقعی شور انگیز ہے۔

دیوانے تیرے یوں تو ہزاروں ہیں اے پری
شیشے میں جس نے تجھ کو اتارا فسوں کیا

۴/۸ یہ شعر دیوان پنجم کا ہے۔ "ریگستاں" اور "سنگستاں" کی مناسبت سے "جوگی" اور "جوگی" کی مناسبت سے "بسرام" بہت خوب ہے۔ اس شعر کی تخئیل میں وہ آفاقیت ہے جو جغرافیہ اور تاریخ کے فاصلوں کو مٹا دیتی ہے۔ "ریگستاں" اشارہ کرتا ہے ریگ زار نجد کی طرف، اور "سنگستاں" اشارہ کرتا ہے

ہمالیہ پہاڑ کی طرف۔ ریگ زار میں مجنوں تھا اور ہمالیہ کے کوہستان میں ہندوستانی فقیر اور تارک الدنیا جوگی رہتے ہیں۔ اس طرح ماضی و حال، جغرافیہ اور تاریخ، یک جا ہو گئے۔ اگر "رات" کو ختم سفر زیست کا استعارہ مانا جائے تو "بسرام" موت کی نیند کا استعارہ ہے۔ یعنی ہم جہاں مرے وہیں گڑے، ہمارے لئے کفن دفن کا کوئی اہتمام نہ ہوا۔ خوب شعر ہے۔

اس مضمون کا دوسرا پہلو قائم چاند پوری نے باندھا ہے۔ لیکن ان کے دونوں مصرعوں میں ربط ذرا کم ہے۔ دوسرا مصرع البتہ بہت برجستہ ہے۔

دل پا کے اس کی زلف میں آرام رہ گیا
درویش جس جگہ کہ ہوئی شام رہ گیا

(۵)

جس سر کو غرور آج ہے یاں تاج وری کا
کل اس پہ یہیں شور ہے پھر نوحہ گری کا

۴۰

آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت
اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا

زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی
اب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا

اپنی تو جہاں آنکھ لڑی پھر وہیں دیکھو
آئینے کو لپکا ہے پریشاں نظری کا

وہیں دیکھو = وہیں دیکھتے رہیں گے۔
لپکا = بے حد شوق، لت

صد موسم گل ہم کو تہ بال ہی گذرے
مقدور نہ دیکھا کبھو بے بال و پری کا

تہ بال = بازوؤں میں سر چھپائے ہوئے

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کی اس کار گہ شیشہ گری کا

۵/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس میں کوئی خاص بات نہیں۔ ہاں دونوں مصرعوں میں "ہے" کی تکرار بہت عمدہ ہے۔

۵/۲ اس مضمون کو ایک نئے انداز سے دیوان پنجم میں باندھا ہے ۔

عالم میں آب و گل کے کیوں کر نباہ ہوگا
اسباب گر پڑا ہے سارا مرا سفر میں

کائنات کی ہر چیز انسان کے درپے نقصان و آزار ہے۔ اس مضمون کو غالب نے اپنے طرز یہ رنگ میں بہت خوب لکھا ہے ۔

سپہر را تو بہ تاراج ما گماشتۂ
نہ ہر کہ وزد ز ما برد در خزانۂ تست
(اے خدا تو نے آسمان کو ہمارے اوپر لوٹ مار
کرنے کے لئے مقرر کر دیا ہے۔ جو چیزیں
چور ہمارے یہاں سے لوٹ کر لے گیا کیا وہ
تیرے خزانے میں پہلے سے نہیں ہیں؟)

غالب کا شعر پیچیدہ ہے اور انداز شوخ، لیکن ان کے یہاں وہ ڈرامائیت نہیں ہے جو میر کے پہلے مصرعے میں استفہام انکاری (گیا کون سلامت؟) نے پیدا کر دی ہے۔ میر کے دوسرے مصرعے میں (اسباب لٹا.....) میں دور دور تک پھیلتی ہوئی آواز کی کیفیت ہے، جیسے کوئی شخص پکار پکار کر کہہ رہا ہو اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا۔ اس کیفیت کو الف کی بھی آوازوں نے اور تقویت بخش دی ہے۔ "اسباب" کا لفظ ظاہر کرتا ہے کہ واقعیت پر میر کی گرفت مضبوط ہے۔ ایک سادہ سے لفظ نے شعر کو عام زندگی سے کس قدر قریب کر دیا ہے۔ دیوان پنجم کے شعر پر گفتگو اپنی جگہ ہوگی۔

۵/۳ اعلیٰ درجے کے مضمون کو معمولی شاعر کس طرح خراب کر دیتا ہے۔ اس کی مثال کے لئے میر کے شعر کے سامنے آتش کا یہ شعر رکھئے ۔

فراق یار میں سودائے آسائش نہیں بہتر
نہ آئی نیند تو توڑوں گا سر سے خشت بالیں کو

آتش ایک طرف تو یہ کہتے ہیں کہ عالم ہجر میں آسائش کا خیال اچھا نہیں، لیکن دوسری طرف یہ کہتے ہیں کہ اگر نیند نہ آئی تو تکیے کی جگہ جس اینٹ کو رکھتا ہوں اس سے سر کو ٹکراؤں گا! یعنی نیند آئے گی تو سوجاؤں گا! اس کے علاوہ پورا شعر غیر ضروری یا کم کارگر الفاظ سے بھرا ہوا ہے۔ "فراق یار" میں "یار" غیر ضروری ہے۔ "سودائے آسائش" بجائے "فکر آسائش" نامناسب ہے۔ "بہتر" کا لفظ تقاضا کرتا ہے کہ کسی ایسی چیز کا بھی ذکر ہو جو آسائش سے کم اچھی ہے۔ "نہیں اچھا" کہتے تو یہ عیب نکل جاتا۔ دوسرے مصرعے کی قباحتوں کا ذکر اوپر کر چکا ہوں۔ اس کے برخلاف میر کے شعر میں ایک پورا افسانہ ہے، اور اس کی طرف صرف بلیغ اشارے کئے گئے ہیں۔ "زنداں میں بھی" سے معلوم ہوتا ہے کہ شورش جنوں کے علاج کی اور تدبیریں ہو چکی ہیں اور وہ ناکام رہی ہیں۔ "شورش" کے ساتھ "آشفتہ سری" کتنا مناسب ہے، اور خود "شورش" اور "جنوں" میں رعایت معنوی ہے۔ لفظ "سنگ" جس آہنگ سے مصرعے میں استعمال ہوا ہے وہ خود اشارہ کرتا ہے کہ سر کو دھماکے کے ساتھ پتھر سے ٹکراتا ہے۔ مزید لطف یہ کہ شورش جنوں کا جو علاج تجویز کیا (پتھر سے سر ٹکرانا یا پتھر کو سر پر دے مارنا) وہ خود علامت ہے جنوں کی شدت کی۔ پھر جنوں کی شدت (جو زنداں میں بھی لاعلاج رہی) کے لئے "اس آشفتہ سری" کہا۔ "اس" میں جو زور ہے وہ محتاج بیان نہیں۔

۵/۴ اس مضمون کا ایک اور پہلو بیدل نے بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔

نیرنگی گلشن نہ شود ہم سفر گل
آئینہ ز خود می رود و جلوہ مقیم است
(باغ کی نیرنگی، پھول کی ہم سفر نہیں ہوتی۔
آئینے میں جلوہ سما جائے تو آئینہ اپنے آپ
میں نہیں رہتا، لیکن جلوہ اس میں مقیم رہتا
ہے۔ اسی طرح پھول اگر چلا بھی جائے تو
باغ کی نیرنگی باقی رہتی ہے۔)

بیدل کے برخلاف، میر نے آئینے کو اکثر پریشاں نظر باندھا ہے۔ مثلاً دیوان دوم میں ہے۔

آئینے کی مشہور پریشاں نظری ہے
تو سادہ ہے ایسوں کو نہ دیدار دیا کر

"ٹپکا" کے استعمال پر میں آتش اور حالی کے اشعار ۱/۴۴ پر دیکھئے۔ شاہ نصیر نے میر کا مصرع ثانی پورے کا پورا مستعار لے لیا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ الفاظ کی ترتیب بدل کر شاہ نصیر نے بحر اپنے موافق کرلی ہے۔ رعایتوں کے اعتبار سے شاہ نصیر کا شعر بھی بہت خوب ہے۔

آئینے کو ہے پریشاں نظری کا ٹپکا
اور ہوتی ہے میاں چشم مروت دیکھو

۵/۵ عجیب و غریب شعر کہا ہے۔ "بے بال و پری" سے مراد یہ نہیں کہ بال و پر واقعی کسی نے نوچ دیے ہیں، کیوں کہ پہلے مصرع میں "تہ بال" کہا ہے۔ لہٰذا بے بال و پری جسمانی نہیں، بلکہ ایک ذہنی اور روحانی بے چارگی ہے۔ افسردگی کا یہ عالم ہے کہ بال و پر رکھتے ہوئے بھی خود کو بے بال و پر سمجھا، اور اس بے بال و پری کا بھی مقدور آزمانے کی ہمت نہ ہوئی، یا اس کا موقع نہ ملا۔ اس شعر میں جو صورت حال ہے اس کی اگلی شکل دیوان اول میں ہی یوں بیان کی ہے۔

چھوٹا جو میں قفس سے تو سب نے مجھے کہا
بے چارہ کیوں کہ تا سر دیوار جائے گا

اسی کیفیت کا دوسرا اور متضاد رخ بھی دیوان اول ہی میں یوں بیان کیا ہے۔

ہمت اپنی ہی تھی یہ میر، کہ جوں مرغ خیال
اک پرافشانی میں گذرے سر عالم سے بھی

اگر تہ بال کے معنی "اڑتا ہوا" فرض کئے جائیں تو مراد یہ ہوئی کہ صد موسم گل ہم کو آوارہ گردی ہی میں گذرے۔ بے بال و پر ہو کر بیٹھنا کبھی نصیب نہ ہوا۔ اس مضمون کی بازگشت خلیل الرحمٰن اعظمی کے یہاں ملتی ہے۔

نہ ہوا یہ کہ تہ دام کبھی سو رہتے
زندگی اپنی تو رسوائے پر و بال رہی

لیکن "تہ بال کے معنی "بازوؤں میں سر چھپائے ہوئے" بہتر معلوم ہوتے ہیں بے بال و پری کا مقدور نہ دیکھ سکنے سے مراد یہی معلوم ہوتی ہے کہ خود کو بے بال و پر سمجھا اور اس بے بال و پری کا بھی عزم وقوت آزمانے کی ہمت نہ ہوئی۔ قائم نے تقریباً اسی مضمون پر دو شعر کہے ہیں اور ایک شعر میں "بے بال و پری" اور دوسرے شعر میں "سرتہ بال" کی نادر ترکیب استعمال کی ہے۔

دیکھا نہ میں جز سایۂ بازوے شکستہ
حرماں زدہ جوں حسرت بے بال و پری ہوں

سرتہ بال کٹی عمر مرے بلبل کو
قابل سیر مگر یہ گل و گلزار نہ تھا

دوسرا شعر بہت خوب ہے۔

۵/۶ اسی مضمون کو انھیں پیکروں کے ساتھ دیوان اول میں ایک جگہ اور لکھا ہے۔

ہر دم قدم کو اپنے رکھ احتیاط سے یاں
یہ کارگہ ساری دکان شیشہ گر ہے

لیکن "لے سانس بھی آہستہ..." بہت بہتر شعر ہے، کیوں کہ اس میں "سانس" کا لفظ شیشہ گری سے خاص مناسبت رکھتا ہے۔ (پگھلے ہوئے شیشے کو نلکی کے سرے پر رکھ کر پھونکتے ہیں اور اس طرح اسے مختلف شکلیں دیتے ہیں۔) زور کی ہوا چلے تو شیشے کی چیزیں گر کر یا آپس میں ٹکرا کر ٹوٹ جاتی ہیں، اور آفاق کی کارگاہ شیشہ گری میں ایسے نازک کام ہوتے ہیں کہ تیز سانس بھی ان کے لئے زور کی ہوا کا حکم رکھتی ہے۔ "ہر دم قدم کو اپنے..." میں لفظ "دم" کے ذریعہ سانس کی طرف اشارہ کیا ہے، اور "دم قدم" میں بھی ایک لطف ہے، لیکن یہ دونوں چیزیں "لے سانس بھی آہستہ..." کے برابر بلاغت کی حامل نہیں ہیں۔ شعر کا مفہوم یہ ہے کہ صاحب نظر کائنات کو دیکھتا ہے تو اس کی رنگارنگی اور پیچ در پیچ نزاکت کو دیکھ کر حیرت میں آجاتا ہے۔ ہر چیز انتظام سے چل رہی ہے، کہیں کوئی انتشار نہیں، معلوم ہوتا ہے کوئی بہت ہی نازک اور پیچیدہ کارخانہ ہے۔ صاحب نظر کو محسوس ہوتا ہے کہ اگر زور کی سانس بھی لی تو یہ سب درہم برہم ہو جائے گا۔ یا شاید یہ سب کچھ ایک خواب ہے، جو ذرا سے اشارے پر برہم اور منتشر ہو سکتا

ہے۔ اقبال کا مندرجہ ذیل شعر میر کے شعر زیر بحث سے براہ راست مستعار معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اقبال کا شعر غیر ضروری وضاحت اور خطابیہ انداز بیان کے باعث ناکام ٹھہرتا ہے۔

زندگی کی رہ میں چل لیکن ذرا بچ بچ کے چل
یہ سمجھ لے کوئی مینا خانہ بار دوش ہے

(بانگ درا، حصہ سوم)

اقبال کے شعر پر قائم چاند پوری کے ایک شعر کا بھی پرتو نظر آتا ہے۔ ممکن ہے قائم نے بھی میر سے استفادہ کیا ہو، قائم۔

یہ دہر ہے کارگہ مینا
جو پاؤں رکھے سویاں تو ڈر کر

میر کے شعر زیر بحث اور قائم کے مندرجہ بالا شعر پر میں نے "شعر غیر شعر اور نثر" میں بھی کچھ اظہار خیال کیا ہے۔ قائم نے ایک اور جگہ میر سے ملتا جلتا مضمون باندھا ہے۔

غافل قدم کو رکھیو اپنے سنبھال کر یاں
ہر سنگ رہگذر کا دکان شیشہ گر ہے

یہاں قائم کا خطابیہ لہجہ شعر کے زور میں مخل ہے اور مصرع ثانی کا انکشافی انداز بھی لفظ "غافل" کو سنبھالنے کے لئے ناکافی ہے۔

نثار احمد فاروقی نے یہ نکتہ پیدا کیا ہے کہ اگر اس شعر کو تصوف پر محمول کیا جائے تو اس میں "پاس انفاس" اور "ہوش در دم" کے اشارے دیکھے جا سکتے ہیں۔ لیکن یہ نکتہ دور از کار معلوم ہوتا ہے کیوں کہ پاس انفاس اور ہوش در دم صوفیانہ افکار و اعمال ہیں، ان کے حوالے سے آفاق کے کاموں کا نازک ہونا نہیں ثابت ہوتا۔

(۶)

۲۵

منھ تکا ہی کرے ہے جس تس کا
حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہوں
دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

داغ آنکھوں سے کھل رہے ہیں سب — سے = کی طرح
ہاتھ دستہ ہوا ہے نرگس کا

بحر کم ظرف ہے بسان حباب
کاسہ لیس اب ہوا ہے تو جس کا — کاسہ لیس = بھکاری، خوشامدی

فیض اے ابر چشم تر سے اٹھا
آج دامن وسیع ہے اس کا

۶/۱ آئینے میں شکل تو منعکس ہوتی ہے، لیکن ظاہر ہے کہ وہ بولتی نہیں۔ اس لئے آئینے کو متحیر فرض کرتے ہیں، یعنی آئینہ اس عکس کو دیکھ کر حیرت میں پڑ گیا ہے۔ اس مفروضے سے میر نے دو نئے مضمون پیدا کئے ہیں۔ ایک تو یہ کہ آئینے میں ہر آتے جاتے کی صورت کا عکس نظر آتا ہے، گویا آئینہ ہر آنے جانے

والے کا منھ تک رہا ہے۔ دوسرا یہ کہ اگر آئینہ ہر ایک کا منھ تک رہا ہے تو یہ بات ہے کہ اس نے کسی معشوق کی شکل کبھی دیکھی تھی، اور اب ہر ایک کا چہرہ دیکھتا ہے کہ کہیں وہ معشوق پھر نظر آئے۔ یا پھر یہ بات ہے کہ معشوق کا منھ دیکھ کر آئینہ اس درجہ متحیر ہوا کہ بالکل خاموش، چپ چاپ ہر ایک کا منھ تکتا رہتا ہے۔ (حیرانی کے عالم میں یہ اکثر ہوتا ہے۔) اگر آئینے کو دل فرض کیجئے تو کہہ سکتے ہیں کہ دل نے معشوق حقیقی کا جلوہ کبھی دیکھا تھا، تب سے حیرت میں ہے اور ہر آتے جاتے کا منھ تکتا ہے۔ ایک چھوٹے سے شعر میں اتنے معنی سمونا اعجاز نہیں تو اور کیا ہے؟

۶/۲ اس شعر کا پہلا مصرع عام طور پر یوں مشہور ہے ع

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہے

لیکن صحیح اور بہتر وہی ہے جو درج متن ہے۔ مصحفی کا ایک شعر اس سے تقریباً ہو بہو لڑ گیا ہے۔

شام سے ہی بجھا سا رہتا ہے
دل ہے گویا چراغ مفلس کا

میر کا شعر مصحفی سے کہیں بہتر ہے، کیوں کہ پہلے مصرع میں کہا کہ میں شام سے کچھ افسردہ رہتا ہوں۔ یہ افسردگی پورے مزاج، پوری شخصیت کی ہے۔ دوسرے مصرع میں بظاہر غیر متعلق بات کہی کہ میرا دل مفلس کا چراغ ہو گیا ہے۔ لیکن دراصل پہلے مصرعے میں دعویٰ اور دوسرے مصرعے میں دلیل ہے۔ جب دل مفلس کے چراغ کی طرح ہے تو ظاہر ہے اس میں روشنی کم ہوگی، یعنی حرارت کم ہوگی، یعنی اس میں امنگیں اور امیدیں کم ہوں گی۔ اور جب دل میں امنگیں اور امیدیں کم ہوں گی تو ظاہر ہے کہ پوری شخصیت افسردہ ہوگی۔ مصحفی کے شعر میں صرف ایک مشاہدہ ہے، کہ دل بجھا سا رہتا ہے۔ میر کے یہاں دو مشاہدے ہیں اور دونوں میں دعویٰ اور دلیل کا ربط بھی ہے۔ پھر یہ نکتہ بھی ہے کہ دل میں اگر روشنی کم ہے تو اس میں سوز بھی کم ہوگا۔ (چراغ جتنا روشن ہوگا اس میں سوزش بھی اتنی ہی ہوگی۔) تو اگر دل میں سوز محبت کم ہونے کی وجہ سے طبیعت افسردہ رہتی ہے، یا دل بے نور ہے، یعنی اس میں معشوق کا جلوہ نہیں، یا اس میں نور معرفت نہیں۔ شام کی تخصیص اس وجہ سے کی کہ دن کو تو طرح طرح کی مصروفیتوں میں دل بہلا رہتا ہے۔ شام آتے ہی بے کاری اور تنہائی آ گھیرتی ہے۔ دل چوں کہ بالکل بے نور نہیں، بلکہ مفلس کے چراغ

کی طرح سے دھندلی لو رکھتا ہے، اس لئے خود کو "کچھ بجھا سا" کہا، بالکل افسردہ نہیں کہا۔ دل میں ولولہ یا جلوۂ معشوق یا نور معرفت کم ہونے کے لئے اس کو دھندلے چراغ سے تشبیہ دینا، اور پھر چراغ کو براہ راست دھندلا نہ کہنا، بلکہ کنایاتی انداز میں مفلس کا چراغ کہنا، اعجاز سخن گوئی ہے۔ "چراغ مفلس" کا پیکر نسبتاً کم زور طریقے سے میر نے دیوان اول میں ہی ایک بار اور باندھا ہے۔

کہہ سانجھ کے موئے کو اے میر روئیں کب تک
جیسے چراغ مفلس اک دم میں جل بجھا تو

شہریار نے اس مضمون کا ایک پہلو بڑی خوبی سے ادا کیا ہے۔

یہ تب ہے کہ اک خواب سے رشتہ ہے ہمارا
دن ڈھلتے ہی دل ڈوبنے لگتا ہے ہمارا

قائم چاند پوری نے بھی میر کے چراغ سے اپنا چراغ روشن کیا ہے۔ لیکن انھوں نے "تہی دست کا چراغ" کہہ کر ایک نیا پیکر بنایا ہے۔ اور ایک نئی بات بھی پیدا کر دی ہے کہ ہاتھ خالی بھی ہے اور اس میں چراغ بھی ہے۔ قائم کا شعر ہے۔

نت ہی قائم بجھا سا رہتا ہوں
کس تہی دست کا چراغ ہوں میں

۶/۳ پرانے زمانے میں دستور تھا کہ عشق کی وحشت (یا کسی بھی جنون کی پیدا کردہ وحشت) کو کم کرنے کے لئے جسم پر داغ کرتے تھے۔ عاشقوں کا بھی طریقہ تھا کہ عشق کو صادق ثابت کرنے کے لئے ہاتھوں کو داغ کرتے تھے (ملاحظہ ہو ۲۱۳/۱) اب یہ داغ کھل گئے ہیں، یعنی کہنگی کے باعث شق ہو گئے ہیں، ظاہر ہے کہ کھل کر ان کی شکل آنکھوں کی سی ہے، اس لئے سارا ہاتھ نرگس کا گلدستہ معلوم ہوتا ہے۔ آنکھ کے لئے بھی "کھلنا" مستعمل ہے۔ یہ مزید وجہ ہے مناسبت کی۔ "ہاتھ" اور "دستہ" کی مناسبت ظاہر ہے "کھلنا" کے معنی "خوشبو کا پھیلنا" بھی ہیں، اس اعتبار سے "نرگس" اور "کھل رہے ہیں" میں بھی مناسبت ہے۔ ان سب مناسبتوں کو غالب نے میر سے بڑھ کر استعمال کیا ہے، مگر ممکن ہے میر کے شعر نے یہ بات سجھائی ہو۔ غالب کا شعر ہے۔

واقعی دل پہ بھلا لگتا تھا داغ
زخم لیکن داغ سے بہتر کھلا

"داغ" کو "گل" بھی کہتے ہیں، اور زخم کھلنا، یعنی زخم کا فراخ ہونا، محاورہ بھی ہے۔ "ہاتھ" کے ساتھ "گلدستہ" کی رعایت میر نے دیوان اول ہی میں ایک جگہ اور رکھی ہے۔

تری گل گشت کی خاطر بنا ہے باغ داغوں سے
پر طاؤس ہے سینہ تمامی دست گلدستہ

لیکن ظاہر ہے کہ یہاں وہ لطف نہیں ہے جو "ہاتھ" اور "دستہ" میں ہے۔ (شعر میں دوسری خوبیاں بھی ہیں جو اپنی جگہ پر بیان ہوں گی۔) دیوان دوم میں میر نے اسی مضمون کو بہت واشگاف انداز میں لکھا ہے۔

گل کھائے ہیں افراط سے میں عشق میں اس کے
اب ہاتھ مرا دیکھو تو پھولوں کی چھڑی ہے

۶/۴
۶/۵ یہ اور اگلا شعر قطعہ بند ہیں۔ ان میں دلچسپی کی بات یہ ہے کہ یہاں میر نے ایک سائنسی حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ بادل میں جو پانی ہے وہ در اصل سمندر کا پانی ہے جو سورج کی تپش کے باعث بخارات میں تبدیل ہو کر بادل کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اس نکتے کو غالب نے بھی نظم کیا ہے۔

ضعف سے گریہ مبدل بہ دم سرد ہوا
باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا

میر کے اس چھوٹے سے اور بظاہر سادہ سے قطعے میں لفظی خوبیاں بھی بہت ہیں۔ "کاسہ لیس" کے لغوی معنی ہیں "پیالہ چاٹنے والا"۔ اور سمندر چوں کہ سطح زمیں سے بہت نیچا ہوتا ہے اس لئے اس کی شکل پیالے جیسی ہے۔ پھر "بحر" اور "حباب" کی مناسبت ہے، "کاسہ" اور "حباب" کی مناسبت ہے۔ (حباب الٹے پیالے کی طرح ہوتا ہے۔) "حباب" اور "ابر" میں بھی مناسبت ہے، کیوں کہ دونوں

میں ہوا ہوتی ہے۔ ''چشم'' اور ''دامن'' میں مناسبت ہے (دامن چشم)، ''دامن'' اور ''تر'' میں مناسبت ہے (دامن تر) ''دامن'' اور ''ابر'' میں مناسبت ہے، (دامن ابر، اور ''دامن'' بمعنی ''تلہٹی'' جہاں پانی سب سے پہلے برستا ہے۔) ''فیض'' کے معنی ''پانی یا آنسوؤں سے بھرا ہوا ہونا'' اور ''دریا میں پانی کا چڑھا ہوا ہونا'' بھی ہوتے ہیں، لہٰذا ''فیض''، ''ابر''، ''چشم تر''، ''دامن''، ''بحر''، ''حباب'' میں مناسبت در مناسبت ہے۔ پھر ''ظرف'' بمعنی ''برتن'' اور ''کاسہ'' بمعنی ''برتن'' یا ''پیالہ'' کی بھی مناسبت ہے۔ ''چشم تر'' اور ''دامن'' میں ایک مناسبت یہ بھی ہے کہ دامن آنسوؤں سے تر ہوتا ہے۔
غرض یہ قطعہ اتنا سادہ نہیں جتنا نظر آتا ہے، بلکہ پرکاری میں اپنی مثال آپ ہے۔ ملاحظہ ہو ۲/۱۹۶۔

(۷)

۳۰

بے تاب جی کو دیکھا دل کو کباب دیکھا
جیتے رہے تھے کیوں ہم جو یہ عذاب دیکھا

آباد جس میں تجھ کو دیکھا تھا ایک مدت
اس دل کی مملکت کو اب ہم خراب دیکھا

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

۷/۱ پہلا مصرع کم زور، بلکہ بہت کم زور ہے۔ لیکن دوسرے مصرعے میں کئی معنی ہیں۔ (۱) ہم یہ عذاب دیکھنے کے لئے کیوں جیتے رہے؟ (۲) جب ہم نے ایسے ایسے عذاب دیکھے تو تعجب ہے کہ ہم زندہ کس طرح رہے؟ (۳) ہم کیوں جیتے رہے جو ہم نے ایسے ایسے عذاب دیکھے؟

۷/۲ شعر میں ایک دلچسپ ابہام ہے۔ معشوق ایک مدت تک دل میں آباد تھا، یعنی اس نے دل میں گھر کر لیا تھا۔ اب دل ویران ہے، یعنی معشوق دل سے نکل گیا۔ اس کا مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اب دل میں معشوق کی محبت نہیں رہی، اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ معشوق نے دل میں گھر بنا کر دل کو برباد کر ڈالا۔ جب دل برباد ہو گیا تو معشوق بھی اس میں نہ رہا۔ (معشوق نے مجھے چھوڑ دیا، یا میرے دل میں عشق کا حوصلہ ہی نہ رہا۔) ''جس'' اور ''اس'' سے یہ بھی گمان گذر سکتا ہے کہ کسی اور کے دل کی بات ہو رہی ہے۔

دل کی سخت جانی کی طرف بھی اشارہ ہے، کیوں کہ دل ایک مدت تک آباد رہا، اور اب جا کر ویران ہوا۔ ملاحظہ ہو ۳۵/۵۔

۷/۳ میر کی عشقیہ شاعری کی ایک خوبی یہ ہے کہ اس میں عاشق اپنی روایتی، مبالغہ آمیز صفات (جفا کشی، وحشت، آوارہ گردی، اشک باری، خستگی، بدنامی، زخم خوردگی مقتولی، وغیرہ) کے ساتھ تو نظر آتا ہی ہے، لیکن جگہ جگہ وہ روز مرہ کی زندگی کا انسان نظر آتا ہے، یعنی ایسا انسان جو شاعری کے روایتی، خیالی عاشق کے بجائے کسی ناول کا جیتا جاگتا کردار معلوم ہوتا ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ عاشق کی شخصیت، یا اس کے حالات، یا اس کی ذہنی کیفیت کو ظاہر کرنے کے لئے کوئی اور شخص شعر کے متکلم کا کام کرتا ہے۔ اس طرح افسانوی کردار نگاری کا سب سے اعلیٰ مرتبہ، یعنی ڈرامائی کردار نگاری، حاصل ہوتا ہے۔ اس خصوصیت میں میر کا کوئی حریف نہیں، یہ ایسی انفرادیت ہے جس کا شائبہ بھی دوسروں میں نہیں۔ شعر زیر بحث میں یہ خوبی پوری طرح نمایاں ہے۔ منظر نامہ مذکور نہیں، لیکن شعر میں تمام اشارے موجود ہیں۔ دو شخص آپس میں باتیں کر رہے ہیں، عاشق تھکا ہارا سو رہا ہے۔ اچانک گفتگو کے دوران معشوق کا نام کسی کی زبان پر آتا ہے، اور عاشق چونک کر اٹھ بیٹھتا ہے۔ اس چونکنے پر جو ردعمل ہے وہ بھی انتہائی واقعیت کا حامل ہے۔ گفتگو کرنے والے سمجھتے ہیں (یا شاید تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہیں) کہ عاشق نے کوئی پریشان کن خواب دیکھا ہے۔ دوسرے مصرعے میں مکالمے کی برجستگی قابل داد ہے۔ پھر معنوی اشارے دیکھئے۔ عاشق کی نیند کچی ہے، نیند میں بھی اسے معشوق کا خیال رہتا ہے۔ عاشق کی زندگی خواب پریشاں کی طرح ہے، وہ ٹھیک سے سو بھی نہیں پاتا۔ لاجواب شعر کہا ہے۔ عاشق کے کردار کی افسانوی ڈرامائیت کے لئے ملاحظہ ہو دیباچہ۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ معشوق کا نام خود میر کی زبان پر عالم خواب میں آیا ہو، اور نام لیتے ہی اس کی نیند ٹوٹ گئی ہو۔ ایسی صورت میں مکالمے کی ایک نئی صورت پیدا ہوتی ہے کہ شاعر خود کو ایک شخص غیر فرض کرتا ہے اور میر کوئی دوسرا شخص ہے۔

(۸)

دل بہم پہنچا بدن میں تب سے سارا تن جلا
آپڑی یہ ایسی چنگاری کہ پیراہن جلا

سرکشی ہی ہے جو دکھلاتی ہے اس محفل میں داغ
ہو سکے تو شمع ساں دیجے رگ گردن جلا

۳۵ بدر ساں اب آخر آخر چھا گئی مجھ پہ یہ آگ
ورنہ پہلے تھا مرا جوں ماہ نو دامن جلا

گرمی اس آتش کے پرکالے سے رکھے چشم تب
جب کوئی میری طرح سے دیوے سب تن من جلا

گرمی = گرم جوشی
چشم رکھنا = امید رکھنا

آگ سی اک دل میں سلگے ہے کبھو بھڑکی تو میر
دے گی میری ہڈیوں کا ڈھیر جوں ایندھن جلا

۱/۸ ''تب'' بمعنی ''بخار، گرمی'' بھی ہے اور بمعنی ''اس وقت'' بھی۔ یعنی جب بدن میں دل بہم پہنچا (یعنی جب ہم کو دل کا شعور ہوا) تب سارا بدن جل کر خاک ہو گیا (کیوں کہ دل میں گرمی اس قدر تھی۔) یا جب بدن میں دل پہنچا تو گرمی کے باعث سارا بدن جل کر خاک ہو گیا۔ دوسرے

مصرعے میں "پیراہن" معنی خیز ہے، کیوں کہ یہ بدن کا استعارہ ہے۔ اصل بدن (یعنی جسم کی سب سے قیمتی چیز) تو دل ہے، اور بدن (یعنی ظاہری جسم) اس کا لباس ہے۔ لہٰذا دل اور بدن میں وہی رشتہ ہے جو بدن اور پیراہن میں ہوتا ہے۔ جس طرح پیراہن کے جل جانے سے جسم لازماً نہیں جل جاتا، اسی طرح جسم کے جل جانے سے دل لازماً نہیں جلتا۔ دل تو خود آگ ہے، وہ سورج کی طرح جلتا رہتا ہے، لیکن خاک نہیں ہوتا۔ اس شعر کے مضمون کو نسبتاً کم زور طریقے سے دیوان دوم میں یوں کہا ہے۔

آتش سی پھنک رہی ہے سارے بدن میں میرے
دل میں عجب طرح کی چنگاری آ پڑی ہے

اس مضمون کو سودا نے بھی خوب کہا ہے، ان کے کئی پیکر بھی میر کے شعر زیر بحث سے مشابہ ہیں۔

پھونک دی ہے عشق کی تب نے ہمارے تن میں آگ
دیکھے ہے جوں شعلۂ فانوس پیراہن میں آگ

۸/۲ شعر کا لہجہ طنزیہ ہے۔ گردن پر معشوق کی غلامی کا داغ ہے، یا اس رسی کا داغ ہے جو اس نے گردن میں ڈال کر عاشق کو کشاں کشاں پھرایا ہے۔ اب یہ سرکشی ہی تو ہے جو یہ داغ روشن اور نمایاں ہے، کیوں کہ داغ کو اس طرح نمایاں کرنا ایک طرح کا خاموش احتجاج یا فریاد ہے، اور ظاہر ہے کہ احتجاج یا فریاد کو معشوق سرکشی سمجھتا ہے۔ کیوں کہ جفا کار معشوق کو یہ کب گوارا ہے کہ کوئی احتجاج یا فریاد کرے۔ لیکن عاشق طنزیہ لہجے میں کہتا ہے کہ ٹھیک ہے، یہ سرکشی ہے۔ اب اگر آپ سے ہو سکے تو جس طرح شمع کی رگ (یعنی اس کی بتی) کو جلا ڈالتے ہیں (یعنی روشن کر دیتے ہیں) اسی طرح میری بھی رگ گردن کو جلا دیجیے، اس طرح مجھے سزا دیجیے۔ نکتہ یہ ہے کہ جب شمع کی رگ گردن کو جلاتے ہیں تو وہ روشن ہوتی ہے، اسی طرح جب عاشق کی رگ گردن کو آگ دیں گے تو داغ اور روشن ہوگا، بلکہ ایک داغ اور بھی پیدا ہو جائے گا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ سارا شعر احتجاجی تلخ لہجے میں کہا گیا ہو، یعنی ہم تو کچھ بولتے نہیں، ہماری گردن کا داغ زبان حال سے آپ کے جور کا شکوہ کرتا ہے۔ (یا اس

بات کا اعلان کرتا ہے کہ ہم آپ کے غلام ہیں۔) اب یہ بھی آپ کو پسند نہیں تو آپ ہماری رگ گردن کو جلا کر خاک کر دیجیے۔ "سر" اور "گردن"، "داغ"، "شمع" اور "رگ" میں مناسبت ظاہر ہے۔ قافیہ بھی خوب نظم ہوا ہے۔ "رگ گردن" کے معنی "غرور" لیے جائیں (جو کہ با اعتبار محاورہ صحیح ترین معنی ہیں) تو شعر کے معنی بالکل بدل جاتے ہیں اور مضمون ناصحانہ ہو جاتا ہے۔ "محفل" سے مراد "محفل دنیا" اور شعر کا مخاطب معشوق نہیں بلکہ اہل دنیا ٹھہرتے ہیں۔ یعنی بزم ہستی میں انسان جو داغ اٹھاتا ہے وہ اس وجہ سے کہ اس کے سر میں سرکشی اور غرور کی ہوا بھری ہوتی ہے۔ اگر تم سے ہو سکے تو اپنی رگ گردن (یعنی غرور) اس طرح جلا دو جس طرح شمع کی رگ گردن جلائی جاتی ہے۔ پھر وہ روشن ہو جاتی ہے اور اس میں فروتنی آ جاتی ہے، یعنی وہ روشن بھی ہوتی ہے اور عاجزی کی بنا پر پگھلنا بھی شروع کر دیتی ہے۔

۸/۳ دامن کا کنارہ جلنے کو نئے چاند سے خوب تشبیہ دی ہے۔ پورا شعر روشنی کے پیکروں سے منور ہے۔ طالب آملی نے اس مضمون کو بہت خوب بیان کیا ہے۔ لیکن میر والی بات نہ آئی، کیوں کہ طالب کا شعر پیکروں سے خالی ہے۔

بستیم دل بہ عشق و سراپائے در گرفت
یک جا زدیم آتش و صد جا بہ سوختیم
(ہم نے اپنے دل کو عشق سے وابستہ کیا، اور عشق نے ہمارے پورے بدن کو پکڑ لیا۔ آگ تو ہم نے ایک جگہ لگائی تھی، لیکن جلے ہم سو جگہ۔)

۸/۴ عام طور پر "آفت کا پرکالہ" کہتے ہیں، لیکن مناسبت کی خاطر آگ کا پرکالہ (چنگاری) کہا۔ "گرمی چشم رکھے" یعنی "گرمی کی امید رکھے" میں "کی" محذوف ہے۔ اضافت کا حذف فارسی میں عام اور اردو میں شاذ ہے، لیکن غالب اور میر کے یہاں اس کی مثالیں ملتی ہیں۔

۸/۵ اپنے جسم کو ہڈیوں کا ڈھیر کہنا بہت لطیف انداز ہے، کیوں کہ کنایۃً یہ بھی ظاہر کر دیا کہ جسم

میں گوشت سب گل گیا ہے، صرف ہڈیاں رہ گئیں، اور یہ بھی کہ جسم کی کوئی اہمیت نہیں، وہ محض ہڈیوں کا ایک حقیر ڈھانچہ ہے۔ ایندھن سے تشبیہ دے کر تحقیر کے احساس کو اور شدید کر دیا ہے۔ پورے شعر میں المیہ کی شدید کیفیت ہے۔ پہلے مصرع میں ''ہے'' کے بعد وقفے سے وہ کام لیا ہے جو حرف اشارہ (یعنی ''وہ'') یا حرف بیانیہ (یعنی ''جو'') سے لیا جاتا ہے، اس طرح مصرع میں تناؤ پیدا ہو گیا ہے۔ انداز میں محزونی مگر ایک طنطنہ بھی ہے، کیوں کہ نہ تو اس بات پر رنج کا اظہار ہے کہ جسم ہڈیوں کا ڈھیر بن گیا ہے، اور نہ اس بات پر کوئی ہراس ہے کہ آگ جب بھڑکی تو اس ڈھانچے کو بھی خاک کر دے گی۔ بہت باوقار شعر ہے۔

(۹)

جب جنوں سے ہمیں توسل تھا
اپنی زنجیر پا ہی کا غل تھا

توسل = وسیلہ، تعلق

بستر تھا چمن میں جوں بلبل
نالہ سرمایۂ توکل تھا

۳۰ یک نگہ کو وفا نہ کی گویا
موسم گل صفیر بلبل تھا

صفیر = آواز

یوں گئی قد کے خم ہوئے جیسے
عمر اک رہرو سر پل تھا

سرپل = وعدہ خلاف، بے وفا

۹/۱ شعر میں کئی لطف ہیں۔ ''توسل'' کے معنی ''وسیلہ'' اور تعلق کے علاوہ ''جوڑنا'' اور ''باہم ہونا'' بھی ہیں۔ آخری دونوں معنی اور ''زنجیر'' میں مناسبت معنوی ہے، کیوں کہ زنجیر کی کڑیاں آپس میں جڑی ہیں۔ ''غل'' کے اصل معنی ہیں ''پاؤں کی بیڑی'' یا ''گردن کا طوق''۔ اس لئے ''زنجیر'' کے ساتھ ''غل'' میں دوہرا لطف ہے۔ لیکن ''غل'' میں ایک اور طرح کی دوہری معنویت بھی ہے۔ زنجیروں کی جھنکار، دو معنی میں ''غل'' ہے۔ ایک تو یہ کہ جھنکار کا شور دور دور تک جاتا تھا، دوسرے یہ کہ میرے پاؤں کی زنجیروں کا شہرہ دور دور تھا۔ بات پچھلے زمانے کی ہے، یہ ظاہر نہیں کیا کہ جنون سے باہم دگر ہونے کی کیفیت جاتی

کیوں رہی۔ لیکن اس کے جانے پر جتنا غم ہے، اس سے زیادہ اس کی شورانگیزی اور شہرت پر غرور ہے، اور اس وقت جو کیفیت ہے اس میں جنون کی شوریدگی کے بجائے کمال عشق کی از خود رفتگی اور محویت ہے۔ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۸/۲۔

۹/۲ اگر ''چمن میں'' کے بعد وقفہ رکھا جائے تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ میں نے چمن میں بستر لگا رکھا تھا، اور بلبل کی طرح مجھے بھی جس چیز پر توکل (بھروسا) تھا وہ بس میرا نالہ تھا۔ وقفہ نہ رکھا جائے تو پہلا مصرع ایک مکمل جملہ بن جاتا ہے اور معنی یہ نکلتے ہیں کہ بلبل کی طرح میں نے بھی چمن میں بستر لگا رکھا تھا۔ چمن میں بستر لگا رکھنے کا پیکر، بہر حال بہت خوب ہے۔ توکل اس قسم کے بھروسے کو کہتے ہیں جس میں صبر شامل ہو۔ جس کے توکل کا پورا سرمایہ صرف فریاد ہو (جو بے اثر ہوتی ہے) اس کی بے سروسامانی دیکھا چاہئے۔

۹/۳ ''صفیر'' مونث ہے، اس کے ساتھ ردیف (جو مذکر ہے) خوب نبھائی ہے۔ شعر میں نزاکت یہ ہے کہ موسم گل دیکھنے کی چیز ہے، لیکن اسے تشبیہ دی ہے بلبل کی آواز سے، جو سننے کی چیز ہے۔ ''گویا'' اور ''صفیر'' میں ضلع کا لطف ہے۔ مزید لطف یہ ہے کہ موسم گل کا صرف ذکر سنتے رہے۔ اسے دیکھنا نصیب نہ ہوا، جس طرح بلبل کی آواز سنائی دینے کے باوجود اس کا دکھائی دینا ضروری نہیں۔ یعنی ہمارے لئے موسم گل بس بلبل کی آواز تک محدود تھا۔ اگر پہلے مصرعے میں فاعل ''اس نے'' محذوف سمجھا جائے تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ اس نے (یعنی معشوق نے) یک تنگ کو وفا نہ کی، گویا وہ موسم گل یا صفیر بلبل تھا کہ آیا اور گیا۔ میر نے انھیں پیکروں کو اور جگہ بھی استعمال کیا ہے، لیکن اس خوبی کے ساتھ نہیں۔

دیر رہنے کی جا نہیں یہ چمن
بوے گل ہو صفیر بلبل ہو

(دیوان دوم)

بوے گل یا نواے بلبل تھی
عمر افسوس کیا شتاب گئی

(دیوان چہارم)

میر نے یہ مضمون میرزا رضی دانش سے لیا ہے۔

بہار صحبت و شور جوانی
صفیر بلبل و بوے گلے بود

(بہار صحبت اور شور جوانی تو بس بلبل
کی آواز اور پھول کی خوشبو تھے۔)

لیکن میر نے سمعی اور بصری پیکروں کا ادغام اور بے وفائی کا پہلو رکھ کر مضمون کی گہرائی میں اضافہ کر دیا ہے۔

۹/۴ اس شعر میں ''عمر'' (جو مونث ہے) اس کے ساتھ مذکر ردیف آج کل کے قاعدے کے اعتبار سے صحیح نہیں آئی۔ لیکن شعر بہت خوب ہے۔ عمر بسر کرنے والے یعنی انسان کو مسافر کہتے ہیں۔ یہاں عمر کو مسافر کہا ہے۔ قد کے خم ہونے اور ''سرپل'' میں ایک لطیف رعایت یہ ہے کہ پل میں بھی تھوڑا ساخم ہوتا ہے۔ مسافر پل پر سے جلد گذر جاتا ہے، یعنی کشتی کے ذریعہ دریا پار کرنے میں جتنی دیر لگتی ہے، اس سے کم دیر پل پار کرنے میں لگتی ہے۔ محاورے کے معنی (سرپل''، ''وعدہ خلاف'' یا ''بے وفا'') لغوی معنی کے ساتھ اس خوبی سے چسپاں ہوئے ہیں کہ جواب نہیں۔ علاوہ ازیں، ''یاران سرپل'' ایسے لوگوں کو کہتے ہیں جن سے ہماری بس معمولی سی رسم وراہ ہو یا خود جن میں آپسی دوستی بے تکلف مگر بہت سرسری اور رسمی ہو۔ ان معنی کا اشارہ بھی شعر میں موجود ہے۔

(۱۰)

فرہاد ہاتھ تیشے پہ ٹک رہ کے ڈالتا
پتھر تلے کا ہاتھ ہی اپنا نکالتا

بن سر کے پھوڑے بنتی نہ تھی کوہ کن کے تیئں
خسرو سے سنگ سینہ کو کس طور ٹالتا

چھاتی سے ایک بار لگاتا جو وہ تو میرؔ
برسوں یہ زخم سینے کا ہم کو نہ سالتا

سینہ=دل
سالنا=تکلیف دینا، کانٹے کی طرح کھٹکنا

۱۰/۱ شعر میں رنجیدگی کا تاثر کس خوبی سے ادا ہوا ہے۔ کوئی لفظ ایسا نہیں، جس سے رنجیدگی براہ راست ظاہر ہو۔ صرف قافیے میں مضارع کا استعمال اور دوسرے مصرعے میں "ہی" کے برجستہ صرف نے یہ بات پیدا کی ہے۔ "پتھر تلے کا ہاتھ" ترجمہ ہے "دست بہ سنگ" کا۔ لیکن فارسی میں "دست بہ سنگ آمدن" کے معنی ہیں۔ "مغلوب ہونا، زبوں ہونا، کسی مشکل میں گرفتار ہونا۔" اردو میں آکر اس کے معنی ہو گئے "مجبوری"، "لاچاری"۔ میر نے اس محاورے کو اس خوب صورتی سے استعمال کیا ہے کہ دونوں معنی ادا ہو گئے ہیں۔ فارسی کے اعتبار سے معنی ہوئے کہ فرہاد عشق کی مشکل میں گرفتار تھا، عشق کے ہاتھوں مغلوب تھا۔ کاش کہ وہ تیشے پر ہاتھ ڈالنے سے پہلے اپنی مغلوبی اور گرفتاری کو ختم کرتا۔ نکتہ یہ ہے کہ اس نے عشق کے ہی ہاتھوں مغلوب ہو کر تو تیشہ زنی اختیار کی تھی۔ اگر وہ عشق کے غلبے سے نکل جاتا تو پھر تیشہ زنی کی ضرورت نہ تھی۔ اردو کے اعتبار سے معنی ہوئے کہ فرہاد اپنے عشق سے مجبور تھا، عشق کی مجبوری میں تھا، کاش

کہ وہ تیشے پر ہاتھ ڈالنے سے پہلے اپنی اس مجبوری کو تو ختم کر لیتا۔ مراد دونوں صورتوں میں یہی ہے کہ فرہاد عشق میں کام یاب کیا ہوتا، یا جان سلامت لے کر کس طرح نکل آتا، وہ تو شروع سے ہی مجبور و مغلوب تھا۔ شعر کے الفاظ کے لغوی معنی میں ایک نکتہ اور بھی ہے۔ فرہاد کا ہاتھ پتھر کے نیچے دبا ہوا تھا، پھر بھی (یعنی اسی وجہ سے) اس نے تیشے پر ہاتھ ڈالنے میں عجلت کی۔ میر کے برخلاف درد اور غالب نے اس محاورے کو صرف "مجبوری" کے معنی میں استعمال کیا ہے، لیکن غالب کے یہاں محاورہ، استعارہ اور پیکر اس طرح مدغم ہو گئے ہیں کہ ان کا شعر دونوں سے بڑھ گیا ہے۔

پتھر تلے کا ہاتھ ہے غفلت کے ہاتھ دل
سنگ گراں ہوا ہے یہ خواب گراں مجھے
(درد)

مجبوری و دعوائے گرفتاری الفت
دست تہ سنگ آمدہ پیمان وفا ہے
(غالب)

ان تینوں کے برخلاف جرأت نے یہ محاورہ بہت سطحی اور رکی ڈھنگ سے استعمال کیا ہے۔

دل مرا اس سنگ دل کے ساتھ ہے
کیا کروں پتھر تلے کا ہاتھ ہے

میر کے شعر میں "پتھر تلے کا ہاتھ" کے ساتھ "فرہاد" میں جو لطف ہے وہ "سنگ دل" اور "پتھر تلے کا ہاتھ" میں نہیں ہے۔

۱۰/۲ "تیئں" بروزن "فع" ہے۔ شعر کا استفہام انکاری بہت خوب ہے۔ جس کو سر پھوڑے بغیر چارہ نہ ہو (اور ظاہر ہے کہ سر پھوڑنے کے لئے ہاتھ اور پتھر ہی سے کام لیتے ہیں) وہ اپنے سینے پر اڑے ہوئے پتھر کو کس طرح ہٹائے؟ (اگر ہٹائے گا بھی تو اسی پتھر سے اپنا سر پھوڑ لے گا!)

دوسرا مفہوم یہ ہے کہ فرہاد کے لئے خسرو ویسا ہی تھا، جیسا کسی شخص کے سینے پر بھاری پتھر ہوتا ہے۔ اگر کوئی شخص زمین پر پڑا ہو اور اس کے سینے پر بھاری پتھر ہو تو وہ اس پتھر کے تلے ہی دب جائے گا اور

پتھر کو ہٹانہ سکے گا۔ ایسی صورت میں پتھر سے نجات کی صورت صرف یہ ہو سکتی ہے کہ انسان اپنی جان دے دے۔ یعنی ایسا پتھر سینے سے تب ٹلے گا جب جان جائے گی۔ لہٰذا خسرو ایسا پتھر تھا جو فرہاد کی جان لئے بغیر نہ ٹلتا۔ اس لئے فرہاد کے پاس خسرو سے بچنے کے لئے اور کوئی چارہ نہ تھا، سوائے اس کے کہ اپنا سر پھوڑ لے۔ معنی آفرینی اور کیفیت دونوں اس شعر میں بڑی خوبی سے یکجا ہو گئے ہیں۔ شورانگیزی بھی ہے۔

۱۰/۳ ''برسوں'' اور'' سالتا'' میں ضلع کا لطف ہے۔ میر نے '' سالنا'' اور جگہ بھی استعمال کیا ہے، مثلاً

وے دن کیسے سالتے ہیں جو آ کر سوتے پاتے کبھو
آنکھوں سے ہم سہلا سہلا تو وے اس کو جگاتے تھے

(دیوان پنجم)

ایک مفہوم (یا ایک پہلو) یہ بھی ہے کہ اگر معشوق ہمارے زخم سینہ کو اپنے سینے سے لگا لیتا (یعنی از راہ ہمدردی یا شاید اس معنی میں کہ اس کو زخم عشق لگ جاتا) تو ہمیں اپنے زخم کی اتنی کھٹک نہ محسوس ہوتی۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ بجائے اس کے کہ خود معشوق کو سینے سے لگانے کی تمنا کریں، یہ تمنا کی ہے کہ معشوق ہم کو سینے سے لگاتا۔

یہ پہلو بھی خوب ہے کہ چھاتی سے ایک بار لگنے کا اثر اتنی دیر تک رہتا کہ زخم سینہ میں برسوں تک کھٹک نہ رہتی۔ ملحوظ رہے کہ یہاں ''سینہ'' بمعنی دل بھی ہے اور ''چھاتی'' کے ضلع کا لفظ ہے۔ جناب شاہ حسین نہری نے مطلع کیا ہے کہ ''سالنا'' دکن میں زیادہ تر ''بیندھنا''، ''سوراخ کرنا'' کے معنی میں مستعمل ہے۔ ان معنی کو ملحوظ رکھا جائے تو زیر بحث شعر میں مزید لطف پیدا ہو جاتا ہے کہ دل کا زخم کیا تھا، گویا کوئی سوئی یا برما تھا جو مسلسل سوراخ کئے جا رہا تھا۔ جناب عبدالرشید نے ''سالنا'' کے استعمال کی کئی مثالیں پیش کی ہیں لیکن ان میں وہ معنی موجود نہیں جو شاہ حسین نہری نے بتائے ہیں۔ ملاحظہ ہو ۱/۳۱۔

(۱۱)

۴۵

گل شرم سے بہ جائے گا گلشن میں ہو کر آب سا
برقع سے گر نکلا کہیں چہرہ ترا مہتاب سا

گل برگ کا یہ رنگ ہے مرجاں کا ایسا ڈھنگ ہے
دیکھو نہ جھمکے ہے پڑا وہ ہونٹ لعل ناب سا

پڑا = کیا خوب! (کلمۂ تحسین)، ناب = خالص

وہ مایۂ جاں تو کہیں پیدا نہیں جوں کیمیا
میں شوق کی افراط سے بے تاب ہوں سیماب سا

دل تاب ہی لایا نہ ٹک تا یاد رہتا ہم نشیں
اب عیش روز وصل کا ہے جی میں بھولا خواب سا

سناٹے میں جان کے ہوش و حواس و دم نہ تھا
اسباب سارا لے گیا آیا تھا اک سیلاب سا

سناٹا (سناتا) = خوف

۱۱/۱ ''گل''، ''شرم''، ''آب''، ''چہرہ''، ''مہتاب'' میں مناسبت ہے۔ ''چہرہ'' اور ''آب'' کی مناسبت پہلی نظر میں ظاہر نہیں ہوتی، لیکن ''آب'' بمعنی ''چمک'' کا خیال رہے تو مناسبت کھل جاتی ہے۔ ''گلشن'' اور ''آب'' میں بھی مناسبت ہے، لیکن ذرا دور کی۔ (گلشن پانی کے ذریعہ ہرا بھرا ہوتا ہے۔)

''چہرہ ترا مہتاب سا'' کے دو معنی ہیں: ایک تو یہ کہ ''ترا چہرہ جو چاند کی طرح ہے'' اور دوسرے یہ کہ ''ترا چہرہ برقعے سے اس طرح نکلے جس طرح بادل سے چاند نکلتا ہے۔'' ''مہتاب'' اور ''بہ جانا'' میں مزید لطف یہ ہے کہ چاند کے اثر سے سمندر میں مدوجزر آتا ہے، اس لئے چاند سا چہرہ برآمد ہونے کا نتیجہ یہ ہے کہ پھول جو شرم سے پانی پانی ہوگیا تھا اس سیلاب میں (یعنی اپنے ہی پانی کے سیلاب میں) بہ گیا۔

۱۱/۲ شعر میں چالاکی یہ ہے کہ چمک نہ گل برگ میں ہوتی ہے، نہ موتی میں۔ لہٰذا معشوق کے ہونٹوں کے مقابلے میں، جو خالص یاقوت کی طرح ہیں، گل برگ اور مرجاں دونوں ماند تو ہوں گے ہی۔ ''تاب'' کے معنی ''شفاف'' بھی ہیں، وہ لعل جس کے آر پار دکھائی دے، عام یاقوت سے زیادہ چمک دار ہوگا۔ ''پڑا'' کا لفظ بھی شعر میں بہت بے ساختہ آیا ہے۔

۱۱/۳ ''مایہ''، ''کیمیا''، ''بے تاب''، ''سیماب'' میں مناسبت ہے۔ ''جاں'' اور ''جوں'' میں تجنیس کا لطف ہے۔ ''بے تاب'' اور ''سیماب'' میں لطف یہ ہے کہ چوں کہ پارہ ایک جگہ نہیں ٹھہرتا، اور عاشق بھی آوارہ پھرتا رہتا ہے، اس لئے بے تابی محض دل کی نہیں ہے، بلکہ جسم کی آوارہ گردی کو بھی ظاہر کرتی ہے۔ کیمیا گری میں پارہ کام آتا ہے، اور کیمیا اس چیز کو بھی کہتے ہیں کہ جس سے سونا یا چاندی بناتے ہیں، اس لئے کیمیا اور سیماب (سیم۔ آب) میں دوہری مناسبت ہے۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ اگرچہ میں خود پارے کی طرح ہوں، جو کیمیا گری میں کام آتا ہے، لیکن یہاں بالکل بے اثر ہوں، معشوق کیمیا کی طرح ہے، ایسا کیمیا جو مجھ جیسے سیماب سے نہیں بن پاتا۔

۱۱/۴ غالب اس مضمون کو کہاں سے کہاں لے گئے ہیں۔

یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگار طاق نسیاں ہوگئیں

لیکن میر نے بھی دل کے تاب نہ لانے کی بات کہہ کر ایک نکتہ پیدا کردیا ہے۔ روز وصل کا عیش اس قدر شدید اور پرجوش تھا کہ دل اس کثرت عیش کی تاب نہ لاسکا۔ معشوق تو دوبارہ ملا نہیں، دل بھی

صدمہ عیش کو برداشت نہ کرسکا۔ اس لئے اب وصل کی دھندلی سی یاد ہی رہ گئی ہے، جیسے یہ تو یاد ہو کہ کوئی خواب دیکھا تھا، لیکن یہ یاد نہ آئے کہ خواب میں دیکھا کیا تھا۔

۱۱/۵ پورے شعر کا صوتی آہنگ چڑھتے ہوئے پانی اور تیز ہوا کی سرسراہٹ اور خوف کا غیر معمولی تاثر پیدا کرتا ہے، جان کا خوف ایک سیلاب کی طرح تھا جس میں گھر کی ہر چیز بہ گئی۔ اس کا اندازہ وہ لوگ کرسکتے ہیں جنھوں نے سیلاب کو چڑھتا دیکھا ہے۔ ''سناٹا'' سیلاب کے وقت چڑھتے ہوئے پانی کی آواز اور ہوا کی سنسناہٹ کو بھی کہتے ہیں۔ ''سیلاب'' کی مناسبت سے یہ معنی کس قدر خوب صورت ہیں، اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔ ''اسباب'' کا لفظ شعر کو عام زندگی کے اور قریب لے آتا ہے۔ سیلاب میں لوگ اگر کسی طرح جان بچا کر بھاگ بھی لیں تو گھر کے اسباب کا تو نقصان ہوتا ہی ہے۔ ایک معنی یہ بھی ہیں کہ معشوق کا سامنا ہونے پر کیفیت عشق کا غلبہ اس قدر ہوا کہ جان کے لالے پڑ گئے، لہٰذا سامان (ہوش، حواس، تاب، تواں، دل، دماغ وغیرہ) یہ سب تو غارت ہو ہی گئے۔ ''اسباب'' کا لفظ میر نے جہاں استعمال کیا ہے، بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے۔

آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت
اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا
(دیوان اول)

عالم میں آب و گل کے کیوں کر نباہ ہوگا
اسباب گر پڑا ہے سارا مرا سفر میں
(دیوان پنجم)

شعر زیر بحث میں ''جان'' اور ''دم'' کا ضلع بھی خوب ہے۔

(۱۲)

۵۰

مر رہتے جو گل بن تو سارا یہ خلل جاتا
نکلا ہی نہ جی ورنہ کانٹا سا نکل جاتا

پیدا ہے کہ پنہاں تھی آتش نفسی میری
میں ضبط نہ کرتا تو سب شہر یہ جل جاتا

مارا گیا تب گذرا بوسے سے ترے لب کے
کیا میر بھی لڑکا تھا باتوں میں بہل جاتا

۱۲/۱ پہلا مصرع کم زور ہے، لیکن دوسرے مصرع میں جان کی کھٹک کو کانٹے سے بہت خوب استعارہ کیا ہے۔ جان پیاری ہوتی ہے، لیکن ہم کو زندگی ایک عذاب تھی، نبض کی دھڑکن کانٹے کی طرح کھٹکتی تھی۔ کانٹے کی کھٹک میں یہ خوبی ہے کہ اگرچہ اس میں تکلیف زیادہ نہیں ہوتی، لیکن اس سے جو الجھن اور بے آرامی ہوتی ہے وہ بڑے بڑے زخموں کی ٹیس پر بھاری ہوتی ہے۔ کہیں کانٹا چبھا ہو تو انسان بستر سے نہیں لگ جاتا، لیکن کسی کام میں اس کا دل بھی نہیں لگتا۔ ہم دنیا کے کاروبار میں مصروف تو تھے، لیکن جینا ہمارے لئے ایسا ہی تھا جیسے کسی کے کانٹا کھٹک رہا ہو۔ ایسا شخص معذور یا معطل تو نہیں ہوتا، لیکن مسلسل مضطرب رہتا ہے۔ اضطراب کو خلل سے تعبیر کیا ہے۔ ''گل'' اور ''کانٹا'' کی رعایت خوب ہے۔

۱۲/۲ ''پیدا'' اور ''پنہاں'' کا تضاد یہاں بہت خوب ہے۔ دو متضاد لفظوں کو محض جمع کر دینے سے

صنعت تضاد پیدا نہیں ہوتی (جیسا کہ بعض لوگ سمجھتے ہیں۔) اس صنعت کی شرط یہ ہے کہ متضاد لفظوں میں سے ایک لفظ ایسے معنی دے کہ دوسرے لفظ کے معنی کی تصدیق ہو جائے۔ جیسے غالب کا مصرع ہے ع میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا۔ میر کے زیر بحث شعر میں بھی یہی کیفیت ہے۔ میر نے صنعت تضاد کو جہاں برتا ہے، بہت خوب برتا ہے۔ اس شعر کے مضمون کا ایک پہلو شہریار نے بھی بہت اچھا نظم کیا ہے۔

اے شہر ترا نام و نشاں بھی نہیں ہوتا
جو حادثے ہونے تھے اگر ہو گئے ہوتے

اصغر علی خاں نسیم دہلوی نے اس مضمون کو بہت پست کر کے لکھا ہے۔

خوف خدا تھا ورنہ زمانے کو پھونکتا
میں کرتے کرتے آہ شرر بار رہ گیا

۱۲/۳ شعر کی شوخی دلچسپ ہے۔ بوسے کے لئے بچوں کی طرح مچلے ہیں، یہاں تک کہ جان سے بھی گئے، لیکن کہہ یہ رہے ہیں کہ ہم کوئی بچے تھے جو باتوں سے بہل جاتے۔ دوسرے مصرعے کا استفہامی اور انشائیہ انداز خوب ہے۔ ''بھی'' میں یہ اشارہ ہے کہ دوسرے عاشق بچوں کی طرح کم فہم تھے اور معشوق کی باتوں میں آ گئے۔ مصرع ثانی میں ''تھا'' کے بعد کاف بیانیہ (''کہ'') محذوف ہونے سے بے تکلفی پیدا ہو گئی ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ''مارا گیا'' کا مفہوم ''مار کھائی'' معلوم ہوتا ہے اور اگلے مصرعے کے پہلے ٹکڑے (کیا میر بھی لڑکا تھا) سے اس مغالطے کو تقویت پہنچتی ہے۔

رہا یہ سوال، کہ وہ باتیں کیا تھیں جن سے میر کو بہلانے کی سعی ہو رہی تھی، تو اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ (۱) ابھی ہماری طبیعت ٹھیک نہیں، ابھی بوسۂ لب کا محل نہیں۔ (۲) ان باتوں کو کسی اور دن کے لئے، یا کل کے لئے اٹھا رکھو، آج موقع نہیں۔ (۳) ابھی ذرا انتظار کرو، تم بھی سچے عاشق ثابت ہو لو، تب دیکھیں گے، وغیرہ۔ ملحوظ رہے کہ ''لب'' اور باتوں میں ضلعے کا ربط ہے۔

(۱۳)

ماند شمع مجلس شب اشک بار پایا
القصہ میر کو ہم بے اختیار پایا

شہر دل ایک مدت اجڑا بسا غموں سے
آخر اجاڑ دینا اس کا قرار پایا

۵۵ آہوں کے شعلے جس جا اٹھتے تھے میر سے شب
واں جا کے صبح دیکھا مشت غبار پایا

۱۳/۱ ’’القصہ‘‘ کا لفظ یہاں کس قدر معنی خیز ہے۔ پہلے مصرعے میں ایک سرسری سی بات کہی، مصرع بظاہر اتنا کمزور ہے کہ اچھا شعر بننے کا امکان نہیں معلوم ہوتا۔ لیکن ’’القصہ‘‘ کہہ کر یہ ظاہر کیا کہ میر کی بے اختیاری اور بے چارگی کی تفصیلات اس قدر ہیں کہ وضاحت کیا کریں۔ پہلے اور دوسرے مصرعے کے درمیان بہت کچھ ہے کہ چھوڑ دیا ہے، صرف ایک لفظ سے سب کام نکال لئے۔

مصرع ثانی میں لفظ ’’بے اختیار‘‘ بھی بہت معنی خیز ہے۔ جس طرح شمع مجلس کو رونے پر اختیار نہیں ہوتا، وہ جلتی ہے اور روتی ہے، اسی طرح میر کو بھی اپنے جلنے اور رونے پر اختیار نہ تھا۔ اگر لفظ ’’بے اختیار‘‘ نہ ہوتا تو مصرع اولی کی معنویت بہت کم ہو جاتی اور دونوں مصرعوں کا ربط کمزور ہو جاتا۔ مصرعوں کے درمیان کامل ربط رکھنا بہت مشکل اور اہم فن ہے۔ پرانے لوگوں نے ربط بین المصرعتین کو اسی لئے بنیادی اہمیت دی ہے۔ اکثر تو کسی شاعر یا کسی کلام کی تعریف میں اتنا کہہ دینا ہی کافی سمجھا جاتا

ہے کہ مربوط است۔ میر نے دکن کے شعرا پر اعتراض یہی کیا ہے کہ ان کا کلام مربوط نہیں ہوتا۔ قائم نے اپنے تذکرے میں اس اعتراض کی تردید کی ہے۔

شعر زیر بحث میں مصرع اولی ایک منظر پیش کرتا ہے، کہ شمع مجلس کی مانند میر بھی اشک بار تھا۔ ظاہر ہے کہ بنیادی بات شمع سے مشابہت ہے۔ اب اگر مصرع ثانی میں کوئی ایسی بات نہ ہو جس سے شمع کی اشکباری کی صفت ظاہر ہوتی ہو یا یہ معلوم ہوتا ہو کہ شمع کس طرح اشکبار ہوتی ہے، دونوں مصرعوں میں ربط کم رہے گا۔ طباطبائی نے بجا طور پر مصرعے پر مصرع لگانے کو بہت بڑا فن قرار دیا ہے۔

۱۳/۲ ’’اجڑا بسا‘‘ روزمرہ کے استعمال کا اچھا نمونہ ہے۔ لیکن اس کی کئی معنویتیں بھی ہیں۔ بعض غم ایسے ہیں جن سے دل اجڑ جاتا ہے، لیکن بعض ایسے بھی ہیں جن سے دل آباد ہوتا ہے۔ ایک مدت تک یہی سلسلہ رہا کہ بعض غم ایسے ملے جن سے دل شاد و آباد ہوا (مثلاً شاید غم عشق۔) اور بعض ایسے ملے جن سے دل اجڑ کر رہ گیا (مثلاً شاید غم دوراں، یا شاید مزید غم کی تاب نہ لا سکنے کا غم۔) آخر کار شہر دل کو اجاڑ دینے کی ٹھہری۔ ’’قرار پایا‘‘ سے مراد یہ نکلتی ہے کہ کسی اور شخص نے، یا شخصوں نے، باہم مشورہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ اس کو اجاڑ دینا ہی مناسب ہے۔ (یعنی یہ شہر اجاڑ دینے کے لائق ہے۔) اس نتیجے پر پہنچنے والا متکلم خود ہو سکتا ہے (یعنی جو شہر دل کا برائے نام مالک ہے۔) یا وہ غم ہو سکتے ہیں جو شہر دل کے ساتھ آنکھ مچولی کھیلتے رہے ہیں، یا معشوق ہو سکتا ہے، یا خود خدا ہو سکتا ہے۔ لیکن چوں کہ بعض غم ایسے بھی ہیں جو دل کو اجاڑ دینے کا کام کرتے ہیں، اس لئے اجاڑ دینا قرار پانے سے مراد یہ ہو سکتی ہے کہ اب فیصلہ یہ ہوا کہ اس کو صرف ایسے غم دیے جائیں جو اجاڑتے ہیں، آباد نہیں کرتے۔ لیکن یہ فیصلہ کیا کیوں گیا؟ کیا اس لئے کہ شہر دل کی تقدیر ہی یہی ہے، یا اس لئے کہ اجاڑنے بسانے کا یہ کھیل اب کارکنان قضا و قدر (یا معشوق) کے لئے دلچسپ نہیں رہ گیا، یا اس لئے کہ اجڑنے بسنے کے اس طویل سلسلے نے اب دل کو اس قابل نہ رکھا تھا کہ وہ ان تبدیلیوں کو برداشت کر سکے؟ دوسرے مصرعے میں ’’اجاڑ دینا‘‘ کے معنی ’’تباہ کر دینا‘‘ یعنی ’’نیست و نابود کر دینا‘‘ بھی ہو سکتے ہیں۔ بنیادی مفہوم وہی رہتا ہے۔ جس دل کی آبادی محض غموں سے ہو اور پھر اسے ایسے غم بھی نہ

ملیں جن سے دل آباد ہو سکے، اس کی بے رونقی کا کیا عالم ہوگا! غالب نے اس مضمون کو اپنے انداز میں خوب ادا کیا ہے۔

از درختان خزاں دیدہ نہ باشم کیں ہا
ناز بر تازگی برگ و نوا نیز کنند

(میں خزاں دیدہ درختوں کی طرح نہیں ہوں، کیوں کہ ایسے
درخت اپنی تازگی اور شادابی پر بھی تو ناز کرتے ہیں۔)

غالب کا شعر بہت بلیغ ہے، لیکن میر کے اس شعر سے متاثر معلوم ہوتا ہے۔

شہر دل کی کیا خرابی کا بیاں باہم کریں
اس کو ویرانہ نہ کہیے جو کبھو معمور ہو

(دیوان پنجم)

احمد مشتاق نے بھی غالب کے مضمون کو خوب برتا ہے۔

موسم گل ہو کہ پت جھڑ ہو بلا سے اپنی
ہم کہ شامل ہیں نہ کھلنے میں نہ مرجھانے میں

۱۳/۳ شعر میں کنایہ بہت خوب ہے، یہ ظاہر نہیں کیا کہ مشت غبار، میر کا ہی تھا، صرف اشارہ کر دیا ہے۔ اس بات کا بھی امکان رکھ دیا ہے کہ مشت غبار میر کا نہ ہو، بلکہ آس پاس کے خس و خاشاک کا ہو، جو آہ شرر بار کے باعث جل اٹھے۔ یہ امکان اس وجہ سے ہے کہ "میرسے" کے معنی "میر کی وجہ سے" بھی ہو سکتے ہیں۔ اگر "میرسے" کے معنی "میر کے دل سے" قرار دیے جائیں تو مفہوم یہ ہوا کہ میر نالہ کرتے کرتے اپنی ہی آہوں کی گرمی کے باعث جل کر خاک ہو گیا۔ شعر میں عجیب طرح کی ڈرامائیت ہے۔ اس مضمون کو اسی ڈرامائیت کے ساتھ، لیکن کنایاتی انداز کے بغیر میر نے یوں لکھا ہے۔

ایک ڈھیری راکھ کی تھی صبح جائے میر پر
برسوں سے جلتا تھا شاید رات جل کر رہ گیا

(دیوان دوم)

لوگوں نے پائی راکھ کی ڈھیری مری جگہ
اک شعلہ میرے دل سے اٹھا تھا چلا گیا

(دیوان ششم)

اردو میں بار بار کہنے کے علاوہ میر نے اس مضمون کو فارسی میں بھی دوبارہ نظم کیا ہے، لیکن وہ بات کہیں نہیں آئی۔

میر جائے کہ بہ نیران محبت می سوخت
صبح دیدیم بجا ماندہ کف خاک آں جا

(جس جگہ میر محبت کی آگ میں جل رہا تھا، وہاں صبح کو مٹھی بھر
راکھ ہم نے پڑی ہوئی دیکھی۔)

دراں جائے کہ سری زد شب از من شعلۂ آہے
نہ شد معلوم آں جا صبح دم غیر از کف خاکے

(جس جگہ کہ رات کے وقت آہ کے شعلے میرے جسم سے بلند ہو
رہے تھے، وہاں صبح کو مٹھی بھر راکھ کے سوا کچھ نہ دکھائی دیا۔)

(۱۴)

اس گل زمیں سے اب تک اگتے ہیں سرو مائل — گل زمیں = قطعۂ زمیں
مستی میں جھکتے جس پر تیرا پڑا ہے سایہ — مائل = جھکا ہوا

۱۴/۱ تمام مشہور نسخوں میں اس شعر کا مصرع اول یوں ملتا ہے ع

اس گل زمیں سے اب تک اگتے ہیں سرو جس جا

ظاہر ہے کہ دوسرے مصرعے میں "جس پر" کی موجودگی میں مصرع اولیٰ میں "جس جا" بالکل غلط ہے۔ "اس جا" سے بھی بات بہت زیادہ نہیں بنتی، کیوں کہ "اس جا" کے بغیر نثر مکمل ہے۔ نسخۂ محمود آباد میں "جس جا" کی جگہ "مائل" ہے۔ میں نے اسی کو اختیار کیا ہے کیوں کہ اس سے شعر نہ صرف مکمل ہو جاتا ہے۔ بلکہ معنویت دوچند ہو جاتی ہے۔ شعر کی تخئیل بہت خوب اور بدیع ہے۔ معشوق شراب کے نشے میں جھومتا چلا جا رہا تھا۔ جھومنے میں بدن جھکتا بھی ہے۔ اس جھکتے جھومتے بدن کا سایہ جہاں جہاں پڑا وہاں زمین اس قدر شاداب ہو گئی اور شوق سے اس درجہ پر ذوق ہو گئی کہ جہاں جہاں سایہ پڑا تھا وہاں سرو کے درخت اگ آئے، لیکن سرو کے درخت حسب معمول سیدھے نہیں تھے، بلکہ معشوق کے جھکتے ہوئے بدن کی نقل میں خود بھی جھکے ہوئے ("مائل") نکلے۔ (معشوق کو سرو قد، سرو خراماں، سرو رواں وغیرہ کہا جاتا ہے۔) "مائل" کے معنی "لگاؤ رکھنے والا" یعنی "محبت کرنے والا" بھی ہیں، اور "خوش خرام" بھی۔ ظاہر ہے کہ ان تین معنویتوں کی بنا پر لفظ "مائل" نے اس شعر کو جس کی تخئیل خود ہی نادر تھی، چار چاند لگا دیے ہیں۔ "گل زمیں" بھی یہاں کتنا برجستہ ہے اور "سرو" کے اعتبار سے، اور معشوق کا سایہ پڑنے کی وجہ سے رنگین ہو جانے کے باعث (خاص کر جب معشوق خود شراب کے اثر سے گل رنگ ہو رہا ہے) بے حد مناسب بھی ہے۔ "گل زمیں" جیسا لفظ سوجھنا بھی ایک کارنامہ ہے، کیوں کہ "گلشن"، "چمن

چمن" وغیرہ الفاظ سامنے تھے اور ان سے کام چل سکتا تھا۔ معشوق کی شخصیت مظاہر فطرت پر اثر انداز ہوتی ہے، یہ میر نے اکثر کہا ہے، مثلاً

مل گیا پھولوں میں اس رنگ سے کرتے ہوئے سیر
کہ تامل کے پایا اسے گلزار کے بیچ

(دیوان سوم)

لگتی ہے ہوا رنگ سراپا سے تمھارے
معلوم نہیں ہوتے ہو گلزار میں صاحب

(دیوان چہارم)

لیکن شعر زیر بحث کی بے لگام تخئیل نرالی ہے، غضب کا شعر کہا ہے۔ شعر زیر بحث کے مضمون کو ناسخ نے بھی ادا کیا ہے، لیکن تخئیل کی وہ پرواز اور الفاظ کی وہ ندرت نہیں۔

باغ سے اگتے ہیں واں سے گل رعنا اب تک
جس جگہ سایہ پڑا تھا تری رعنائی کا

"سے" کی تکرار بھی گراں ہے، اور رعنائی کا سایہ اس قدر تجریدی ہے کہ ہلکا اور بے لطف ہو گیا ہے۔ "گل رعنا" سائے کی مناسبت سے البتہ عمدہ ہے، کہ دو رنگوں والے گلاب کو "گل رعنا" کہتے ہیں اور دھوپ اور سایہ بھی دو رنگ ہیں۔

(۱۵)

شکوہ کروں میں کب تک اس اپنے مہرباں کا
القصہ رفتہ رفتہ دشمن ہوا ہے جاں کا

گریے پہ رنگ آیا قید قفس سے شاید
خوں ہوگیا جگر میں اب داغ گلستاں کا

دی آگ رنگ گل نے واں اے صبا چمن کو
یاں ہم جلے قفس میں سن حال آشیاں کا

۶۰ کم فرصتی جہاں کے مجمع کی کچھ نہ پوچھو
احوال کیا کہوں میں اس مجلس رواں کا

سودائی ہو تو رکھے بازار عشق میں پا
سر مفت بیچتے ہیں یہ کچھ چلن ہے واں کا

۱۵/۱ اس شعر میں "القصہ" اس خوبی سے نہیں آیا جس خوبی سے ۱۳/۱ میں آیا ہے۔ لیکن مصرع اولیٰ میں "کب تک" بہت خوب رکھا ہے، کیوں کہ بظاہر "کتنا" کا محل تھا۔ "کب تک" سے مراد یہ نکلتی ہے کہ میں شکوہ کرتا گیا اور وہ اور سرگراں ہوتا گیا۔ اب تو وہ جان کا ہی دشمن ہوگیا ہے، اور کب تک شکوہ کرتا

جاؤں؟ اس میں نکتہ یہ بھی ہے کہ اب میں شکوہ کرنے کے لئے زیادہ دیر زندہ نہ رہوں گا، کیوں کہ وہ اب جان کا دشمن ہوگیا ہے۔

۱۵/۲ اس شعر میں ایک پوری داستان بند ہے۔ پہلے میں گلستاں میں تھا، پھر وہاں سے نکلا، اس نکلنے کا غم ہوا۔ ("داغ"، "جدائی کا غم" یا محض "غم") یا مجھے گلستاں میں کوئی داغ لگا۔ ("داغ گلستاں کا" یعنی وہ داغ جو گلستاں میں ملا۔) اس داغ نے اس درجہ شوریدہ سر کر دیا کہ میں گلستاں سے نکل کھڑا ہوا۔ ایک داغ بہر حال جگر پر تھا، چاہے وہ جدائی کا داغ ہو، یا گلستاں میں پیش آنے والے کسی سانحے کا ہو۔ لیکن جب میں گلستاں سے نکلا تو گرفتار ہوگیا۔ یا شاید گلستاں ہی میں گرفتار ہوگیا۔ جگر پر داغ تو پہلے ہی تھا، لیکن اس داغ کے اثر سے جو آنسو نکلتے تھے وہ معمولی تھے، خوں رنگ نہ تھے۔ اب جو میں نے گرفتاری کے بعد قفس میں گریہ کیا تو آنسو لہو رنگ نکلے۔ معلوم ہوتا ہے کہ گلستاں کا داغ اس گرفتاری کے باعث خون ہوگیا ہے اور وہی خون آنسوؤں کی راہ بہ نکلا ہے۔ پہلے مصرعے کا آخری لفظ ("شاید") دوسرے مصرعے سے متعلق ہے۔ شعر کی نثر یوں ہوگی: "گریے پہ..... رنگ آیا۔ شاید گلستاں کا داغ..." (اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۳۱/۲)

۱۵/۳ گلشن میں رنگ گل سے آگ لگنے کا پیکر میر نے مندرجہ ذیل شعر میں بے مثال ڈرامائیت کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

گلشن میں آگ لگ رہی تھی رنگ گل سے میر
بلبل پکاری دیکھ کے صاحب پرے پرے

(دیوان چہارم)

شعر زیر بحث کو پڑھ کر غالب کا مشہور زمانہ شعر ذہن میں آنا فطری ہے۔

چمن میں مجھ سے روداد چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

غالب کے شعر میں جو نفسیاتی ژرف بینی، طنز اور ہمدردی کا امتزاج اور کنائے کی باریکی

ہے، میر کے شعر میں اس کی تلاش بے سود ہوگی۔ لیکن میر کا شعر نکتے سے خالی بھی نہیں۔ رنگ گل (یعنی رنگ معشوق) کی شوخی نے سارے چمن میں آگ لگا دی ہے۔ ظاہر ہے کہ آشیاں بھی جل گیا، لیکن ستم ظریفی یہ ہے کہ جس گل کی خاطر چمن میں آشیاں بنایا تھا، جس گل کے دم سے چمن چمن تھا، اسی نے چمن کو برباد کر دیا۔ حسن جہاں سوز اسی کو کہتے ہیں۔ گل کے کنائے نے یہ معنی پیدا کیے ہیں، ورنہ استعاراتی معنی تو سادہ تھے، کہ چمن میں بہار آئی اور ہر طرف سرخ سرخ پھول کھل گیے، گویا آگ لگ گئی۔ صبا سے تخاطب بھی بہت خوب ہے۔ کیوں کہ آگ تو ہوا ہی کے ذریعہ لگتی اور پھیلتی ہے۔ ''آگ دی'' اور ''جلے'' کی رعایت بھی بہت عمدہ ہے۔ ایک معنی یہ بھی ہیں کہ کوئی ضروری نہیں کہ چمن میں واقعی آگ لگ گئی ہو، بلکہ چراغ گل کی روشنی پھیلنے کا منظر ہو۔ اس صورت میں آشیاں کا حال سن کر جلنے سے مراد یہ ہوگی کہ ہر طرف روشنی پھیلی ہوئی ہے، لیکن آشیاں ہمارے نہ ہونے کی وجہ سے تاریک ہے۔ ایک نکتہ تقابل کا بھی ہے کہ وہاں چمن کو رنگ گل نے جلایا اور یہاں ہم کو اس کے ذکر نے۔ خوب شعر کہا ہے۔

۱۵/۴ ''مجمع'' اور ''مجلس رواں'' کی رعایت ظاہر ہے۔ ''متاع رواں'' چھوٹی پونجی کو کہتے ہیں۔ اس اعتبار سے ''مجلس رواں'' میں اس بات کا اشارہ فرض کیا جا سکتا ہے کہ اس مجلس کا کوئی اعتبار نہیں۔ ''مجلس'' کے معنی ''بیٹھنے کی جگہ'' بھی ہوتے ہیں اس لحاظ سے ''مجلس رواں'' قول محال کی عمدہ مثال ہے۔ پھر لطف یہ ہے کہ مجمع ہے، اس کے باوجود کم فرصتی ہے۔ ''مجمع'' تو جب ہی ہوتا ہے جب لوگ جمع ہوں اور ظاہر ہے کہ مجمع تب ہی ہوگا جب لوگوں کو جمع ہونے کی فرصت ہو۔ وہ مجمع جو فرصت نہ رکھتا ہو، مجمع زیادہ ہجوم کا اثر رکھتا ہے۔

یہ شعر بھی شورانگیزی کی عمدہ مثال ہے۔ شاعر جس منظر کو بیان کر رہا ہے، خود شاعر اس سے باہر معلوم ہوتا ہے۔ شورانگیز شعر اس وقت سب سے زیادہ کامیاب ہوتا ہے جب شاعر یعنی متکلم کی شخصیت پس پردہ ہو۔ وہ رائے زنی کر رہا ہو اور اس کے بیان میں غیر معمولی جوش و زور (Passion) ہو۔

''مجلس رواں'' کا مضمون راسخ عظیم آبادی نے بھی اچھا باندھا ہے۔

شمع سحر ہیں ہم تم کیا بود و باش یاں کی
روشن ہے بے بقائی اس مجلس رواں کی

راسخ کا شعر بھی شورانگیزی کا نمونہ ہے۔ ''شمع سحر'' اور ''روشن'' کی مناسبت بھی عمدہ ہے۔

۱۵/۵ ''سودائی'' اور ''پیچے ہیں'' اور ''پا'' اور ''سر'' کی رعایت ظاہر ہے۔ ''یہ کچھ'' دوسرے مصرعے میں نہایت خوبی سے استعمال ہوا ہے، کیوں کہ لہجہ بات چیت کا ہے، لیکن جو بات کہی جا رہی ہے وہ غیر معمولی ہے۔ ''یہ کچھ'' کے استعمال کی بنا پر شعر میں طنزیہ تناؤ پیدا ہو گیا ہے۔ ''چلن'' اور ''پا'' میں بھی مناسبت ہے۔

(۱۶)

مرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

۱/۱۶ ’’ناکام‘‘ اور ’’کام لیا‘‘ میں رعایت ظاہر ہے۔ پہلے مصرع میں ’’سلیقے‘‘ کا لفظ بہت خوب ہے، کیوں کہ اگر کسی کم کارآمد چیز سے کوئی اہم کام نکال لیا جائے تو کہتے ہیں کہ ’’فلاں کو کام کرنے کا سلیقہ ہے۔‘‘ ’’کام لیا‘‘ بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ یہ واضح نہیں کیا کہ ناکامی ہی کو کامیابی سمجھ لیا، اور اس طرح کام نکال لیا، یا ناکامیوں پر صبر کر لیا۔ محبت میں نبھنا بھی خالی از لطف نہیں، کیوں کہ یہاں بھی یہ ظاہر نہیں کیا کہ معشوق سے نبھی، یا محض زندگی نبھی، یا اپنے آپ سے نبھی۔ بہت بلیغ شعر ہے۔ لہجے میں وقار بھی ہے اور ایک طرح کی چالاکی بھی۔ محمد حسن عسکری نے اس شعر کے بارے میں خوب لکھا ہے کہ ’’میر نفی میں اثبات ڈھونڈتے ہیں۔ ان کے یہاں شکست تو مل جائے گی، لیکن شکست خوردگی نہیں۔ ان کی افسردگی ایک نئی تلاش کا بہانہ بنتی ہے۔‘‘

’’سلیقہ‘‘ کے معنی ’’عادت، سرشت‘‘ بھی ہیں۔ یہ معنی بھی یہاں مناسب ہیں۔ اسی سیاق و سباق میں لفظ ’’سلیقہ‘‘ میر نے ایک اور شعر میں بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے۔

تمنائے دل کے لئے جان دی
سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے

(دیوان اول)

(۱۷)

دل سے مرے لگا نہ ترا دل ہزار حیف
یہ شیشہ ایک عمر سے مشتاق سنگ تھا

۱/۱۷ کنایاتی انداز خوب ہے۔ محض کنائے سے کہہ دیا ہے کہ میرا دل شیشہ ہے اور معشوق کا دل پتھر۔ ’’مشتاق سنگ‘‘ کے ساتھ ’’لگا‘‘ کا محاورہ خوب صرف کیا ہے۔ ماضی کا صیغہ استعمال کر کے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ اب وہ اشتیاق بھی ختم ہو گیا۔ ’’ایک عمر‘‘ بالکل واقعاتی بیان ہے، مبالغہ کا شائبہ تک نہیں۔ یہ اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ اب عمر ختم ہو گئی۔ شیشۂ دل کی مشتاقی کا مضمون آتش نے بھی ایک شعر میں خوب بیان کیا ہے۔ لیکن ان کے یہاں یہ کیفیت نہیں۔

دیوانہ ہے دل یار تری جلوہ گری کا
مشتاق نہایت ہی یہ شیشہ ہے پری کا

آتش کے یہاں لفاظی زیادہ ہے، لیکن افسوس کہ ان کے بعد والوں کو آتش کے بھی انداز نصیب نہ ہوئے۔ میر کا تخت خالی ہی رہا۔ صرف کیفیت کی حد تک ناصر کاظمی اور احمد مشتاق کے بعض اشعار میر کی سچی تقلید (یا تخلیقی اتباع) معلوم ہوتے ہیں۔

(۱۸)

اگتے تھے دست بلبل و دامان گل بہم — دست = پنجہ
صحن چمن نمونۂ یوم الحساب تھا — یوم الحساب = قیامت کا دن

۱۸/۱ کہا جاتا ہے کہ قیامت کو مظلوم اپنے ظالموں کا دامن تھام کر دادخواہ ہوں گے۔ بہار کا منظر پیش کیا ہے کہ جیسے جیسے پھول کا دامن اگتا تھا (یعنی پھولوں کی کثرت ہوتی تھی) بلبلوں کی بھی کثرت ہوتی جاتی تھی۔ لیکن تخیل کی پرواز اس خیال کو یوں اڑا لے گئی کہ دست بلبل اور دامان گل ایک ساتھ اگ رہے تھے، جیسے جیسے دامان گل پھیلتا تھا، اس کے ساتھ دست بلبل بھی اگتا تھا اور پھول سے الجھتا تھا گویا بلبلیں دادخواہی کر رہی ہوں۔ دامن گل اور دست بلبل کے اس طرح الجھنے کی بنا پر معلوم ہو رہا تھا کہ صحن چمن میں قیامت برپا ہے۔ دست بلبل کا اگنا خوب ہے۔ صحن چمن تو جگہ ہے، اور قیامت کا دن وقت۔ مکان کی تشبیہ زمان سے دینا بھی نادر بات ہے۔ آل احمد سرور نے مجھ سے بیان کیا کہ اثر لکھنوی کے خیال میں ''دست بلبل'' سے گل کی اوپری ہری پتیاں مراد ہیں جنھیں انگریزی میں (calyx) کہتے ہیں۔ گل جب کھلتی ہے تو وہ پتیاں الگ الگ ہو کر پنجے کی سی شکل بنا لیتی ہیں اور پھول کا پنکھڑیوں والا حصہ، جسے انگریزی میں Corrolla کہتے ہیں گویا اس پنجے کی گرفت میں ہوتا ہے۔ یہ تعبیر بہت دلچسپ ہے، اور اغلب ہے کہ صحیح بھی ہو۔ لیکن (calyx) کے لئے ''دست بلبل'' نہ استعارہ ہے نہ محاورہ۔ اسے تمثیل (allegory) ضرور کہہ سکتے ہیں۔ اور تمثیل کی کامیابی اس بات میں ہوتی ہے کہ   کا لغوی مفہوم بھی واضح ہوتا ہے۔ اثر لکھنوی کی تعبیر میں تمثیل کا لغوی مفہوم واضح نہیں، کیوں کہ (calyx) کے لئے ''دست خار'' کا استعارہ تو شاید چل جائے، لیکن ''دست بلبل'' کا کوئی جواز نہیں۔ بہر حال، اثر صاحب کی تعبیر شعر کے الفاظ کی توجیہ تو کر ہی دیتی ہے۔

(۱۹)

۶۵

گل کو محبوب ہم قیاس کیا
فرق نکلا بہت جو باس کیا

دل نے ہم کو مثال آئینہ
ایک عالم کا روشناس کیا

صبح تک شمع سر کو دھنتی رہی
کیا پتنگے نے التماس کیا

ایسے وحشی کہاں ہیں اے خوباں
میر کو تم عبث اداس کیا

۱۹/۱ شعر میں کئی معنی ہیں۔ اکثر معنی صرف و نحو کے چابک دست استعمال کا نتیجہ ہیں۔ ہم نے قیاس کیا کہ پھول ہمارا معشوق ہے۔ یعنی پھول کو دیکھ کر دھوکا ہوا کہ معشوق ہے۔ یا ہم نے تصور کیا کہ معشوق نہیں ہے تو نہ سہی، پھول ہی کو معشوق فرض کئے لیتے ہیں۔ یا جب ہم نے پھول کو سب لوگوں کی پسند کا مرکز (محبوب) دیکھا تو قیاس کیا کہ اس میں ہمارے محبوب کی بھی کچھ خوبو ہوگی۔ لیکن جب پھول کو سونگھا تو بہت فرق نکلا۔ یا جب بہت سونگھا تو فرق نکلا۔ فرق کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ معشوق کی خوشبو سے پھول کی خوشبو کم تر تھی۔ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ معشوق کی خوشبو اور طرح کی تھی اور پھول کی خوشبو اور طرح کی نکلی۔ فرق کی وجہ

یہ بھی ہو سکتی ہے کہ جو خوشبو معشوق میں تھی (بوے محبت، بوے غرور) وہ پھول میں کہاں؟ معشوق اور پھول میں وجہ شبہ خوشبو ہے، اس کو ظاہر نہیں کیا، صرف اشارہ کر دیا ہے۔ یہ انتہاے بلاغت ہے۔ "بو کردن" کا ترجمہ پرانے لوگ "بو کرنا" اور "باس کرنا" لکھتے تھے، لیکن یہ مستعمل نہ ہوا۔ جرأت نے یہ مضمون اختیار کر کے اپنے شعر کے دوسرے مصرع میں ایسا عمدہ پیکر ڈال دیا ہے کہ ان کی انفرادیت کی داد دینا پڑتی ہے۔

کہاں ہے گل میں صفائی ترے بدن کی سی
بھری سہاگ کی تس پر یہ بو دلھن کی سی

۱۹/۲ جب کسی شخص سے معمولی سی ملاقات ہو، کوئی دوستانہ ربط نہ ہو تو کہتے ہیں "فلاں ہمارا روشناس ہے" یا "ہم فلاں سے روشناس ہیں۔" آئینے میں ہر اس شخص کا عکس آ جاتا ہے جو آئینے کے سامنے آئے، لیکن عکس آئینے میں ٹھہرتا نہیں، اس لئے کہا کہ آئینہ محض روشناس ہوتا ہے۔ "دل" اور "آئینہ" کی مناسبت ظاہر ہے۔ لیکن نکتہ یہ ہے کہ دل میں ایک طرح کی بے قراری تھی، ایک اضطراب تھا، یا شاید ہرجائی پن تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہم کسی ایک جگہ جم کر نہ بیٹھے، یا کسی ایک شخص کی محبت میں گرفتار نہ ہوئے۔ دربدر پھرتے رہنے کے باعث روشناس تو بہت سے لوگ ہو گئے، لیکن دوست کوئی نہ بنا۔ اگر ہم میں آئینے کی سی صفا تھی تو آئینے کا سا ہرجائی پن بھی تھا۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ ہمارا دل آئینے کی طرح تھا جس میں تمام عالم منعکس ہو رہا تھا۔ یا یہ کہ "ایک عالم" سے مراد اپنی ہی ہستی ہے جو سارے جہان کی طرح پیچیدہ اور گہری اور گوناگوں ہے۔ ہم نے دل کے آئینے میں خود کو دیکھا، گویا ایک عالم کو دیکھ لیا۔ یا یہ دیکھ لیا کہ ہم خود ایک عالم ہیں، یا اپنا ہی عالم رکھتے ہیں۔ دل ایک آئینہ ہے، اس پر جلا کر دی جائے تو اس میں عالم اور موجودات عالم منعکس ہو جاتے ہیں۔ یہ صوفیوں کا خاص موضوع ہے۔ چنانچہ مولانا روم نے کہا ہے (مثنوی، دفتر اول، حصۂ دوم):

آں صفاے آئینہ وصف دل است
صورت بے منتہا را قابل است

(آئینے کی یہ صفائی (کاملین کے) دل کی صفت ہے (ایسا دل) لاانتہا صورتیں قبول کرتا (یعنی ان کو منعکس کرتا) ہے۔)

قائم نے بھی یہ مضمون باندھا ہے۔ لیکن انھوں نے "دل" کی جگہ "حیرت" کا لفظ رکھ کر معنی کو واضح اور محدود کر دیا۔

حیرت نے کیا ہے یک جہاں کا
جوں آئینہ روشناس مجھ کو

۱۹/۳ شمع کی لو لرزتی رہتی ہے، یا اگر ہوا چلے تو تھرتھرانے لگتی ہے۔ اس کو شمع کے سر دھننے سے تعبیر کیا ہے۔ پتنگے کی پرواز تیز ہو تو بھی شمع کی لو تھرتھرانے لگتی ہے۔ شعر میں ایک لطیف ابہام ہے۔ "سر دھننا" دو معنی رکھتا ہے، پرمسرت جذبات سے مغلوب ہو جانا، یا غم کی انتہائی کیفیت میں سر پیٹنا۔ پتنگے نے کیا کہا، کیا درخواست کی، یہ ظاہر نہیں کیا۔ شعر میں اسی طرح کا ابہام ہے جیسا غالب کے اس شعر میں ہے۔

کوئی دن گر زندگانی اور ہے
اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے

لیکن میر کے شعر میں استفہام و استعجاب (کیا پتنگے نے التماس کیا) کی بنا پر اسرار کی بھی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔

۱۹/۴ وحشی کا بھڑکنا عام ہے، وحشی کا اداس ہونا شاذ ہے۔ اگر کسی وحشی کو اداس کیا تو یقیناً اس کے ساتھ کوئی غیر معمولی زیادتی کی ہوگی۔ اور یہ زیادتی سرد مہری یا بے توجہی نہیں ہو سکتی، کیوں کہ وحشی کی صفت ہی یہ ہے کہ لوگ اس کی طرف متوجہ ہوں تو وہ بھڑک جاتا ہے۔ لہٰذا اسے اداس کرنے کے لئے اس کے ساتھ کوئی ایسا سلوک کیا ہوگا جو بے مہری اور بے توجہی سے بھی زیادہ قاتل اور دل دکھانے والا ہو۔ "ایسے وحشی" سے معلوم ہوتا ہے کہ اس میں وحشت کے علاوہ اور بھی صفات ہیں، یا شاید وحشت ہی کسی غیر معمولی درجے کی تھی، جیسا کہ اس شعر میں ہے۔

پیدا کہاں ہیں ایسے پراگندہ طبع لوگ
افسوس تم کو میر سے صحبت نہیں رہی

(دیوان دوم)

(۲۰)

ناکامی صد حسرت خوش لگتی نہیں ورنہ
اب جی سے گذر جانا کچھ کام نہیں رکھتا   کام نہیں رکھتا=مشکل نہیں ہے

۲۰/۱   جان دے دینا کچھ مشکل نہیں، لیکن یہ بھی اچھا نہیں لگتا کہ سیکڑوں حسرتیں ناکام ہو جائیں۔ یا دل میں سیکڑوں حسرتیں لئے ہوئے ناکام رہیں (کیوں کہ اگر مر گئے تو ہمیشہ ہمیشہ کے لئے ناکام ہی ٹھہریں گے۔) انتہا درجے کی ناکامی کے ساتھ ایک عجیب طنطنہ ہے، اور زندگی سے بے پروائی کے ساتھ ساتھ زندہ رہنے کا ولولہ بھی۔ کیوں کہ اگر زندہ رہے تو کیا عجب کہ کوئی حسرت تو پوری ہو جائے۔ ''خوش لگنا'' غالباً فارسی کے ''خوش آمدن'' (پسند آنا) اور ''کام نہیں رکھتا'' فارسی کے ''کارے نہ دارد'' (مشکل نہیں ہے) کا ترجمہ ہے۔ یہ دونوں ترجمے مقبول نہیں ہوئے۔ لیکن ''ناکامی'' اور ''کام نہیں رکھتا'' کی مناسبت خوب ہے۔ شعر میں ایک طنزیہ پہلو بھی ہے کہ ناکامی صد حسرت کو پسند نہ کرنے کے باعث زندگی کو موت پر ترجیح دے رہے ہیں، لیکن کوئی ضروری نہیں کہ لمبی زندگی کے باوجود حسرتیں نکل ہی جائیں۔ بلکہ اغلب یہ ہے کہ نہ نکلیں گی۔ بہر حال، یہ پہلو شعر میں خوب ہے کہ جینے کے شوق کے باعث زندگی قبول نہیں کی ہے، بلکہ ایک ضد ہے، ایک غرور ہے، کہ صد حسرتوں کی ناکامی اچھی نہیں لگتی اس لئے زندہ ہیں۔

(۲۱)

۷۰   میں نو دمیدہ بال چمن زاد طیر تھا
پر گھر سے اٹھ چلا سو گرفتار ہو گیا

۲۱/۱   ''طیر'' اور ''پر'' کی مناسبت دلچسپ ہے۔ اسلوب اور مضمون دونوں لحاظ سے یہ غالب کے مندرجہ ذیل شعر پر اثر انداز ہوا ہے۔

پنہاں تھا دام سخت قریب آشیان کے
اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے

میر نے ''نو دمیدہ بال'' (جس کے پر نئے نئے اگے ہوں) اور ''چمن زاد'' (جو چمن ہی میں پیدا ہوا ہو، یعنی جنگل کا باسی نہ ہو) کہہ کر گرفتاری کا جواز پیدا کر دیا ہے۔ غالب کے شعر میں عمومی کیفیت ہے، جو اپنا رنگ آپ رکھتی ہے۔ یعنی گرفتاری کسی مخصوص بد نصیب کی تقدیر نہیں، کسی کا بھی مقدر بن سکتی ہے۔ میر نے اپنے مضمون کو ذرا بدل کر دوبارہ اور لکھا ہے۔

پچھتائے اٹھ کے گھر سے کہ جوں نو دمیدہ پر
جاتا بنا نہ آپ کو پھر آشیاں تلک

(دیوان دوم)

برنگ طائر نو پر ہوئے آوارہ ہم اٹھ کر
کہ پھر پائی نہ ہم نے راہ اپنے آشیانے کی

(دیوان سوم)

شعر زیر بحث میں خاص بات یہ ہے کہ ''نو دمیدہ بال'' اور ''چمن زاد'' دونوں صفات بیک وقت مضبوطی (تازگی، توانائی) اور کم زوری (ناتجربہ کاری) پر دلالت کرتی ہیں۔ ''پر'' کا لفظ اشارہ کرتا ہے کہ تازگی اور توانائی پر زور دینا مقصود ہے۔ لیکن دوسرے معنی کا اشارہ موجود ہے، کہ اس مضبوطی ہی میں کم زوری مضمر تھی۔ ''بال'' اور ''پر'' میں ضلع کا ربط ہے۔

(۲۲)

گرمی سے میں تو آتش غم کی پگھل گیا
راتوں کو روتے روتے ہی جوں شمع گل گیا

ہم خستہ دل ہیں تجھ سے بھی نازک مزاج تر
تیوری چڑھائی تو نے کہ یاں جی نکل گیا

گرمی عشق مانع نشو و نما ہوئی
میں وہ نہال تھا کہ اگا اور جل گیا

ہر ذرہ خاک تیری گلی کی ہے بے قرار
یاں کون سا ستم زدہ مائی میں رل گیا

۲۲/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس میں "راتوں" اور "روتے" کی تجنیس کے علاوہ کوئی خاص بات نہیں۔

۲۲/۲ عاشق کی نازک مزاجی پر قائم چاند پوری کا یہ شعر بہت خوب ہے۔

بے دماغی سے نہ واں تک دل رنجور گیا
مرتبہ عشق کا یاں حسن سے بھی دور گیا

لیکن قائم کا دوسرا مصرع پوری طرح کارگر نہیں، مصرع اولیٰ میں بات تقریباً مکمل ہو جاتی ہے۔ میر کے زیر بحث شعر میں نکتہ یہ ہے کہ اپنی خستہ دلی اور بدحالی اور عجز کو، جس کی وجہ سے معشوق کی چڑھی ہوئی تیوری دیکھتے ہی جان نکل جاتی ہے، نازک مزاجی سے تعبیر کیا ہے۔ یعنی اپنی نازک مزاجی بھی ثابت کر دی ہے۔ اور معشوق کا احترام بھی ملحوظ رکھا ہے۔ ورنہ پہلا مصرع پڑھ کر گمان گذرتا ہے کہ معشوق کی توہین کی جا رہی ہے اور یہ دعویٰ کیا جا رہا ہے کہ تم نازک مزاج ہو گے تو ہو گے، ہم تم سے بھی بڑھ کر ہیں۔ آتش نے یہ مضمون میر سے براہ راست مستعار لیا ہے، لیکن ان کا لہجہ نہ متین ہے نہ طنزیہ ان کے یہاں میر کی طرح کی باریکی بھی نہیں۔ صاف صاف بات کہہ دی ہے۔

غرور عشق زیادہ غرور حسن سے ہے
ادھر تو آنکھ پھری دم ادھر روانہ ہوا

"دم روانہ ہوا" کس قدر مضحکہ خیز ہے، اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔

۲۲/۳ غالب نے اس مضمون کو بہت بہتر انداز میں کہا ہے۔

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برق خرمن کا ہے خون گرم دہقاں کا

غالب کا انداز پر اسرار اور مفکرانہ ہے۔ دوسرے مصرع میں ایک نازک تمثیل بیان ہوئی ہے۔ میر کا شعر ان صفات سے خالی ہے۔ لیکن دوسرے مصرع کا ڈرامائی انداز خوب ہے۔ اگتے ہی جل جانے کا پیکر بھی خوب ہے۔ اس پیکر کو دیوان اول ہی میں میر نے یوں بھی باندھا ہے۔

مت کر زمین دل میں تخم امید ضائع
بوٹا جو یاں اگا ہے سو اگتے ہی جلا ہے

شعر زیر بحث میں نکتہ یہ ہے کہ گرمی کے بغیر پودے کا اگنا محال ہے، لیکن گرمی اگر زیادہ ہو تو بیج مر جاتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ نیا پودا اگر پانی کی کثرت سے مر جائے تو اس کو پودے کا جل جانا کہتے ہیں۔ لہٰذا اشارہ یہ ہے کہ گرمی عشق کی بنا پر کثرت گریہ ہوئی، اس کثرت نے پودے کی موت کا سامان کر دیا۔ غالب کے شعر اور شعر زیر بحث پر مفصل گفتگو کے لئے "شعر، غیر شعر، اور نثر" ملاحظہ ہو۔

۲۲/۴ روشنی کا زاویہ بدلنے کے ساتھ ساتھ ذرے کی چمک گھٹتی بڑھتی ہے، ذرے کی چمک میں جھلملاہٹ کی بھی کیفیت ہوتی ہے، اس بنا پر ذرے کو بے قرار فرض کیا ہے۔ ذرے کی بے قراری کی دو وجہیں ہو سکتی ہے۔ یا تو ذرہ اس ستم زدہ کے غم میں بے قرار ہے جو معشوق کی گلی میں آکر (یا مر کر) مٹی میں تتھر گیا، یا پھر اس وجہ سے بے قرار ہے کہ عاشق ستم زدہ جب مٹی میں تتھرا تو اس کی بے قراری ذروں کو بھی منتقل ہو گئی۔ دوسری تعلیل بہتر ہے۔ "رل گیا" کا لفظ خوب ہے اور شعر کو عام زندگی سے قریب کرتا ہے۔ لیکن غالب اس مضمون کو بہت آگے لے گئے ہیں۔

جب بہ تقریب سفر یار نے محمل باندھا
تپش شوق نے ہر ذرہ پہ اک دل باندھا

فراق صاحب نے حسب معمول میر کا مضمون پست کر دیا ہے کوے دوست سے تخاطب غیر ضروری اور بے اثر ہے۔

دل جلے روئے ہیں شاید اس جگہ اے کوے دوست
خاک کا اتنا چمک جانا ذرا دشوار تھا

(۲۳)

۷۵ ملا ہے خاک میں کس کس طرح کا عالم یاں
نکل کے شہر سے ٹک سیر کر مزاروں کا

۲۳/۱ اس مضمون کو اور جگہ بھی باندھا ہے۔

زیر فلک بھلا تو رووے ہے آپ کو میر
کس کس طرح کا عالم یاں خاک ہو گیا ہے
(دیوان اول)

کیا ہے عشق عالم کش نے کیا ستھراؤ لوگوں کا
نکل چل شہر سے باہر نظر کر ٹک مزاروں پر
(دیوان پنجم)

لیکن شعر زیر بحث میں "خاک میں ملنا" کی ذو معنویت پورا لطف دے رہی ہے۔ ناسخ نے اس مضمون کو غیر ضروری عقلیت دینے کی کوشش کی ہے۔ ان کا شعر میر کے تینوں شعروں سے کم تر ہے۔

کر چکے اقلیم وحشت میں بہت جوش و خروش
چند مدت عالم شہر خموشاں دیکھیے

عالم شہر خموشاں دیکھنے کے لئے معقول وجہ نہیں بیان کی، اگر چہ اس مضمون کو برتنے کے لئے ناسخ نے جواز بھی ڈھونڈا تھا کہ سیر مزارات کی کوئی عقلی وجہ بیان کی جائے۔ بہر حال، "خروش" کا لفظ

’’خموشاں‘‘ کی مناسبت سے اچھا ہے، یعنی اگر ’’شہر خموشاں‘‘ کو اس کے لغوی معنی میں لیا جائے۔ (’’سیر‘‘ میر کے زمانے میں اکثر مذکر استعمال ہوتا تھا۔) ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ شہروں میں تو طرح طرح کا عالم ہوتا ہے، لیکن یہ دیکھنے کے لئے کہ کون کون سے عالم خاک میں مل گئے، یا ان عالموں کا انجام کیا ہوتا ہے، مزارات کی سیر ضروری ہے۔ یعنی عالم کو دیکھئے شہروں اور ان کا انجام دیکھئے مزارات میں۔ شہر سے نکلنے کی تلقین بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ شہروں کے مزارات پر تو چہل پہل ہوتی ہے، یا پھر یہ کہ شہر کے ماحول میں مزارات کا پر اسرار اور پر درد ماحول پوری طرح نہیں کھلتا، اس لئے شہر سے نکلنا ضروری ہے۔ پرانے زمانے میں مقبرے اکثر بستی کے باہر ہوتے بھی تھے۔

(۴۴)

دل سے شوق رخ نکو نہ گیا
تاکنا جھانکنا کبھو نہ گیا

ہر قدم پر تھی اس کی منزل لیک
سر سے سودائے جستجو نہ گیا

سب گئے ہوش و صبر و تاب و تواں
لیکن اے داغ دل سے تو نہ گیا

سبحہ گرداں ہی میر ہم تو رہے
دست کوتاہ تا سبو نہ گیا

۴۴/۱ دیوان دوم کے ایک شعر میں اسی مضمون کو ذرا کم کر کے کہا ہے۔

جوانی دوانی سنا کیا نہیں
حسینوں کا ملنا ہی بھایا ہمیں

شعر زیر بحث میں ہوس ناکی سے لطف اندوزی کے برملا اظہار کے علاوہ خود پر ایک لطیف طنز بھی ہے جو اس شعر کو اس طرح کے اور اشعار سے ممتاز کرتا ہے۔ آتش نے اس مضمون میں ایک نیا پہلو پیدا

کیا ہے، لیکن اس میں کمزوری یہ ہے کہ "نظارے کا لپکا" رکھنے کے باوجود دل اب تک سلامت ہے۔ بہر حال محاورے کی برجستگی کے باعث آتش کا شعر اچھا خاصا ہو گیا ہے۔

آتش ان سے نہیں نظارے کا لپکا چھٹتا
میری آنکھوں پہ ہے شاید کہ مرا دل بھاری

اس کے برخلاف حالی کا "لپکا" ان کے مزاج کا آئینہ دار ہے۔

ذوق سب جاتے رہے جز ذوق دید
اک یہ لپکا دیکھیے کب جائے گا

ملاحظہ ہو ۲/۵ اور ۲۲/۳۔ اس مضمون پر ذیل کا شعر بھی دلچسپی سے خالی نہیں۔ اسے جناب مالک رام نے، اور ان کے اتباع میں جناب عرشی نے غالب سے منسوب کیا ہے۔

پیری میں بھی کمی نہ ہوئی تاک جھانک کی
روزن کی طرح دید کا آزار رہ گیا

میر کے زیر بحث شعر میں نکتہ یہ بھی ہے کہ تاکنے جھانکنے کی عادت کبھی نہ گئی۔ یعنی اس زمانے میں بھی، جب کسی محبوب سے دل لگا ہوا تھا اور عشق طاری تھا، اس وقت بھی نظر بازی ترک نہ کی، دوسرے حسینوں کو للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے رہے۔

۲۲/۴ جب خدا، یا معشوق، ہر جگہ موجود تھا تو اسے حاصل کیوں نہ کر لیا۔ سر میں جستجو کا سودا پھر بھی کیوں باقی رہا؟ اس سوال کا جواب نہ فراہم کر کے شعر میں ایک دلچسپ تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ کئی جواب ممکن ہیں۔ مثلاً ایک تو یہ کہ دراصل ہمیں کسی کی تلاش ہی نہ تھی، بس یوں ہی آوارہ پھرنا ہماری زندگی کا مقصد تھا۔ اگر خدا (یا معشوق) کو پا لیتے تو پھر اسی کے ہو کر رہ جانا پڑتا، اور یہ ٹھہراؤ ہمارے مزاج کے منافی تھا۔ یا یہ کہ اس بات کی خبر بہت دیر میں لگی کہ وہ ہر جگہ موجود تھا، ہم بے خبری میں در بدر پھرتے رہے۔ یا یہ کہ ہر قدم پر، ہر جگہ، ہم نے اسے دیکھا ضرور، لیکن یقین نہ آیا کہ وہ اتنی آسانی سے مل سکتا ہے، اس لئے ہم تا عمر سر گرداں رہے۔ یا پھر یہ کہ ہر قدم پر اس کی منزل تو تھی، لیکن ہماری منزل وہ نہ تھا، ہم تو کسی اور چیز کی

(مثلاً خود اپنی) تلاش میں تھے۔ دوسرے اور تیسرے مضمون سے ایک نیا مضمون پیدا ہوتا ہے جس کو دیوان دوم میں بڑی خوبی سے نظم کیا ہے۔

عجب کی جگہ ہے کہ اس کی جگہ
ہمارے تئیں ہی بتاتے ہیں لوگ

ملاحظہ ہو ۸۸/۱۔

۲۲/۳ شعر میں نکتہ یہ ہے کہ صبر، تاب، تواں، یہ چیزیں تو جانے والی ہیں ہی، اور داغ کی صفت یہ ہے کہ وہ جاتا نہیں۔ لیکن ان سب کو سرائے دل میں مقیم فرض کیا ہے، یا دل پر حملہ آور فرض کیا ہے اور شکایت کی ہے، یا حیرت کی ہے، یا محبت سے کہا ہے کہ جب سب مقیم چلے گئے تو اے داغ تو کیوں نہ گیا۔ اسی مضمون کو تقریباً انھیں الفاظ میں دیوان اول ہی میں یوں کہا ہے۔

سب گئے ہوش و صبر و تاب و تواں
دل سے اک داغ ہی جدا نہ ہوا

اوپر جو شعر نقل ہوا وہ میر کو اس قدر پسند تھا کہ اس کو انھوں نے دیوان دوم کی ایک غزل میں بعینہ درج کیا ہے، لیکن غزل غیر مردف ہے، یعنی اس میں "نہ ہوا" ردیف نہیں ہے، بلکہ اس کے قافیے "دیا"، "بلا" وغیرہ ہیں۔ حالی کا شعر جو ۲۲/۲ پر نقل ہوا، شعر زیر بحث سے متاثر معلوم ہوتا ہے۔ میر کے شعر میں رضی الدین نیشاپوری کی اس رباعی کی خفیف سی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے، لیکن رضی الدین نیشاپوری کے یہاں وہ بے ساختگی اور کیفیت نہیں جو میر کے یہاں ہے۔

دوش اے زدہ نور رخ تو راہ سحر
در مجلس غم بدیم تا گاہ سحر
صبر و خرد و جملہ حریفاں رفتند
من ماندم و آب دیدہ و آہ سحر
(اے تو، تیرے منھ کے نور نے صبح پر ڈاکہ ڈال کر
اس کو لوٹ لیا۔ میں صبح کے آنے کے وقت تک

مجلس غم میں بیٹھا رہا۔ میرا صبر، میری عقل،
میرے تمام دوست چلے گئے، صرف میں رہ گیا
اور آنکھ کے آنسو اور آہ سحر۔)

رضی نیشاپوری کے یہاں نکتہ ضرور دلچسپ ہے کہ معشوق نے صبح کو راستے ہی میں لوٹ کر تباہ کر دیا، اس لئے صبح ہوئی ہی نہیں، میں بیٹھا صبح کا انتظار کرتا رہ گیا۔ اب ان دونوں کے سامنے فیض کو رکھئے، دیکھئے اردو غزل کا سلسلہ کہاں سے کہاں تک پہنچتا ہے۔

تری کج ادائی سے ہار کے شب انتظار چلی گئی
مرے ضبط حال سے روٹھ کر مرے غم گسار چلے گئے

۲۴/۴ ظالم اور بے انصاف شخص کو ''دراز دست'' کہتے ہیں، اور گناہ ایک طرح کا ظلم ہے۔ یعنی گناہ کرنے کے لئے ''دست دراز'' (لمبا ہاتھ) درکار ہوتا ہے۔ اس محاورے سے فائدہ اٹھا کر اپنے ہاتھ کو ''کوتاہ'' کہا ہے۔ یعنی ہاتھ ہی اتنا لمبا نہ تھا کہ اس کو بڑھا کر سبو اٹھا لیتے، حالانکہ سامنے کی چیز ہے، اسے اٹھا کر پھراتے رہے!

(۲۵)

۸۰
یک قطرہ خون ہو کے پلک سے ٹپک پڑا
قصہ یہ کچھ ہوا دل غفراں پناہ کا

غفراں پناہ = جو خدا کی بخشائش کی پناہ میں ہو، یعنی بہت نیک شخص

۲۵/۱ ''یہ کچھ'' کا صرف یہاں اتنا ہی برجستہ ہے جتنا ۱۵/۵ میں ہے۔ پہلے مصرع کا صوتی پیکر بھی خوب ہے اور ''ٹپ'' سے ٹپک پڑنے کا احساس پیدا کرتا ہے۔ ''غفراں پناہ'' کہہ کر دل کی معصومیت اور بے گناہی کس خوبی سے ظاہر کی ہے۔ ''یک قطرہ خون'' سے مراد ''بس، بالکل ایک بوند خون'' بھی ہو سکتا ہے، جیسے ''یک بیاباں تنہائی'' کے معنی ہیں ''بہت زیادہ تنہائی''۔ مضمون درد انگیز ہے، لیکن لہجہ خوش طبعی کا ہے، کمال کا شعر کہا ہے۔

ممکن ہے ''غفراں پناہ'' طنزاً کہا ہو۔ اس طنز کے دو پہلو ہیں۔ (۱) دل اپنی معصومیت اور بے گناہی کے باوجود خون ہونے پر مجبور ہوا۔ (۲) دنیا سے گذرنے پر تو دل کو خدا کی بخشائش کی پناہ ملی، لیکن اس دنیا میں اسے کوئی پناہ نہ تھی۔ وہ غموں اور مایوسیوں کی زد میں تھا۔ یہاں تک کہ وہ خوں ہو گیا۔ لہٰذا اس کی غفراں پناہی اسے اس دنیا میں کوئی امان نہ دے سکی۔ بطن میں کائنات کے نظام کے خلاف ایک طرح کی حقارت ہے، کہ یہ کیا انصاف ہے اور کیا نظام ہے جہاں اچھوں کا حال اتنا برا ہوتا ہے۔

ایک پہلو اور بھی ہے۔ عام طور پر تو عشق کو گناہ اور عاشق کو گناہ گار فرض کرتے ہیں۔ پھر بھی دل کو معصوم اور ''غفراں پناہ'' کہا، گویا اس نے اتنے دکھ اٹھائے تھے کہ گناہ عشق کی تلافی ہو گئی۔ بنیادی طور پر شعر میں شورش ہے، لیکن معنی آفرینی بھی موجود ہے۔ میر ہمارے واحد شاعر ہیں جو کیفیت اور معنی آفرینی، شورش اور معنی آفرینی، سب پر پوری طرح قادر ہیں۔ غالب کے یہاں کیفیت بہت کم ہے۔ ہاں بقیہ چیزوں میں وہ میر کے ہم پلہ ہیں۔

(۲۶)

کئی دن سلوک وداع کا مرے درپئے دل زار تھا — سلوک = طریقہ، انداز
کبھو درد تھا کبھو داغ تھا کبھو زخم تھا کبھو وار تھا — وار = چوٹ

دم صبح بزم خوش جہاں شب غم سے کم نہ تھی مہرباں
کہ چراغ تھا سو تو دود تھا جو پتنگ تھا وہ غبار تھا

یہ تمھاری ان دنوں دوستاں مژہ جس کے غم میں ہے خوں چکاں
وہی آفت دل عاشقاں کسو وقت ہم سے بھی یار تھا

نہیں تازہ دل کی شکستگی یہی درد تھا یہی خستگی
اسے جب سے ذوق شکار تھا اسے زخم سے سروکار تھا

۲۶/۱ غالب نے اس مضمون کو کمال بلاغت سے ادا کیا ہے۔

دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز
پھر ترا وقت سفر یاد آیا

لیکن میر نے "سلوک" کا لفظ غضب رکھا ہے۔ کیوں کہ "سلوک" کے معنی "مہربانی" "نیکی" اور "سکون" بھی ہوتے ہیں۔ دوسرے مصرع کے چاروں لفظ مراعات النظیر کا اچھا نمونہ ہیں۔ تضاد کی بھی اچھی کیفیت ہے۔ کبھی درد تھا تو کبھی صرف داغ، جس کا خود تکلیف دہ ہونا ضروری

نہیں۔ کبھی زخم تھا تو کبھی محض چوٹ، جس سے زخم کا بننا ضروری نہیں۔ علاوہ بریں غالب کے شعر میں وداع کے وقت اور اس کے بعد کا حال ہے، لیکن میر کے یہاں قبل وداع، وداع، اور بعد وداع تینوں زمانے موجود ہیں۔ یعنی "درد" تو خوف جدائی کا تھا، "زخم" جدائی کا ہے، اور یہ نتیجہ ہے اس وار کا جو جدائی نے لگایا ہے، اور "داغ" اس زخم کا ہے جو جدائی میں لگا تھا اور اب (جدائی کے بعد) خشک ہو کر داغ ہو گیا ہے۔

۲۶/۲ دوسرے مصرع میں مراعات النظیر پھر دلچسپ ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ دھواں بھی چراغ کا حصہ ہی ہوتا ہے اور پتنگے اور غبار میں اڑنے کی صفت مشترک ہے۔ شب غم کی صفات بھی خوب بیان کی ہیں، پیکروں میں بصری رنگ ہے اور بیان میں کنائے سے کام لیا ہے۔ غالب نے اس شعر کے مضمون کا اپنے "اے تازہ واردان" والے قطعے کے آخری اشعار میں بہت خوبی سے نظم کیا ہے۔ میر کا شعر ان کے برابر نہیں، لیکن اولیت کا شرف میر کو ضرور ہے۔ "مہرباں" کا لفظ بھی میر نے خوب لکھا ہے، کیوں کہ بہ ظاہر تو یہ خطابیہ ہے (بزم خوش جہاں، شب غم سے کم مہرباں نہ تھی۔) اگر خطابیہ فرض کیا جائے تو شعر کا لہجہ مکالماتی، حزنیہ اور باوقار ٹھہرتا ہے، اگر "مہرباں" کو صفت مانا جائے تو حزن میں ایک طنزیہ رنگ بھی در آتا ہے اور لہجہ خود کلامی کا ہو جاتا ہے۔ ایک کنایہ یہ بھی ہے کہ شہروں میں صبح کا منظر اکثر یہ ہوتا ہے کہ گھروں سے چولھا جلنے کا دھواں اٹھتا ہے اور سڑکوں پر جھاڑو لگنے کی وجہ سے غبار رہتا ہے۔ لہٰذا مراد یہ ہوئی کہ بزم جہاں کی چہل پہل کا آغاز بھی شب غم کی طرح دھوئیں اور غبار سے آلودہ ہوتا ہے۔ "بزم خوش جہاں" میں "خوش" طنزیہ ہے، یعنی وہ بزم جسے "اچھی" محفل کہا جاتا ہے، صبح ہوتے ہوتے شب غم کا ہی منظر پیش کرتی ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ بزم خوش بہر حال اتنی اچھی تو ہے ہی کہ اس کا انجام چاہے شب غم سا ہوتا ہو، اس کا شباب تو چہل پہل والا ہو سکتا ہے لیکن جو شباب اتنے درد ناک انجام کو پہنچے اس کی خوبی کیا اور اس کا رنگ و آہنگ کیا۔ بالآخر سب ایک ہیں، شب غم ہو یا بزم مسرت، دونوں ایک ہی ہیں۔

۲۶/۳ شعر میں عجب طرح کا کنایہ رکھ دیا ہے۔ ایک مفہوم تو یہ کہ معشوق نے پہلے ہم سے دوستی کا

دھونگ رچایا، پھر ہم کو چھوڑ کر دوسرے دوستوں کو گرفتار کیا۔ لیکن ''عالم میں'' سے اشارہ یہ بھی نکلتا ہے کہ معشوق اب اس دنیا میں نہیں ہے۔ یا اگر ہے بھی، تو سب کو چھوڑ کر کہیں روپوش ہو گیا ہے۔

۲۶/۴ مصرع ثانی میں پہلا ''اسے'' معشوق کے بارے میں ہے۔ دوسرا ''اسے'' دل کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ معشوق اور دل کا رشتہ ازلی اور ابدی ہے۔ معشوق کی صفت ہی یہ ہے کہ اسے شوق شکار ہو۔ جسے شوق شکار نہیں، وہ معشوق نہیں۔ اور دل کی بھی صفت یہ ہے کہ وہ زخم خوردہ ہو۔ دونوں اپنی اپنی صفت (یعنی اپنی فطرت) سے مجبور ہیں۔

(۲۷)

۸۵ دل کی آبادی کی اس حد ہے خرابی کہ نہ پوچھ
جانا جاتا ہے کہ اس راہ سے لشکر نکلا

۲۷/۱ تشبیہ کی ندرت اور سادگی اپنی مثال آپ ہے۔ پرانے زمانے میں جب فوج حرکت میں ہوتی تھی تو اپنی رسد قرب و جوار سے حاصل کرتی تھی۔ ایسی صورت میں کسی جگہ سے فوج کا گذر جانا (چاہے وہ اپنے ہی بادشاہ کی فوج کیوں نہ ہو) تاراجی اور تباہی کا مرادف تھا۔ ''آبادی'' کا لفظ بھی خوب ہے، کیوں کہ فوج کے گذران کے بعد اس جگہ کے باشندے یا تو بدحال ہوتے تھے یا منتشر اور پراگندہ ''جانا جاتا ہے'' کے دو معنی ہیں: ''صاف معلوم ہوتا ہے''۔ یعنی دل کی حالت دیکھ کر صاف پتہ چلتا ہے کہ کوئی لشکر ادھر سے گذرا ہے۔ دوسرے معنی ہیں: ''ایسا لگتا ہے''۔ یعنی دل کی تباہی اسی درجے کی ہے جو اس وقت ہوئی جب کوئی لشکر اس پر سے گذرتا۔ اس طرح کے تمام اشعار میں ''دل'' کو ''شہر دلی'' کا استعارہ بھی فرض کر سکتے ہیں۔ اس بات کو میر نے مندرجہ ذیل شعر میں واضح کر کے لکھا ہے۔

دیدۂ گریاں ہمارا نہر ہے
دل خرابہ جیسے دلی شہر ہے
(دیوان پنجم)

میر نے اس مضمون کو بار بار برتا ہے، لیکن جو برجستگی شعر زیر بحث (خاص کر اس کے مصرع ثانی) میں آ گئی ہے، پھر حاصل نہ ہوئی۔

دل کی ویسی ہے خرابی کثرت اندوہ سے
جیسے رہ پڑتا ہے دشمن کا کہیں لشکر بہت
(دیوان دوم)

صاف سارا شہر اس انبوہ خط میں لٹ گیا
کچھ نہیں رہتا ہے واں جس راہ ہو لشکر چلے

(دیوان دوم)

خرابی دل کی کیا انبوہ درد و غم سے پوچھو ہو
وہی حالت ہے جیسے شہر لشکر لوٹ جاتا ہے

(دیوان دوم)

ان سب سے بہتر اور بلیغ تر انداز میں، لشکر کا نام لئے بغیر اس مضمون کو دیوان اول ہی میں یوں باندھا ہے ؎

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے
یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

کلیم ہمدانی کا نہایت عمدہ شعر ہے ؎

کلیم از دست بیداد کہ نالم
بہ کشت من گذار لشکر افتاد

(اے کلیم، میں کس کے دست بیداد کے خلاف نالہ کروں؟ میری کھیتی پر سے تو لشکر گذر گیا۔)

الغلب ہے کہ میر نے اپنا بنیادی مضمون اسی شعر سے مستعار لیا ہو۔ کلیم ہمدانی کے شعر کی قوت اس بات میں ہے کہ متکلم پر ظلم کرنے والے بے شمار ہیں۔ ایک پورا لشکر ہے جو اس کی کھیتی کو روندتا ہوا گذر گیا، پھر وہ کس کے ظلم کا شکوہ کرے؟ کوئی ایک شخص تو ظالم ہے نہیں۔ اس میں نکتہ یہ بھی ہے کہ ایک شخص واحد بھی ہے جو ظالم تھا، یعنی سردار لشکر یا بادشاہ لشکر، لیکن اس کے خلاف فریاد ہو نہیں سکتی، یا متکلم کو فریاد کا یارا نہیں۔ میر کے شعر میں ڈراما زیادہ ہے اور مصرع اولیٰ کے انشائیہ انداز میں مصرع ثانی کے بیانیہ استعاراتی انداز نے لطف دوبالا کر دیا ہے۔ "جاتا" اور "جاتا" کا ضلع بھی اپنی جگہ خوب ہے۔

(۲۸)

اس کا خرام دیکھ کے جایا نہ جائے گا
اے کبک پھر بحال بھی آیا نہ جائے گا — بحال آنا=ہوش میں آنا

اب دیکھ لے کہ سینہ بھی تازہ ہوا ہے چاک
پھر ہم سے اپنا حال دکھایا نہ جائے گا

ہم بے خود ان محفل تصویر اب گئے
آئندہ ہم سے آپ میں آیا نہ جائے گا — آپ میں=ہوش میں

۲۸/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن "آیا" اور "جایا" کی رعایت دلچسپ ہے۔

۲۸/۲ شعر کی واقعیت قابل لحاظ ہے، خاص کر اس نقطۂ نظر سے کہ جس چیز کا بیان کر رہے ہیں (سینے کا چاک ہونا) وہ خود غیر واقعی ہے، لیکن طرز بیان روز مرہ زندگی کا ہے۔ سینہ ابھی ابھی چاک ہوا ہے، آ کر دیکھ جاؤ۔ کچھ دیر کے بعد ہم ہوش ہی میں نہ ہوں گے، یا شاید مر چکے ہوں گے، یا شاید سینے کے زخم کے عادی ہو چکے ہوں گے۔ ابھی نیا نیا معاملہ ہے اس لئے زخم کو دکھانے کا شوق ہے، کل کو یہ بھی نہ ہوگا۔ ایسے طرز بیان کی روشنی میں مغربی نقادوں کا تصور واقعیت (جس کا اطلاق سید عابد علی عابد/حالی نے عام کرنا چاہا تھا) بے معنی اور بے اثر معلوم ہوتا ہے۔

۲۸/۳ کہا جاتا ہے کہ میر کا کلام "آہ" ہے، اور سودا کا کلام "واہ" ہے۔ میں اس قسم کی تعمیمات کو غیر تنقیدی سمجھتا ہوں، لیکن محمد حسن عسکری نے "آہ" کو صوفیوں کی اصطلاح بتایا ہے اور لکھا ہے کہ اس سے مراد

رنج وغم اور یاس نہیں بلکہ "علامت کمال عشق و درد، کہ زبان کے بیان سے قاصر ہو۔" یقیناً ایسا ہی ہوگا، لیکن میر اور سودا کی انفرادیت کا تعین ان اصطلاحوں کے ذریعہ نہیں ہو سکتا، کیوں کہ وہ "آہ" جس کو عسکری صاحب علامت کمال عشق و درد سے تعبیر کرتے ہیں، میر کے علاوہ دوسرے شعرا کے یہاں بھی ہو سکتی ہے۔ عملی طور پر ان دونوں شعرا کی انفرادیت (یعنی ان کے مزاج کی خصوصیت) کا مطالعہ کرنے کے لئے میر کے شعر زیر بحث کے سامنے سودا کا شعر رکھئے، زمین تو ایک ہے ہی، قافیہ بھی مشترک ہے۔ سودا کہتے ہیں ؎

رخصت ہے باغباں کہ ٹک اک دیکھ لیں چمن
جاتے ہیں واں جہاں سے پھر آیا نہ جائے گا

میر کے یہاں جلوۂ معشوق یا ہستی کے سامنے خود کو نابود سمجھنے کی بات ہے۔ تصویر اور اصل میں وجود اور عدم وجود کا رشتہ ہوتا ہے۔ یعنی اصل تو وجود ہے، اور تصویر اس وجود کی نقل ہے، خود اس میں وجود نہیں۔ میر خود کو محفل تصویر کا ایک فرد سمجھتے ہیں، اور اس محفل میں بھی جس میں وجود محض تصویر کا حکم رکھتا ہے، وہ بے خود ہیں۔ یعنی معشوق کے وجود کے مقابلے میں ان کا وجود، عدم کے دوسرے درجے میں ہے۔ سودا خارجی دنیا کے مشاہدے میں مصروف ہیں، اور جانتے ہیں کہ یہ فرصت بھی چند روزہ ہے۔ یہاں سے اٹھے تو وہاں پہنچیں گے جہاں سے واپسی نہیں۔ شعر کا لہجہ طنزیہ ہے، طنز کا ہدف باغباں بھی ہے جو کہ اتنی مختصری فرصت بہم پہنچانے میں بھی بخل کرتا ہے اور خود وہ فرصت بھی ہے، جس کا انجام ہمیشہ ہمیشہ کی غیر حاضری ہے۔ سودا کے شعر میں ایک آزادہ طنطنہ بھی ہے، کیوں کہ موت کی حقیقت سے خوف یا محزونی کی جگہ موجود دنیا کے مشاہدے سے شغف کا اظہار ہے۔ دونوں شخصیتوں میں ایک جلال ہے، ایک وقار ہے، دونوں خود آگاہ ہیں۔ لیکن میر کی خود آگاہی روحانی اور داخلی ہے، اس کے برخلاف سودا کی خود آگاہی خارجی دنیا کے حوالے سے ہے، اس لئے سطحی ہے۔ مابعد الطبیعیاتی اشاروں کی بنا پر میر کا شعر سودا کے شعر سے بہتر ہے۔ ڈرامائی انداز کلام دونوں میں مشترک ہے۔ اگر سودا کے یہاں پہلے مصرع میں روزمرہ گفتگو کی بے ساختگی ہے تو میر کے یہاں دوسرے مصرع میں محاورے کی برجستگی ہے۔ رعایت لفظی دونوں کے یہاں ہے۔ میر کے شعر میں "آئندہ" (بمعنی "آنے والا") "آیا نہ جائے گا" کے ضلع کا لفظ ہے۔ سودا کے شعر میں "جہاں" (بمعنی "دنیا") ضلع کا لطف دے رہا ہے اور "آیا نہ جائے گا" میں ضلع کا بھی لطف ہے۔ سودا کے یہاں خفیف سا ابہام بھی ہے، کیوں کہ یہ واضح نہیں کیا کہ کہاں جا رہے ہیں۔ ممکن ہے عدم کو جانے کے بجائے قفس میں قید ہو جانے کی طرف اشارہ ہو۔ ملاحظہ ہو ۱/۴۷۔

(۲۹)

دھوکا ہے تمام بحر دنیا
دیکھے گا کہ ہونٹ تر نہ ہوگا

۲۹/۱ شعر میں عبرانی پیغمبروں کے لہجے کی جھلک ملتی ہے۔ تنبیہ ہے، لیکن بولنے والا اپنے مخاطب سے بے تعلق نہیں ہے، بلکہ اس کی بھلائی برائی کی فکر رکھتا ہے۔ اسلامی بزرگوں میں حضرت شیخ عبدالقادر جیلانی کے مواعظ کا بھی یہی انداز ہے۔ اسی مضمون کو میر نے یوں بھی ادا کیا ہے ؎

جہاں کا دریاے بے کراں تو سراب پایان کار نکلا
جو لوگ تہ سے کچھ آشنا تھے انھوں نے لب تر کیا نہ اپنا

(دیوان ششم)

دیوان ششم کے شعر میں رعایتیں بہت خوب ہیں۔ (دریا، بے کراں، سراب پایاں، (بمعنی "تہ"، "گہرائی") تہ، لب (بمعنی "ساحل") وغیرہ۔) لیکن شعر میں وضاحت اس درجہ ہے کہ مضمون کی خوبی دب گئی ہے۔ شعر زیر بحث میں لطیف ابہام ہے۔ "بحر دنیا" بمعنی "دنیا سمندر ہے" بھی ہے اور "دنیا کا سمندر، یعنی وہ سمندر جو دنیا میں ہے" بھی۔ موخر الذکر معنی لئے جائیں تو مراد یہ نکلتی ہے کہ "سمندر" بمعنی سرچشمۂ امید و سکون ہے۔ یعنی دنیا میں جو امید و سکون کے سرچشمے ہیں، یعنی وہ جگہیں اور چیزیں جن سے اضطراب قلب اور سوز دروں رفع ہونے کی امید ہو سکتی ہے، وہ سب دھوکا ہیں۔ اصل سمندر (یعنی وہ جگہیں اور چیزیں جن سے پیاس بجھ سکے اور سکون قلب حاصل ہو سکے) اس دنیا میں ہے ہی نہیں۔ "دھوکا" کے بھی دو معنی ہیں: ایک تو یہ کہ بحر دنیا مثل سراب کے ہے۔ جتنا ہی اس کے نزدیک جائیں، وہ اتنا ہی دور ہوتا جائے گا۔ دوسرے یہ کہ بحر دنیا اس معنی میں سراب ہے کہ نظروں کا دھوکا ہے۔

دکھائی دیتا ہے لیکن ہے نہیں۔ ”ہونٹ تر نہ ہوگا“ میں یہ اشارہ بھی ہے کہ بحرِ دنیا میں غرق تو ہو جاؤ گے، لیکن پیاس پھر بھی نہ بجھے گی۔ ”گناہ گار“ کو ”تر دامن“ بھی کہتے ہیں، لہٰذا مراد یہ نکلی کہ بحرِ دنیا میں غوطہ لگانے سے دامن تو تر ہوگا، (یعنی گناہ گار تو ہوگے) لیکن ہونٹ تر نہ ہوگا، یعنی سکون نصیب نہ ہوگا۔ مخاطب کا ابہام بھی بہت خوب ہے۔ اس ایک شعر میں شاعری کی وہ تینوں آوازیں، جن کا ذکر ایلیٹ نے کیا ہے، بہ یک وقت سنائی دیتی ہیں۔ (مزید ملاحظہ ہو ۱/۳۹ اور ۳/۳۹۔) وہ تین آوازیں ہیں (۱) شاعر خود اپنے آپ سے بات کر رہا ہے، (۲) شاعر کسی اور سے مخاطب ہے، اور (۳) کسی اور کی زبان سے گفتگو کر رہا ہے۔ ان آوازوں کو بالترتیب غنائیہ (lyrical) بیانیہ (narrative) اور ڈرامائی (dramatic) بھی کہہ سکتے ہیں۔ میر طاہر وحید نے بھی اس مضمون کو کہا ہے، لیکن اس قدر پھیلا کر، کہ لطف کم ہو گیا ہے ؎

دیدم آں چشمۂ ہستی کہ جہانش نامند
آں قدر آب کزو دست تواں شست نہ داشت
(میں نے اس چشمۂ ہستی کو، جسے دنیا کہتے ہیں، دیکھا۔ اتنا
پانی بھی نہ تھا کہ ہاتھ دھل سکتا۔)

میر نے عجب شور انگیز شعر کہا ہے۔ تقلیل الفاظ بھی غضب کی ہے۔ پھر ہونٹ تر ہونے میں جو معنویت ہے وہ ہاتھ دھونے میں نہیں ہے۔

(۳۰)

۹۰

دل جو تھا اک آبلہ پھوٹا گیا
رات کو سینہ بہت کوٹا گیا

طائر رنگ حنا کی سی طرح
دل نہ اس کے ہاتھ سے چھوٹا گیا

میں نہ کہتا تھا کہ منہ کر دل کی اور
اب کہاں وہ آئینہ ٹوٹا گیا

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے
یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

میر کس کو اب دماغ گفتگو
عمر گذری ریختہ چھوٹا گیا

۱/۳۰ آبلے میں پانی ہوتا ہے اور دل میں خون۔ دل کو آبلہ کہنے میں کنایہ یہ ہے کہ رنج و غم کے باعث سارا خون پانی ہو گیا تھا۔ ”اک آبلہ“ میں اشارہ یہ ہے کہ سینے میں بہت سے آبلے تھے اور دل بھی انھیں میں سے ایک تھا۔ آبلے میں کھٹک یا دھڑکن نہیں ہوتی، لیکن دل میں دھڑکن ہوتی ہے۔ وہ دل جو

آبلہ بن گیا ہو اس میں دل کی اصل صفت باقی نہیں رہی، اس لئے اس کا پھوٹ کر بہ جانا ہی ٹھیک ہے۔ سینہ کو نا گیا کہہ کر دل کے پھوٹ بہنے کا جواز بھی فراہم کر دیا ہے۔

ضامن علی جلال نے بھی آبلے کی طرح دل کے پھوٹ بہنے کا مضمون اچھا کہا ہے۔

کیا جانوں دل کا حال کہ فرقت میں بہ گئے
بتیرے آبلے مرے سینے سے پھوٹ کر

جلال کے یہاں الفاظ کی کثرت نہ ہوتی تو شعر اور بھی اچھا ہوتا۔

۳۰/۲ فارسی میں رنگ کو طائر سے تشبیہ دیتے ہیں، کیونکہ رنگ غائب ہو جانے یا ہلکا پڑ جانے کو "رنگ اڑنا" مستعمل ہے۔ دل کو بھی طائر سے تشبیہ دیتے ہیں۔ شعر زیر بحث میں "نہ" تنبیہ اور تاکید کے لئے ہے۔ مراد یہ ہے کہ جس طرح طائر رنگ حنا معشوق کے ہاتھ سے اڑ کر واپس نہیں آتا، اسی طرح میرا دل بھی بس اس کے ہاتھ سے چھوٹا تو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے گیا۔ "گیا" کثیر المعنی ہے، یعنی "تباہ ہوا" "مر گیا"، "غائب ہو گیا"، "بے نام و نشاں ہو گیا" سب معنی موجود ہیں۔ دل جب تک معشوق کے ہاتھ میں رہے ٹھیک ہے۔ ایک بار چھوٹ گیا تو اس کا کچھ ٹھکانا نہیں کہ کہاں تباہ ہو، کہاں مرے۔ دوسرے مصرعے کی نثر یوں ہوگی: "دل اس کے ہاتھ سے چھوٹا نہ (اور) گیا۔" دل میں چونکہ خون ہوتا ہے اس لیے اس کو طائر رنگ حنا کہنا بھی پر لطف ہے۔

۳۰/۳ شعر کا مخاطب معشوق بھی ہو سکتا ہے اور متکلم بھی۔ معشوق سے کہتے ہیں کہ میرا دل آئینے کی طرح تھا، یعنی تو اس میں اپنا منہ دیکھ کر اپنی تزئین کر سکتا تھا، یعنی اس میں اپنی حقیقت اور اپنا حسن دریافت کر سکتا تھا۔ لیکن تو نے دل کی طرف منہ نہ کیا، اور اب وہ آئینہ ٹوٹ چکا ہے (یعنی دل میں صفا باقی نہیں رہ گئی، یا دل میں تاب عشق نہ رہی۔) اگر متکلم خود مخاطب ہے تو معنی یہ نکلے کہ تیرا دل آئینے کی طرح تھا، جس میں تیری حقیقت جلوہ گر تھی (یا تمام حقائق جلوہ گر تھے۔) تو نے دل کی طرف منہ نہ کیا اپنی حقیقت سے بے خبر رہا، اور اب وہ آئینہ ٹوٹ چکا ہے۔ "نہ" اس شعر میں بھی تاکیدی ہے۔ نثر یوں ہوگی: "میں کہتا نہ تھا کہ دل کی اور منہ کر۔"

۳۰/۴ ملاحظہ ہو ۱/۲۷۔ مصرع اولیٰ میں "کیا مذکور ہے" برجستگی اور ایجاز کے اعتبار سے ۱/۱۳ کے "القصہ" کا ہم پلہ ہے۔

۳۰/۵ شعر کو تخلیقی اظہار کہتے ہیں، لیکن میر نے اس مضمون کو ترقی دے کر یہ کہا ہے کہ شاعری اصلی گفتگو اس کی شاعری ہے۔ یہ گفتگو اظہار حال کے لیے بھی ہے اور اخفائے حال کے لیے بھی۔ اس بات کو دیوان اول ہی میں یوں ظاہر کیا ہے۔

کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا
سو ٹھہرا ہے یہی اب فن ہمارا

شعر زیر بحث میں "ریختہ" (بمعنی "گرا ہوا، پڑا ہوا") اور "چھوٹا گیا" میں ضلع کا لطف ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۲۶۔ میر کے مندرجہ ذیل کو بھی ذہن میں لائیے۔

گفتگو ریختے میں ہم سے نہ کر
یہ ہماری زبان ہے پیارے

اب ایک پہلو یہ پیدا ہوتا ہے کہ "ریختہ" بمعنی "زبان ریختہ" فرض کریں تو شعر زیر بحث کے ایک معنی یہ بھی نکلتے ہیں کہ ہم نے اب زبان ریختہ میں گفتگو کرنا چھوڑ دیا ہے، یعنی مدت ہو گئی ہم اپنی زبان ہی بھول گئے ہیں۔

(۳۱)

۹۵ اے دوست کوئی مجھ سا رسوا نہ ہوا ہوگا
دشمن کے بھی دشمن پر ایسا نہ ہوا ہوگا

ہے قاعدۂ کلی یہ کوے محبت میں — کلی = عام، جو ہر جگہ اور
دل گم جو ہوا ہوگا پیدا نہ ہوا ہوگا — ہر صورت میں صحیح ہو

اس کہنہ خرابے میں آبادی نہ کر منعم — منعم = دولت مند، دیا ش
یک شہر نہیں یاں جو صحرا نہ ہوا ہوگا

صد نشتر مژگاں کے لگنے سے نہ نکلا خوں
آگے تجھے میر ایسا سودا نہ ہوا ہوگا — آگے = پہلے

۳۱/۱ شعر معمولی ہے، لیکن اس میں تھوڑا اپیچ ہے۔ دشمن کا دشمن تو دوست ہوتا ہے، اس لئے ''دشمن کے بھی دشمن پر ایسا نہ ہوا ہوگا'' کے معنی ہوں گے ''دوست پر بھی ایسا نہ ہوا ہوگا۔'' ظاہر ہے کہ یہ معنی مناسب نہیں۔ لہٰذا ''پر'' کے معنی ''لیکن'' فرض کرنا ہوں گے اور دوسرے ''دشمن'' کے بعد ''ہیں'' محذوف سمجھنا ہوگا۔ اب مفہوم یہ نکلا کہ دشمن کے بھی دشمن ہیں، جو اس کی بربادی اور رسوائی پر آمادہ رہتے ہیں، لیکن ان دشمنوں نے بھی میرے دشمن پر وہ نہ کیا ہوگا جو تو نے (جو میرا دوست ہے) میرے ساتھ کیا۔

جناب حنیف نجمی نے مجھے مطلع کیا ہے کہ ''دشمن کا دشمن'' کا محاورہ ان کے اطراف میں ''حقیر ترین دشمن، ادنیٰ ترین دشمن'' کے معنی میں مستعمل ہے۔ انھوں نے یہ فقرہ مثالاً درج کیا ہے: ''خدا دشمن کے بھی دشمن کو ایسی آفت میں مبتلا نہ کرے۔'' لیکن عام لغات میں یہ محاورہ درج ہی نہیں۔ ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں اس کا اندراج ضرور ہے، لیکن اسے ''دشمن سا دشمن'' کا ہم معنی قرار دیا گیا ہے، اور ''دشمن سا دشمن'' کے معنی لکھے ہیں، ''جانی دشمن، سخت دشمن''۔ ''دشمن کا دشمن'' کی سند میں آغا جان عیش کا حسب ذیل شعر نقل کیا گیا ہے ؎

یہ مرض سنتے ہو تم وہ بد بلا ہے دوستو
ہو نہ دشمن کے بھی دشمن کو یہ آزار ہوس

ظاہر ہے کہ یہاں ''دشمن کے دشمن'' سے ''جانی دشمن، سخت دشمن'' کے معنی نکلتے ہیں، لیکن ''حقیر ترین، ادنیٰ ترین دشمن'' بھی درست معنی معلوم ہوتے ہیں۔

حاصل کلام یہ کہ میر کے زیر بحث شعر کی ایک تعبیر یہ بھی ہو سکتی ہے کہ میرے سخت ترین دشمن یا حقیر ترین دشمن پر بھی وہ رسوائی نہ گذری ہوگی جو مجھ پر گذری۔ لیکن اس تعبیر میں ذرا سی قباحت یہ ہے کہ ''دشمن کے دشمن'' پر وہ رسوائی نہ گذری ہوگی جو متکلم پر گذری، اس کا کوئی ثبوت نہیں۔ بلکہ اس بات ہی کا کوئی ثبوت نہیں کہ متکلم کے سخت ترین یا حقیر ترین دشمن کے لئے لازم ہے کہ اس پر رسوائی گذرے۔

۳۱/۲ ''کوے محبت میں'' کا تعلق دوسرے مصرعے سے ہے۔ شعر کی نثر یوں ہوگی: ''یہ قاعدۂ کلی ہے (کہ) جو دل کوے محبت میں گم ہوا ہوگا (وہ پھر) پیدا (بمعنی ''ظاہر'') نہ ہوا ہوگا۔ ایسے شعر کو جس کے دوسرے مصرعے کی عبارت پہلے مصرعے کی کچھ عبارت ملائے بغیر مکمل نہ ہوتی ہو، اصطلاح میں ''معقد'' (الجھا ہوا) کہتے ہیں۔ بعض لوگوں نے اسے عیب کہا ہے، حالانکہ یہ طریقہ اردو فارسی شاعری میں شروع سے رائج ہے، اور کسی مستند کتاب میں اسے عیب نہیں بتایا گیا۔ محمد حسین آزاد ''آب حیات'' میں ذوق کے بیان میں ذوق کا یہ شعر نقل کرتے ہیں ؎

منھ اٹھائے ہوئے جاتا ہے کہاں تو کہ تجھے
ہے ترا نقش قدم چشم نمائی کرتا

وہ لکھتے ہیں کہ کلب حسین خاں نادر نے اپنی کتاب "تلخیص معلیٰ" میں اعتراض کیا ہے کہ "تجھے دوسرے مصرعے کا حق ہے" پہلے مصرعے میں نہیں لانا چاہئے۔ محمد حسین آزاد لکھتے ہیں کہ "اس کا جواب مجھے نہیں آتا۔" اگر واقعی آزاد کو اس مہمل اعتراض کا جواب نہ بن پڑا تو تعجب کی بات ہے۔ ممکن ہے انھوں نے طنزیہ لکھا ہو، اور مراد یہ ہو کہ اعتراض لایعنی ہے، یا شاید مراد یہ ہو کہ اعتراض چنداں اہم نہیں۔ بہر حال، حقیقت یہ ہے کہ معقد اشعار ہر استاد کے یہاں موجود ہیں۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ اگر مصرع کی نثر یوں کی جائے: "کوے محبت میں یہ قاعدہ کلی ہے" تو پھر یہ شعر معقد نہیں رہتا۔ لیکن میر کے یہاں معقد شعر بہر حال موجود ہیں مثلاً ۱۵/۲۔

۳۱/۳ شہر آباد ہوتے ہیں، پھر اجڑ جاتے ہیں، پھر آباد ہوتے ہیں۔ کوئی شہر ایسا نہیں جو کسی نہ کسی وقت صحرا میں تبدیل نہ ہوا ہو، اس لئے آبادی کرنے کے لئے کوئی جگہ معتبر نہیں۔ جو جگہ بار بار آباد ہو اور اجڑے اسے کہنہ خرابہ ہی کہنا چاہئے۔ ہر شہر اجڑ جاتا ہے، یہ ایک عام سی بات ہے۔ میر نے نیا مضمون پیدا کیا ہے کہ کوئی شہر ایسا نہیں جو پہلے صحرا نہ بن چکا ہو۔ کلُ شیءٍ یرجع الیٰ اصلہٖ (ہر چیز اپنی اصل پر لوٹتی ہے) کے مصداق ہر شہر کو اپنی اصلی شکل (یعنی صحرا) پر لوٹنا ہوگا۔ یہ انداز بیان، کہ ہر شہر دراصل صحرا تھا، پر لطف ہے۔ ناسخ نے بھی اس مضمون کو خوب نظم کیا ہے، لیکن ان کا پہلا مصرع تکلف سے خالی نہیں۔

ہے نشان شمع روشن ہر چراغ چشم غول
ہو چکا ہے بارہا آباد جو ویرانہ ہے

میر کے شعر میں "کہنہ خرابہ" کو دنیا کا استعارہ بھی فرض کر سکتے ہیں۔ پھر مفہوم یہ ہوگا کہ دنیا ساری کی ساری اجڑتی بستی رہتی ہے اور بے اعتبار ہے۔ ایسی جگہ گھر بنانے سے کوئی فائدہ نہیں۔ ناصر کاظمی نے اس مضمون کو عجیب افسانوی اور استعاراتی رنگ دے دیا ہے۔ زمانہ حال کا صیغہ استعمال کر کے ناصر کاظمی نے شعر کو ہمارے زمانے کا استعارہ بنا دیا۔

یہاں جنگل تھا آبادی کے پہلے
سنا ہے میں نے لوگوں کی زبانی

۳۱/۴ آتش اس مضمون کو بہت آگے لے گئے ہیں۔ ان کا شعر بجا طور پر ضرب المثل ہو گیا ہے۔

بڑا شور سنتے تھے پہلو میں دل کا
جو چیرا تو اک قطرۂ خوں نہ نکلا

لیکن ممکن ہے آتش کے سامنے میر کا یہ شعر بھی رہا ہو۔

غیرت سے میر صاحب سب جذب ہو گئے تھے
نکلا نہ بوند لو ہو سینہ جو ان کا چیرا

میر کے شعر زیر بحث میں دو مفہوم ہیں۔ ایک تو یہ کہ جنون عشق کے باعث سارا خون خشک ہو گیا تھا، جب چارہ گر نے فصد لینے کے لئے نشتر لگایا (یہاں معشوق خود چارہ گری کر رہا ہے، یہ مزید لطف ہے) تو سیکڑوں نشتر لگنے کے بعد بھی خون نہ نکلا۔ دوسرا مفہوم عاشق کی سخت جانی کا ہے، معشوق نے سیکڑوں بار مژگان کے نشتر چبھوئے، لیکن عاشق اس قدر کڑے دل کا تھا کہ اس کے خون ہی نہ نکلا۔ "سودا" کا لفظ خوب رکھا ہے، کیوں کہ پرانے زمانے میں جنون کا علاج فصد کھولنا بھی تھا، اور عشق کو "سودا" اور "جنون" بھی کہتے ہیں۔ ملاحظہ ہو ۹۰/۲۔

(۳۲)

تا بہ مقدور انتظار کیا
دل نے اب زور بے قرار کیا

زور=بہت زیادہ

۱۰۰

یہ توہم کا کارخانہ ہے
یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

صد رگ جاں کو تاب دے باہم
تیری زلفوں کا ایک تار کیا

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا
آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

سخت کافر تھا جن نے پہلے میر
مذہب عشق اختیار کیا

۳۲/۱ مطلع برائے بیت رکھا گیا ہے۔ لیکن اس میں بھی ایک نکتہ ہے۔ مقدور بھر انتظار کرنے کے بعد اب دل کی بے قراری کے ہاتھوں مجبور ہو گئے ہیں، لیکن یہ ظاہر نہیں کیا ہے کہ دل کی اس بے قراری کا نتیجہ کیا نکلے گا؟ شہر چھوڑ کر ویرانے کو نکل جائیں گے، اپنا سر پھوڑ لیں گے، یا عشق ہی کو ترک کر دیں گے (یعنی انتظار کرنا چھوڑ دیں گے۔) صبر، اور صبر کے جاتے رہنے کا مضمون میر نے دیوان اول ہی کے اس شعر میں خوب باندھا ہے۔

اتنی گذری جو ترے ہجر میں سو اس کے سبب
صبر مرحوم عجب مونس تنہائی تھا

۳۲/۲ یہ شعر گوتم بدھ کے اس قول کی یاد دلاتا ہے کہ جو کچھ ہم نے سوچا ہے، ہم وہی کچھ ہیں۔ All that we are is all that we have thought لیکن محمد حسن عسکری نے اس کو صوفیانہ شعر مان کر اس کی خوب تشریح کی ہے۔ عسکری کہتے ہیں: ''اس شعر کا مطلب یہ نہیں لینا چاہئے کہ ہر خیال بے بنیاد ہے، اس لئے انسان یا کائنات کی ہستی بے حقیقت ہے اور نہ یہ مطلب کہ ہر خیال درست ہے، اس لئے ہر آدمی کے لئے حقیقت وہی ہے جو اس کے خیال میں آئے۔ میر تو وہم کے مثبت اور منفی دونوں پہلو بیان کر رہے ہیں۔ دنیا تو ہم کا کارخانہ ضرور ہے، کیوں کہ وہم کے بغیر اس کا ادراک ممکن ہی نہیں۔ مگر ''جو اعتبار کیا'' یعنی وہم نے محسوسات میں سے جو معنی اخذ کئے اگر وہ محض ایجاد بندہ ہیں تو آدمی کے لئے ہستی فریب بن جائے گی...... لیکن اگر یہ معنی عقل سلیم اور وحی کے مطابق ہیں تو وہم کے ذریعہ آدمی کے لئے معرفت کا دروازہ کھل جائے گا۔ آپ پوچھیں گے کہ اگر شعر میں یہ اثباتی پہلو موجود ہے تو میر نے صاف کیوں نہیں کہا، اور کچھ نہیں تو اشارہ ہی کر دیتے۔ جواب میں عرض ہے کہ یہی اس شعر کی بلاغت ہے۔ شعر میں جو مطلب پنہاں ہیں ان کے دو درجے تو بیان ہو چکے۔ تیسرے درجے میں ''اثبات پھر نفی بن جاتا ہے۔ مگر اس نفی کا تعلق عام آدمیوں سے نہیں، بلکہ عارفین سے ہے، کیوں کہ شعر میں اس حدیث کی ترجمانی ہو رہی ہے: ما عرفناک حق معرفتک۔ کنہ ذات کی معرفت کسی کو حاصل نہیں ہو سکتی۔ حواس ظاہری و باطنی کو تو چھوڑئے لطائف ستہ کے ذریعے بھی نہیں۔ چناں چہ اس شعر میں ''وہم'' کا لفظ لطائف ستہ پر بھی دلالت کرتا ہے، اور پوری جامعیت کے ساتھ استعمال ہوا ہے۔ چوں کہ معرفت کا یہ درجہ حاصل ہونا ممکن ہی نہیں، اس لیے عارف پر ایک قسم کی یاس اور قبض کی کیفیت طاری ہوتی ہے۔ یہی حال اس شعر میں ظاہر ہوا ہے۔ لیکن اس نفی میں پھر اثبات ہے۔ بلکہ یوں کہئے کہ یہی قبض اصل میں بسط ہے۔ حضرت ابو بکر رضی اللہ عنہ نے معرفت کی کیفیت کچھ ان الفاظ میں بیان کی ہے کہ ادراک کا یہ بات جان لینا کہ ادراک معرفت سے عاجز ہے۔ میر کے شعر میں قبض اور حیرت محمودہ کی کیفیت زیادہ جھلکتی ہے۔''

عسکری صاحب کی باریک بینی میں کلام نہیں، لیکن میرا خیال ہے ان کی شرح شعر کے دونوں

بنیادی الفاظ "توہم" اور "اعتبار" کے ساتھ انصاف نہیں کرتی۔ "توہم" ان چیزوں کو موجود فرض کرنے (یعنی "وہم" کے ذریعہ ان کو حقیقی تصور کرنے) کو کہتے ہیں جو معدوم ہوتی ہیں یہ شرط نہیں کہ جس بات یا جس چیز پر اعتبار کیا جائے وہ واقعی ہو، یا ویسی ہی ہو جیسا اس کو اعتبار کیا جا رہا ہے۔ اب شعر کی بعض اور معنویتوں پر غور فرمائیے: "یہ" سے مراد "دنیا" بھی ہو سکتی ہے، اور کوئی ایسا عالم اور کیفیت بھی جس میں شاعر خود کو پاتا ہے۔ یعنی شعر اپنے روحانی یا ذہنی سفر میں کسی کیفیت سے دو چار ہے، جس کے بارے میں اس کو گمان گذرتا ہے کہ شاید یہ، جو وہ دیکھ رہا ہے، محض اس وہم کی پیداوار ہے۔ لفظ "کارخانہ" پر غور کیجئے: لفظ عام طور پر حیرت یا تحقیر کا اظہار کرنے کے لئے بولا جاتا ہے، ایسی چیز کو، جس کے صائب ہونے کے بارے میں شبہ ہو، "کارخانہ" کہا جاتا ہے۔ اس لفظ کی دوسری معنویت ہے "کام کرنے کی جگہ، وہ جگہ، جہاں چیزیں بنتی ہیں۔" لہٰذا دنیا ایک کارخانہ ہے، یہاں کی ہر چیز مصنوعی اور فرضی ہے، اور اس کارخانے کا مہتمم یا روح درواں "وہم" ہے۔ "یاں وہی ہے جو اعتبار کیا" سے معنی یہ بھی نکلتے ہیں کہ اگر ہم کسی چیز کے وجود سے انکار کر دیں تو وہ معدوم ٹھہرتی ہے۔ (اگر ہم اعتبار نہ کریں کہ دنیا ہے، تو دنیا واقعی نہیں ہے۔)

غیر معمولی شعر کہا ہے، شعر کیا ہے، معجزہ ہے۔ لہجہ بھی کس قدر با وقار لیکن بے رنگ ہے، نہ رنج ہے نہ مسرت، نہ وہ جوش و انبساط جو کسی چیز کو سمجھ لینے سے حاصل ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے ایک شخص مراقبے سے برآمد ہو کر اپنے مکاشفے کو روزمرہ کی زبان میں بیان کر رہا ہے۔

میر نے اس مضمون کو فارسی میں بھی کہا ہے ؎

بستۂ وہم است نقش زندگی
ورنہ ہستی اعتبارے بیش نیست
(زندگی کا نقش وہم کا بنایا ہوا ہے۔ ورنہ ہستی
کی حقیقت اعتبار سے زیادہ نہیں۔)

اس شعر کے ذریعہ اردو شعر کا مفہوم سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے، ورنہ خود یہ شعر چنداں قابل ذکر نہیں۔

۳۲/۳ رگ جاں ایک موٹی رگ ہوتی ہے۔ لیکن چوں کہ جان کو اس پر منحصر سمجھا جاتا ہے، اس لئے

اس کو لطیف بھی فرض کرتے ہیں۔ معشوق کی زلف لطیف تر ہے اور اس میں چمک بھی ہے۔ لفظ "تاب" دو معنی رکھتا ہے، "چمک" اور "آپس میں گتھا ہوا۔" دونوں معنی یہاں مناسب ہیں۔ "تاب دادن" فارسی کا ایک محاورہ بھی ہے۔ اس کے معنی ہیں "بھڑکانا"، "چمکانا"، "تیز کرنا"، "رسی یا دھاگے کو بیچ دینا۔" ایک بات یہ بھی ہے کہ رگ جاں ممد حیات ہوتی ہے، لہٰذا سب کو عزیز بھی ہے۔ یہاں معشوق کی زلف کا ایک تار سو رگ جاں کے برابر ہے، یعنی سو رگ جاں کی طرح حیات بخش اور عزیز ہے۔ "تاب" بمعنی "چمک" اور "تار" بمعنی "تاریک" میں بھی ایک مناسبت ہے، گویا زلف کے ایک تار کی سیاہی سو رگ جاں کی چمک کے برابر ہے۔

۳۲/۴ اس اور اس طرح کے دوسرے اشعار پر محمد حسن عسکری کا اظہار خیال لائق توجہ ہے۔ عسکری صاحب کہتے ہیں: "میر، عاشق سے زیادہ انسان ہے۔ کم سے کم عاشق ہونے کے بعد وہ اپنی انسانیت کو نہیں بھولا۔ وہ اپنے ساتھ کوئی مخصوص رعایت نہیں چاہتا جو دوسرے انسانوں سے نہ کی جا سکتی ہو..... محبوب سے شکایت کرتا ہے تو بھی اس طرح جیسے ایک انسان دوسرے انسان سے شکایت کرتا ہے۔" شعر زیر بحث میں ایک بات اور بھی ہے۔ اردو شاعری کے عام عاشق (اور خود اپنی شاعری میں جس طرح کا عاشق میر نے عام طور پر پیش کیا ہے) اس کے برخلاف، اس شعر میں میر نے معشوق کے پاس آ بیٹھنے کی شرط یہ رکھی ہے کہ معشوق پیار اور مہربانی سے پیش آئے۔ ایسا نہیں کہ معشوق دھتکارتا رہے اور ہم پھر بھی اس کے دامن سے اپنے کو باندھے رکھیں۔ خود کو فقیر کہہ کر اپنا استغنا کس خوبی سے ظاہر کیا ہے۔ عاشق کی خودداری کے مضمون پر مبنی اشعار میر کے یہاں بہت زیادہ نہیں ہیں، لیکن عام اردو شاعری کے مقابلے میں زیادہ ہیں۔ دیوان دوم کے یہ دو شعر ملاحظہ ہوں ؎

شیوہ اپنا بے پروائی نومیدی سے ٹھہرا ہے
کچھ بھی وہ مغرور دبے تو منت ہم سو بار کریں
ہم تو فقیر ہیں خاک برابر آ بیٹھے تو لطف کیا
تنگ جہاں لگتا ہو ان کو واں وے ویسی عار کریں

اسی شعر کے بارے میں محمد حسن عسکری نے ایک اور مضمون میں کہا ہے کہ "یہ شعر میر کی اس

کش کش کا اظہار کرتا ہے، جس میں انسانی رشتوں کے تقاضے کا خیال بھی ہو اور انسانوں کے درمیان جو ناقابل عبور خلیج ہوتی ہے، اس کا احساس بھی۔"

۳۲/۵ "کافر" اور "مذہب" کا تضاد خوب رکھا ہے۔ آرزو لکھنوی نے غالباً اسی سے استفادہ کر کے اپنا مقطع کہا ہوگا۔

آرزو عشق میں ہے یہ طریق
یہ چلن اس جوان سے نکلا

میر کے یہاں نکتہ یہ بھی ہے کہ جس شخص نے سب سے پہلے مذہب عشق اختیار کیا ہوگا، وہ گویا اس مذہب کا پیغمبر ہوا۔ جس مذہب کا پیغمبر ہی سخت کافر ہو، اس کے دوسرے ماننے والے بھلا کس طرح کے ہوں گے۔ محمد حسن عسکری نے اس شعر کو بھی میر کے "انسان پن" کا نمونہ کہا ہے۔

(۳۳)

چھوٹا کے پیالے لنڈھتا پھرا قرابہ
مستی سے میری تھا یاں اک شور اور شرابا

قرابہ = بہت بڑی بوتل، مٹکا

۱۰۵
باہم ہوا کریں ہیں دن رات نیچے اوپر
یہ نرم شانے لونڈے ہیں مخمل دو خوابہ

مخمل دو خوابہ = وہ مخمل جس کے دونوں طرف روئیں ہوں

ان صحبتوں میں آخر جانیں ہی جاتیاں ہیں
نے عشق کو ہے صرفہ نے حسن کو محابا

صرفہ = خرچ ہو جانا، فائدہ، کنجوسی، لحاظ

وے دن گئے کہ آنکھیں دریا سی بہتیاں تھیں
سوکھا پڑا ہے اب تو مدت سے یہ دوآبہ

اب شہر ہر طرف سے میدان ہو گیا ہے
پھیلا تھا اس طرح کا کاہے کو یاں خرابہ

۳۳/۱ پہلے مصرعے میں کس قدر عمدہ صوتی پیکر رکھے ہیں اور آوازوں کا ٹکراؤ کس قدر خوب ہے۔ "شور اور شرابا" کی پوری کیفیت سامنے آگئی ہے۔ "مستی" کے ساتھ "شرابا" بھی بہت خوب ہے۔ یہ جرأت بھی قابل داد ہے کہ اگرچہ "شرابا" عام طور پر تابع مہمل کے طور پر "شور" کے ساتھ استعمال ہوتا ہے (شور شرابا)

لیکن میر نے اسے ایک مستقل اسم کے طور پر استعمال کیا ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ پیالہ پھوٹنے کی مناسبت سے ''شور'' ہے اور قرابہ لنڈھنے کی مناسبت سے ''شرابا'' ہے۔ تمام نسخوں میں اس غزل کے تمام قافیے الف سے لکھے گئے ہیں، یعنی ''قرابا''، ''خرابا'' وغیرہ لیکن میرے خیال میں اس کی ضرورت نہیں، اور شاید میر نے اس طرح لکھا بھی نہ ہو۔ کوئی ضروری نہیں کہ اگر قافیے سے الف کی آواز پیدا ہو تو اس کی چھوٹی ہ کو الف سے بدل دیا جائے۔ مطلع میں چوں کہ دوسرے مصرعے کا قافیہ بہر حال الف سے لکھا جائے گا۔ اس لئے اس غزل کو ردیف الف میں رکھنے میں کوئی ہرج نہیں۔ لیکن بہتر ہوتا اگر اسے ردیف ہائے ہوز میں رکھا جاتا کیوں کہ مصرع اولیٰ کا قافیہ (قرابہ) ہائے ہوز ہی درست ہے۔ اگر ہائے ہوز والے لفظ کو الف سے قافیہ کرنے کی صورت میں ہائے ہوز کو الف سے لکھنے پر اصرار کیا جائے تو ''مباحثہ'' کو ''مباحثا''، ''آئندہ'' کو ''آئندا'' اور ''شگفتہ'' کو ''شگفتا'' لکھنے کی مہملیت کو اختیار کرنا پڑے گا۔ اور پھر ناموں کے قافیے کا کیا بنے گا؟ اگر ''پیدا'' کا قافیہ کرنا ہو تو کیا ''جمیلہ'' کو ''جمیلا'' اور ''عزیزہ'' کو ''عزیزا'' لکھیں گے؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ ملاحظہ ہو ۱/۵۹۔

۳۳/۲ یہ شعر میر کے کمال شاعری کا نمونہ ہے۔ کیوں کہ موضوع اور انداز بیان کی عریانی کے باوجود شعر میں اس قسم کی رکاکت نہیں آئی جس کے نمونے جرأت اور انشا کے یہاں نظر آ جاتے ہیں۔ نرم شانہ لڑکوں کی ہم جنسی اور ہم صحبتی کے خیال سے شاعر لطف اندوز تو ہو رہا ہے، لیکن شعر میں ہونٹ چاٹنے یا خود لذتی کی کیفیت نہیں ہے، بلکہ ایک خفیف سا طنز ہے۔ ''نرم شانہ'' کے معنی ہیں ''کمزور، وہ جو زیادہ بوجھ نہ اٹھا سکے۔'' آسی نے اس سے ''آسانی سے کہنا مان لینے والا'' کے معنی برآمد کئے ہیں۔ یا ممکن ہے آسی نے ''نرم شانہ'' اور ''نرم گردن'' کو مترادف سمجھا ہو، کیوں کہ ''نرم گردن'' کے معنی ''مطیع'' ہیں۔ وارستہ نے ''مصطلحات شعرا'' میں طالب آملی کا ایک شعر نقل کیا ہے جس سے ''نرم شانہ'' بمعنی ''کمزور'' اور ''کندھے جھکائے ہوئے'' کو تقویت ملتی ہے۔ چوں کہ کم سن لڑکوں کے بھی کندھے بالکل سیدھے نہیں ہوتے۔ اس لیے میر کا صرف بہت خوب معلوم ہوتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ میر نے اس لفظ کو یہاں نہ محاورے کے طور پر باندھا ہے اور نہ استعاراتی معنی میں، بلکہ لغوی معنی ''نرم و نازک کندھوں والے'' ہی مراد لئے ہیں۔ اس خیال کو اس بات سے بھی تقویت پہنچتی ہے کہ اس معنی میں ''نرم شانہ'' میر نے دیوان چہارم میں بھی باندھا ہے۔

چھو سکتے بھی نہیں ہیں ہم لپٹے بال اس کے
ہیں شانہ گیر سے جو یہ لڑکے نرم شانہ

۳۳/۳ ''صرفہ'' کو کئی معنی میں کیا خوب استعمال کیا ہے۔ یہ ایک شعر پورے پورے دیوانوں پر بھاری قرار دیا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ پہلے مصرعے میں ٹھنڈی سانس بھرنے کی کیفیت ہے، لیکن دوسرے میں عجیب و غریب غرور اور طنطنہ ہے۔ عشق ختم ہی ہونے میں نہیں آتا، اور حسن کو خوں ریزی میں کوئی تکلف نہیں۔ عشق اگر کنجوس نہیں تو حسن بھی بے نہایت ہے۔ ایک مسلسل منظر ہے جو محض ان دو الفاظ ''صرفہ'' اور ''محابا'' کے ذریعہ نظم ہو گیا ہے۔ ''صحبتوں'' کا لفظ بھی معنی خیز ہے، کیوں کہ اس میں ساتھ اٹھنے بیٹھنے، باہم معاملہ کرنے کا پہلو پنہاں ہے۔ عشق اور حسن میں ایک دائمی آویزش ہے، لیکن دونوں کا چولی دامن کا ساتھ بھی ہے۔ اس لئے اس پورے ڈرامے پر کوئی استعجاب، کوئی شکایت، کوئی صدمہ نہیں۔ مضمون تاسف کا ہو، لیکن لہجے میں درماندگی کی جگہ وقار، حکمت اور تجربہ کاروں کا سا دانش مندانہ انداز ہو، یہ طرز میر سے بہتر کسی کو نہ آیا۔

۳۳/۴ مشہور ہے کہ دو آبے کا مضمون میر نے بقاء اللہ بقا اکبرآبادی کے یہاں سے اٹھایا تھا۔ بقا کے دو شعر محمد حسین آزاد نے ''آب حیات'' میں نقل کئے ہیں ؎

ان آنکھوں کا نت گریہ دستور ہے
دو آبہ جہاں میں یہ مشہور ہے
سیلاب سے آنکھوں کے رہتے ہیں خرابے میں
ٹکڑے جو مرے دل کے بستے ہیں دو آبے میں

محمد حسین آزاد کہتے ہیں: ''میر صاحب نے خدا جانے سن کر کہا یا توارد ہوا۔'' بہر حال، بقا نے ناراض ہو کر میر کی ہجو میں قطعہ لکھا ؎

میر نے گر ترا مضمون دو آبے کا لیا
اے بقا تو بھی دعا دے جو دعا دینی ہو

یا خدا میر کی آنکھوں کو دوآبہ کر دے
اور بجی کا یہ عالم ہو کہ ترپتی ہو[1]

لیکن حق یہ ہے کہ میر نے اس مضمون کو کہیں کا کہیں پہنچا دیا ہے۔ ان کا شعر انتہائی پیچ دار ہے، اس کے برخلاف بقا کے دونوں شعر جو محمد حسین آزاد نے نقل کیے ہیں، بالکل سطحی ہیں، اور دوسرا شعر تو بے حد تصنع پرمبنی ہے۔ بلکہ بقا کے جو یہ قطعے کا دوسرا شعر واقعی لا جواب ہے۔ بہرحال میر کے شعر میں یہ بات نہیں کھلتی کہ آنسو اس لئے خشک ہوئے ہیں کہ اب رونے کا دل نہیں چاہتا، یا اس لئے کہ اس قدر روئے ہیں کہ اب آنسو بالکل ختم ہو گئے۔ غالب کے مندرجۂ ذیل شعر میں بھی یہی بات ہے۔

غالب ز بس کہ سوکھ گئے چشم میں سرشک
آنسو کی بوند گوہر نایاب ہو گئی

لیکن غالب کا پہلا مصرع فضول ہے۔ اس کے برخلاف میر کے دونوں مصرعے برابر کے کارآمد ہیں۔ پہلے مصرعے میں لفظ ''دریا'' کا آہنگ اس قدر کارگر ہے کہ موجوں کے اٹھنے کی کیفیت سامنے آجاتی ہے۔ ''وے دن گئے'' کی جگہ کوئی تاسف آمیز کلمہ یا توضیحی کلمہ ہوتا تو ابہام کی پیدا کردہ معنویت حاصل نہ ہوتی۔ غم سے جی اس قدر اکتا جائے کہ غم ہی ترک ہو جائے، یا غم دل کی گہرائیوں میں اس طرح پیوست ہو جائے کہ اس کا اظہار آنسوؤں کی شکل میں نہ ہو سکے، یا اس قدر روئے ہوں کہ اب رونے کے لئے آنسو ہی نہ ہوں، یہ سب انتہائے غم کی منزلیں ہیں۔ انداز بیان کی بظاہر بے رنگی نے معنی کے یہ سب امکانات روشن کر دیے۔ اس کے برخلاف فانی نے اسی مضمون کو ادا کرنے میں وضاحت سے کام لے کر شعر کو محدود کر دیا، حالانکہ ''دل کے لہو کا کال نہ تھا'' بہت پرسوز فقرہ ہے، اور شعر کو پامال ہونے سے محفوظ رکھتا ہے۔

فانی جس میں آنسو کیا دل کے لہو کا کال نہ تھا
ہائے وہ آنکھ اب پانی کی دو بوندوں کو ترستی ہے

[1] دیوان بقا مرتبہ خواجہ احمد فاروقی میں قطعہ یوں درج ہے۔
میر نے تو ترا مضمون دوآبے کا لیا
پر بقا تو یہ دعا کر جو دعا دیتی ہو
یا خدا میر کے دیدوں کو دوآبا کر دے
اور بجی یہ بہا اس کی کہ ترپتی ہو
ظاہر ہے کہ محمد حسین آزاد کا متن بہتر ہے۔ ممکن ہے بعد کے لوگوں نے اصل پر اصلاح کر دی ہو۔

میر نے اس شعر میں بھی بے چارگی کے مضمون کو اپنے مخصوص وقار کے ساتھ ادا کیا ہے۔ آنکھوں کے دریا ہونے اور پھر سوکھ جانے کا مضمون میر نے اور جگہ بھی باندھا ہے، لیکن ہر جگہ وہ بات نہیں آسکی جو شعر زیر بحث میں ہے۔ اس میں ''دوآبہ'' کے پیکر کا کچھ نہ کچھ دخل ضرور ہے، اور اس حد تک میر کو بقا اکبر آبادی کا مرہون منت کہنا ہی پڑے گا۔

آگے دریا تھے دیدۂ تر میر
اب جو دیکھو سراب ہیں دونوں

(دیوان اول)

دریا سی آنکھیں بہتی ہی رہتی تھیں سو کہاں
ہوتی ہے کوئی کوئی پلک اب تو تر کبھو

(دیوان سوم)

آنکھوں کے خشک ہو جانے کا مضمون میر نے دیوان ششم میں ایک جگہ خوب باندھا ہے۔

سوکھی پڑی ہیں آنکھیں مری دیر سے جواب
سیلاب ان ہی رخنوں سے مدت رواں رہا

فرقی انجدانی نے بھی آنسو خشک ہونے کا مضمون خوب لکھا ہے۔

دیدہ ام را کہ غنی بود بہ صد گنج گہر
ایں زماں کار بہ افشردن مژگاں افتاد

(میری آنکھیں جو کبھی صد گنج گہر کی دولت رکھتی تھیں، اب ان کا کام مژگاں کو نچوڑنا رہ گیا ہے۔)

شعر خوب ہے لیکن میر کے یہاں وسعت زیادہ ہے۔

۳۳/۵ یہ شعر غالب کے اس خط کی یاد دلاتا ہے جس میں انھوں نے دلی کی تباہی کا بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ لال قلعہ سے جامع مسجد تک سب شہر میدان ہو گیا ہے۔ میر کے یہاں ''خرابہ'' (بمعنی ''ویرانہ'') کا لفظ تو معنی خیز ہے ہی، دوسرے مصرعے میں ''کا ہے کو'' بھی دو معنی رکھتا ہے۔ ایک تو

یہ کہ ایسا خرابہ یہاں پہلے کب پھیلا تھا، اور دوسرے یہ کہ آخر اس شہر نے کیا جرم کیا تھا کہ اسے ایسی تباہی نصیب ہوئی۔ دونوں صورتوں میں "شہر" صرف دلی شہر یا کوئی شہر نہیں، بلکہ پوری دنیا کا حکم رکھتا ہے۔ ساری دنیا خرابہ نظر آتی ہے۔ "میدان ہو گیا ہے" کے بجائے میدان کی طرح ہو گیا ہے، یا اجاڑ ہو گیا ہے وغیرہ قسم کا براہ راست فقرہ ہوتا تو مصرع کا زور بہت کم ہو جاتا۔ اس مضمون کو بہت پست انداز میں میر نے دیوان اول ہی میں یوں باندھا ہے ؎

بے یار شہر دل کا ویران ہو رہا ہے
دکھلائی دے جہاں تک میدان ہو رہا ہے

"شہر" کے ساتھ "دل" کی تخصیص کر کے عمومیت، بلکہ آفاقیت سے ہاتھ دھو لیا۔ دوسرے مصرعے میں "میدان" کے پیکر نے دل کو دشت یا صحرا کا درجہ تو بخش دیا، لیکن "دکھلائی دے جہاں تک" کے غیر ضروری فقرے کے باعث مصرع کا زور بہت کم ہو گیا۔ "خرابہ" کا لفظ اسی سیاق و سباق میں دیوان اول ہی میں بہت سرسری طور برتا ہے ؎

اب خرابہ ہوا جہاں آباد
ورنہ ہر اک قدم پہ یاں گھر تھا

"پھیلا" کا لفظ زیر بحث میں "خرابہ" کے ساتھ مل کر بہت معنی خیز ہو گیا ہے۔ شہر جب بڑھتا ہے تو اسے اس کا پھیلنا کہتے ہیں۔ یہاں خرابہ پھیل رہا ہے۔ یعنی شہر کا خرابہ پن بڑھ رہا ہے اور شہر سکڑتا جا رہا ہے۔ پیکر کچھ یوں بنتا ہے کہ چاروں طرف دور دور تک غیر آباد میدان یا جھاڑیاں اور کھنڈر ہیں اور بیچ میں ایک چھوٹا سا شہر علاقہ ہے، اور وہ روز تھوڑا بہت اور سکڑ جاتا ہے اور میدان اور کھنڈر آگے بڑھ آتے ہیں۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔

(۳۴)

موا میں سجدے میں پر نقش میرا بار رہا
اس آستاں پہ مری خاک سے غبار رہا

۱۱۰ جناں کے عشق نے بے اختیار کر ڈالا
وہ دل کہ جس کا خدائی میں اختیار رہا

وہ دل کہ شام و سحر جیسے پکا پھوڑا تھا
وہ دل کہ جس سے ہمیشہ جگر فگار رہا

بہا تو خون ہو آنکھوں کی راہ یہ نکلا
رہا جو سینۂ سوزاں میں داغ دار رہا

سو اس کو ہم سے فراموش کاریوں لے گئے
کہ اس سے قطرۂ خوں بھی نہ یادگار رہا

فراموش کار = بھلانے والا

گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر
میں میر میر کر اس کو بہت پکار رہا

۳۳/۱ مطلع برائے بیت ہے۔

۳۳/۲ تا ۳۳/۵ یہ اشعار قطعہ بند ہیں۔ اصل قطعے میں اس سے زیادہ شعر تھے، میں نے کم زور شعر نکال دیے ہیں لیکن تسلسل میں فرق نہیں آیا ہے۔ اس پورے قطعے میں افسانہ خوانی کی عمدہ کیفیت ہے۔ پہلے شعر میں دل کے بے اختیار ہو جانے کا ذکر ہے، وہ دل جو ساری خدائی پر بھاری تھا۔ اس مضمون کو غالب نے اپنے مخصوص رنگ میں یوں ادا کیا ہے۔

وہ نالہ دل میں خس کے برابر جگہ نہ پائے
جس نالے سے شگاف پڑے آفتاب میں

حق یہ ہے کہ غالب کے شعر کی سج دھج کے مقابلے میں میر کا شعر پھیکا ہے۔ حالانکہ "بتاں" اور "خدائی" کا تضاد میر کے رنگ کا ہے، اور "بے اختیار" کے بھی دو معنی ہیں: ایک تو "بے قابو" اور دوسرے، "اختیار نہ رکھنے والا۔" پھر یہ بات بھی ہے کہ یہاں افسانہ ہے، اور قطعے کا پہلا شعر افسانہ خوانی کا آغاز ہے، صرف اس شعر کی بنا پر قطعے کی خوبی خرابی کا فیصلہ نہیں ہو سکتا۔ دوسرے شعر میں دل کی بے اختیاری کا منظر ہے۔ "پکا پھوڑا" کا پیکر، اور دل کے مقابلے میں (یعنی دل کی وجہ سے) جگر کو فگار دیکھنا مضمون آفرینی کا اچھا نمونہ ہے۔ اس پیکر کو دیوان اول ہی میں میر نے ایک بار اور استعمال کیا ہے، لیکن دل اور جگر کے یک جا ذکر اور شام وسحر کی تخصیص نے شعر زیر بحث کو بلند تر کر دیا ہے۔ (کہا جاتا ہے کہ پھوڑا صبح اور رات میں زیادہ تکلیف دیتا ہے۔) بہر حال "پکا پھوڑا" کے پیکر پر مبنی دوسرا شعر یوں ہے۔

تھا دل جو پکا پھوڑا بسیاری الم سے
دکھتا گیا وہ جتناں جوں جوں دوا لگائی

میر نے دیوان سوم میں بھی اس پیکر کو برتا ہے۔ اس شعر کے لئے ملاحظہ ہو ۳/۱۱۹۔

دل نے کیا کیا نہ درد رات دیے
جیسے پکتا رہے کوئی پھوڑا

تیسرے شعر میں دل کے پھوٹ بہنے اور پھوڑے کا داغ باقی رہنے کا ذکر ہے۔ یہ گویا افسانے کا تیسرا منظر ہے۔ "بہا" اور "رہا" کی ترصیع یہاں بہت خوب ہے۔ بہنے کے لئے آنکھوں کی راہ اور رہنے کے لئے سینے کی تخصیص بھی بہت برجستہ ہے۔ چوتھے شعر میں افسانہ تمام ہوتا ہے، یعنی وہ منظر بیان ہوتا ہے جس کے لئے افسانہ کہا گیا، اور پچھلے تین شعر جس کی تیاری میں تھے۔ لیکن افسانے کا انجام کئی حیثیتوں سے غیر متوقع ہے۔ لطف یہ ہے کہ انجام پر ہمیں تحیر تو نہیں ہوتا، لیکن یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ اس آخری منظر میں جو باتیں ہیں وہ معمولہ قسم کی نہیں ہیں اور غیر متوقع ہوتے ہوئے بھی ناگزیر سی ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ دل کو اٹھا لے جانے والے "فراموش کار" کون ہیں؟ اگر یہ معشوق ہے تو اس کو فراموش کار کیوں کہا؟ شاید اس وجہ سے کہ اب تک وہ دل کو بھولا ہوا تھا، لیکن جب اس کی حالت خراب ہو گئی تو آکر اسے اٹھا لے گیا۔ یا شاید وہ پڑوسی فراموش کار ہیں جو دل کو اٹھا تو لے گئے، لیکن پھر اسے بالکل بھلا دیا۔ یا شاید "ہم سے فراموش کار" سے مراد "ہم جیسے فراموش کار" ہیں یعنی خود متکلم اپنے دل کی خبر گیری نہ کرتا تھا اور اب اسے حافظے سے محو کر چکا ہے۔ دوسری بات یہ کہ دل کو کہاں لے گئے اور کیوں لے گئے؟ کیا اسے لے جا کر کہیں پھینک دیا، یا دفن کر دیا، یا قید کر دیا؟ اگر معشوق لے گیا ہو تو ممکن ہے کہ دفن کرنے لے گیا ہو۔ اگر پڑوسی لے گئے ہیں تو ممکن ہے علاج کے بہانے لے گئے ہوں اور پھر اسے بھلا دیا ہو۔ اگر متکلم لے گیا ہو تو شاید اس کے روز روز کے درد والم سے تنگ آکر اسے کسی زنداں یا صحرا میں پھینک آیا ہے، یعنی ایک طرح کی روحانی خودکشی کر لی ہے۔ ہر صورت میں اسرار، المناک بے چارگی، محنت کشی اور المیہ انجام tragic end کی کیفیت برقرار رہتی ہے۔ اور سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ لوگوں نے دل کو فراموش کر دیا، اس طرح کہ ایک قطرہ خون بھی اس کی یادگار کے طور پر باقی نہ رہا۔ اٹھا لینے یا لے جانے کے مضمون کو ظفر اقبال نے بھی ایک عجیب اسرار کے ساتھ باندھا ہے۔

اٹھا کے لے ہی گئے دن کی روشنی میں اسے
مجھے یہ وہم جو سچ پوچھئے تو رات سے تھا

میر کا یہ پورا قطعہ پیچیدہ سادگی کا اچھا نمونہ ہے۔ (ملحوظ رہے کہ آخری شعر میں "گئے" بروزن "فع" ہے۔) دکھتے ہوئے پھوڑے کا پیکر میر کی دیکھا دیکھی بعد کے شعرا نے بھی برتا ہے، لیکن "شام و سحر پکا پھوڑا" کی شدت شاید کسی کو نہ حاصل ہوئی۔ بہر حال، جرأت کا یہ شعر خاصا ہے۔

عشق کے صدمے سے اب تو جی رکا جاتا ہے آہ

ایک پھوڑا ہے کلیجے پر کہ بڑھتا جائے ہے

نوجوان غالب کو بھی یہ شعر بھا گیا تھا، انھوں نے اس کو اپنے طرز سے برتا ہے۔

نذر مژہ کر دل جگر کو

چیرے ہی سے جائیں گے یہ پھوڑے

پکتے ہوئے پھوڑے کے لئے ابن انشا کا شعر ۱۱۹/۲ پر ملاحظہ ہو۔

۴۴/۶ کولرج نے شیکسپیر کی ایک خصوصیت یہ بیان کی ہے کہ وہ حقائق حیات کو انسانی سطح پر لا کر بیان کرتا ہے۔ یعنی وہ باتیں جو عام طور پر فلسفیانہ، تجریدی بیان کے ذریعہ ظاہر کی جاتی ہیں، شیکسپیر ان کو گوشت پوست کے انسانوں کے حوالے سے بیان کرتا ہے۔ میر کے بارے میں یہی بات عشقیہ شاعری کے سیاق و سباق میں کہی جا سکتی ہے۔ ان کے یہاں وہ روایتی عاشق بھی ہے جو اپنا سینہ چاک کرتا ہے اور جس کی آنکھوں سے دریائے خوں رواں رہتا ہے۔ لیکن اس کے پہلو بہ پہلو وہ عاشق بھی ہے جو عام انسانوں کے سے تجربات سے دوچار ہوتا ہے۔ میر نے ایسے عاشق کو ایک ڈرامائی شدت بھی بخش دی ہے، اس کی وجہ سے اس کے عام تجربات بھی ایک فوری تاثر پیدا کرتے ہیں۔ جیسا کہ ہم شعر زیر بحث میں دیکھتے ہیں، ڈرامائیت نے وقوعے کو ایک پر اسرار کیفیت بخش دی ہے۔ بار بار پکارنے پر بھی میر کا نہ بولنا کئی امکانات پیدا کرتا ہے۔ (۱) گلی میں لوگوں کی اتنی کثرت ہے کہ میر اس ہنگامے میں کہیں کھو گیا، یا پکارنے والے کی آواز اس تک نہ پہنچی۔ (۲) میر وہاں جاتے ہی مارا گیا۔ (۳) ہوش و حواس کھو بیٹھا۔ (۴) دنیا اور اہل دنیا سے علاقہ ترک کر دیا، لوگ پکارتے رہے لیکن اس نے جواب دینے کی زحمت نہ گوارا کی۔ (۵) اس نے خود ہی اپنی جان دے دی، یا (۶) خودکشی کر لی۔ (۷) اس پر اس قدر وحشت طاری ہوئی کہ وہ معشوق کی بھی گلی چھوڑ کر کہیں نکل گیا۔ (۸) معشوق کی گلی ایک تاریک، پر اسرار مقام ہے، ہر شخص وہاں تک نہیں جا سکتا، لہٰذا پکارنے والا گلی میں داخل نہیں ہوا، بلکہ باہر ہی باہر سے پکارتا رہا۔ پھر ''گیا سو گیا'' کی معنویت بھی قابل داد ہے۔ (''سو گیا'' یعنی اس کو نیند آ گئی) ''میر'' کی تکرار کی بنا پر لہجہ عام گفتگو کا بھی ہے اور پکارنے کا بھی۔ یہ انداز ''میر'' بمعنی

''مردن'' کا امر (یعنی ''مر جا'') کی طرف بھی ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ عاشق کی مکمل محویت اور اس کے فنافی العشق و المعشوق ہونے کے بارے میں اردو میں ہزاروں شعر کہے گئے ہیں، لیکن بیک وقت بالواسطہ اور ڈرامائی انداز بیان کی بنا پر یہ شعر اپنی مثال آپ ہے۔ اسی انداز کو ذرا پست طور پر دیوان سوم میں میر نے یوں برتا ہے۔

مسکن جہاں تھا دل زدہ مسکیں کا ہم تو واں

کل دیر میر میر پکارے نہیں ہے اب

لیکن اب اس شعر میں بھی ''پکارے'' کے بعد کا وقفہ اور ''نہیں ہے اب'' کی کثیر المعنویت قابل داد ہے۔ زیر بحث شعر سے مشابہ مضمون ناصر کاظمی نے خوب باندھا ہے۔

وہ رات کا بے نوا مسافر وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر

تری گلی تک تو ہم نے دیکھا تھا پھر نہ جانے کدھر گیا وہ

نظیر اکبرآبادی کا شعر ہے۔

ہو گئے جو مقیم کوئے بتاں

پھر نہ آئے کبھی سیاحت میں

میر کے زیر بحث شعر سے اس کا موازنہ میرے مضمون ''نظیر اکبرآبادی کی کائنات'' میں ملاحظہ ہو۔

(۳۵)

۱۱۵

دل کے تیئں آتش ہجراں سے بچایا نہ گیا
گھر جلا سامنے پر ہم سے بجھایا نہ گیا

آتش تیز جدائی میں یکایک اس بن
دل جلا یوں کہ تنک جی بھی جلایا نہ گیا

دل میں رہ دل میں کہ معمار قضا سے اب تک
ایسا مطبوع مکاں کوئی بنایا نہ گیا — مطبوع = پسندیدہ

میں تو تھا صید زبوں صید گہ عشق کے بیچ
آپ کو خاک میں بھی خوب ملایا نہ گیا — آپ کو = خود کو

شہر دل آہ عجب جائے تھی پر اس کے گئے
ایسا اجڑا کہ کسی طرح بسایا نہ گیا

۳۵/۱ غالب کا مشہور شعر ہے، اور بے شک نہایت عمدہ شعر ہے ؎

دل میں ذوق وصل و یاد یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

لیکن میر نے "سامنے" کا لفظ رکھ کر بے چارگی یا عمل پر آمادہ نہ ہونے کا ایک نیا پہلو رکھ دیا ہے۔ "بجھایا نہ گیا" کے دو معنی ہیں، ایک تو یہ کہ بجھاتے نہ بنی، اور ایک یہ کہ ہم نے بجھانا چاہا ہی نہیں۔ مصرع اولیٰ میں بھی "بچایا نہ گیا" میں یہ کیفیت ہے، لیکن اتنی شدید نہیں۔ "آتش ہجراں" میں نکتہ یہ ہے کہ ہجر ایک طرح کی آگ ہے، اور یہ بھی کہ محض ہجر ہوتا تو شاید دل کسی طرح بچ نکلتا، لیکن ہجر جب آگ بن کر آیا تو اس سے مفر ممکن نہ تھا۔ دل کے جل کر خاک ہو جانے کے اعتبار سے بھی "سامنے" بہت مناسب ہے، کیوں کہ دل تو بدن کا حصہ ہوتا ہے، اس لئے جو کچھ دل پر گذرتی ہے وہ ہمارے سامنے ہی گذرتی ہے۔ اس مضمون کو حافظ نے بھی ادا کیا ہے، اولیت کا شرف تو حافظ کو ہی ہے، لیکن ان کے یہاں پہلا مصرع بہت سست ہے اور دوسرے مصرعے میں معنویت اتنی نہیں جتنی میر اور غالب کے یہاں ہے، پیکر تینوں میں بہر حال مشترک ہے ؎

سینہ ام ز آتش دل در غم جانانہ بسوخت
آتشے بود دریں خانہ کہ کاشانہ بسوخت

(آتش دل کی وجہ سے غم معشوق میں میرا سینہ جل گیا اس گھر میں ایسی آگ لگی جس نے گھر کو جلا دیا۔)

۳۵/۲ جی جلنے کا مضمون بھی غالب نے بہت خوب باندھا ہے ؎

شعلے سے نہ ہوتی ہوس شعلہ نے جو کی
جی کس قدر افسردگی دل پہ جلا ہے

میر کا شعر اس پائے کا نہیں ہے، لیکن یہ نکتہ بہر حال بہت خوب ہے کہ اچانک ہی دل میں آگ لگی اور آناً فاناً سب کچھ خاک کر گئی، اتنی مہلت بھی نہ ملی جی کو جلاتے، یعنی افسوس کرتے۔

۳۵/۳ اس مضمون کو میر نے بار بار کہا ہے، لیکن جو بات اس شعر میں ہے وہ اوروں میں نہیں آسکی ؎

منظر میں بدن کے بھی یہ اک طرفہ مکاں تھا
افسوس کہ تک دل میں ہمارے نہ رہا تو

(دیوان اول)

اس صحن پر یہ وسعت اللہ رے تیری صنعت
معمار نے قضا کے دل کیا مکاں بنایا

(دیوان دوم)

شعر زیر بحث میں مندرجہ ذیل نکات توجہ طلب ہیں:

(۱) ''دل میں'' کی تکرار، جس سے مصرع میں غیر معمولی زور پیدا ہو گیا ہے۔

(۲) ''دل میں رہ'' سے مراد یہ ہو سکتی ہے کہ معشوق کو دل میں آ بسنے کی دعوت دے رہے ہیں۔

(۳) دل ابھی اجڑا نہیں ہے، معشوق کے رہنے کے لائق ہے۔

(۴) ''قضا'' کو عام طور پر موت کے معنی میں لیتے ہیں، لیکن یہاں یہ لفظ اپنے اصلی معنی میں ہے۔ ''تمام کرنا'' میں موت کا اشارہ بھی موجود ہے۔ یعنی ہر چیز مرنے والی ہے، دل جیسا پسندیدہ مکان بھی ایک دن اجڑ جائے گا اور ختم ہو جائے گا، اس لئے اس کو ابھی آباد کر لو۔

(۵) دل ایسا خوب صورت مکان ہے کہ خدا بھی اس سے بہتر مکان نہ بنا سکا۔ یہ صرف متکلم کے دل کا حال نہیں ہے، بلکہ تمام انسانوں کے دل کا یہی مرتبہ ہے۔ دل اور مکان کا مضمون ناسخ نے بھی خوب باندھا ہے، لیکن میر کے اس شعر میں کئی جہتیں ہیں، اور ناسخ کا شعر اگرچہ برجستہ ہے لیکن یک پہلو ہے ۔

انجام کو کچھ سوچ کیا قصر بناتے ہو
آباد کرو دل کو تعمیر اسے کہتے ہیں

جہاں تک مجھے معلوم ہے ''مطبوع مکاں'' کا فقرہ میر کے علاوہ صرف مومن نے استعمال کیا ہے، لیکن مومن کا مضمون بہت پست ہے ۔

دل سے مطبوع مکاں میں ہر دم
دل پھر اب صبر کا گھبراتا ہے

۳۵/۴ نکتہ یہ ہے کہ لاغری اور بے حالی کی وجہ سے ٹھیک سے تڑپ پھڑک بھی نہ سکے، اور صیاد کی مار اس قدر زبردست تھی کہ ہم نے دام میں آتے ہی جان دے دی۔ غالب نے ایک فارسی شعر میں اس مضمون کا متضاد رخ خوب نظم کیا ہے ۔

بے خود بہ وقت ذبح تپیدن گناہ من
دانستہ دشنہ تیز نہ کردن گناہ کیست

(ذبح ہوتے وقت بے خودی کے عالم میں تڑپنا میرا گناہ ہے،
لیکن خنجر کو جان بوجھ کر تیز نہ کرنا کس کا گناہ ہے؟)

۳۵/۵ ملاحظہ ہو ۲/۷۔ شعر زیر بحث میں ''جائے'' اور ''گئے'' کا ضلع خوب ہے اور ''آہ'' کا لفظ تاسف اور تحسین دونوں معنی رکھتا ہے۔ ''اس کے گئے'' میں ایک لطیف ابہام ہے، کیوں کہ اس کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ معشوق اب اس دنیا میں نہیں ہے اور معشوق کا دل میں نہ ہونا بھی دو وجہوں سے ہو سکتا ہے۔ یا اس نے خود ہی دل کو چھوڑ دیا، یا پھر یہ کہ وہ دل سے گیا تو تھا محض مختصر عرصے کے لئے (کیوں کہ دل ایک شہر ہے، اور شہروں میں آنا جانا لگا ہی رہتا ہے) لیکن وہ جہاں گیا وہیں کا ہو کر رہ گیا۔ دل کے اجڑنے کا الزام معشوق پر براہ راست نہیں ہے، اور اس کے بسانے کی کوششیں بھی ہوئی ہیں، لیکن دل اس معنی میں بھی، ''عجب جائے'' ہے کہ ایک بار اجڑ جائے تو بستا نہیں۔ ''کسی طرح'' میں نکتہ یہ ہے کہ دل کو بسانے کی کوششیں ہوئیں، مثلاً کسی اور حسین کو اس میں آباد کرنا چاہا، لیکن شہر دل نے آباد ہو کر نہ دیا۔ سب کوششیں بے کار گئیں۔ دیوان دوم کی ایک غزل میں میر نے اس سے ملتے جلتے مضمون یوں باندھے ہیں ۔

دل نہ تھا ایسی جگہ جس کی نہ سدھ لیجے کبھو
اجڑی اس بستی کو پھر تو نے بسایا ہوتا
دل سے خوش طرح مکاں پھر بھی کہیں بنتے ہیں
اس عمارت کو ٹک اک دیکھ کے ڈھایا ہوتا

اس سلسلے میں ۳۵/۳ بھی ملاحظہ ہو۔ دل کو ''شہر'' یا ''مکان'' کہنا میر کا محبوب مضمون ہے۔

ایسے شعر آئندہ بھی گذریں گے، لیکن ان کی معراج غالباً یہ شعر ہے ۔

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر

(دیوان اول)

اس شعر پر بحث اپنے موقع پر ہوگی۔ شعر زیر بحث میں ''شہر دل'' کے اعتبار سے ''عجب جائے تھا'' کا محل معلوم ہوتا ہے، جب کہ میر نے ''بستی'' لکھا ہے۔ دراصل ''شہر دل'' کے بعد وقفہ فرض کرنا چاہئے۔ یعنی مصرعے کی نثر یوں ہوگی: ''شہر دل۔ آہ (وہ) عجب جائے تھی۔'' یا ممکن ہے ''جائے'' کے اعتبار سے ''بستی'' لکھ دیا ہو۔ اس زمانے میں یہ غلط نہ تھا ملاحظہ ہو ۹/۳۔ بستی اجڑنے کا پیکر آتش نے بھی استعمال کیا ہے۔ آتش کے یہاں تھوڑی سی ندرت ہے، لیکن خیال میں کوئی لطف نہیں۔

لاشوں کو عاشقوں کی نہ اٹھوا گلی سے یار
بسنے کا پھر یہ گاؤں نہیں جب اجڑ گیا

(۳۶)

۱۴۰

کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا
سو ٹھیرا ہے یہی اب فن ہمارا

۳۶/۱ ملاحظہ ہو ۳۰/۵۔ لفظ ''پردہ'' سے خیال ہوتا ہے کہ ممکن ہے میر کے ذہن میں مولانا روم کا یہ مشہور شعر رہا ہو۔

خوشتر آں باشد کہ سر دلبراں
گفتہ آید در حدیث دیگراں
(بہتر یہی ہوتا ہے کہ معشوقوں کے راز کی
باتیں، اغیار کی باتوں کے ذریعے (یعنی
پردے پردے میں) بیان ہوں۔)

لیکن میر کے شعر میں کئی نکات ہیں۔ (۱) شعر گوئی اس لئے اختیار کی کہ اپنی اصل باتوں پر پردہ ڈالنا مقصود تھا۔ لیکن وہ اصل باتیں کیا تھیں، اور ان کو پردے میں رکھنا، یا پردے پردے میں بیان کرنا کیوں ضروری سمجھا، یہ ظاہر نہیں کیا گیا۔ یعنی یہاں بھی وہی پردہ ملحوظ رکھا جس کی خاطر شعر گوئی اختیار کی تھی۔ جو چیز پردے یا بہانے کے طور پر اختیار کی تھی اسی کو لوگوں نے ہمارا فن قرار دے دیا، یا ہم ہی نے اس کو اپنا فن بنا لیا، اس میں ایک طرح کا المیہ بھی ہے، لیکن اس سے بڑا المیہ یہ ہے کہ اصل باتیں کبھی کھل کر معرض اظہار میں نہ آسکیں۔ لفظ ''وہی'' میں دونوں طرح کے اشارے موجود ہیں، یعنی ریختہ ہمارا فن ٹھہرا ہے، یا بات کو چھپانا ہمارا فن ٹھہرا ہے۔ کیوں کہ دوسرے مصرعے کی مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ دراصل ریختہ ہمارا فن نہیں ہے، بلکہ ریختہ کو سخن کا پردہ بنانا، یعنی بات کو چھپا کر کہنے کا انداز، یہ ہمارا فن ٹھہرا ہے۔ گویا ساری زندگی رازداری اور باتوں کو چھپانے میں گذر گئی۔ انسان کو حیوان ناطق کہا جاتا ہے، اس کے لئے اس سے بڑھ کر المیہ کیا ہوگا

کہ اظہار کے بجائے اخفائے حال کی ترکیبیں اس کا فن ٹھہریں۔ اخفائے حال کی ضرورت شاید ''ناموس خامشی'' کو قائم رکھنے کے لئے ہو جیسا کہ دیوان اول ہی کے اس شعر میں ہے۔

ٹک سن کہ سو برس کی ناموس خامشی کھو
دو چار دل کی باتیں اب منھ پہ آئیاں ہیں

''ریختہ''، ''سخن'' (بمعنی ''شاعری'') اور ''فن'' کی رعایت ظاہر ہے۔ بے مثال شعر کہا ہے۔

میر کے فرانسیسی ہم عصر والٹیر (Voltaire) کا قول تھا کہ انسان کو نطق اس لئے عطا ہوا ہے کہ وہ اپنے اصل خیالات کو پوشیدہ رکھ سکے۔ اور والٹیر کے تقریباً دو سو برس بعد آئی۔ اے۔ رچرڈس نے اپنی کتاب ''معنی کا مفہوم'' The Meaning of Meaning میں لکھا ہے کہ دو ہی صورتیں ہیں۔ یا تو ہم اپنا مافی الضمیر ادا کرنے سے قاصر رہتے ہیں، یا پھر وہی کچھ کہہ جاتے ہیں جو ہماری مراد نہیں ہوتی۔ ان خیالات کی روشنی میں میر کا شعر اور بھی لذیذ ہو جاتا ہے۔

قائم نے مصرع ثانی تقریباً پورے کا پورا میر کا لے لیا ہے۔ لیکن اس پر پیش مصرع بالکل مختلف مضمون کا، اور بڑے غضب کا لگایا ہے۔

ہوس سے ہم کیا تھا عشق اول
وہی آخر کو ٹھہرا فن ہمارا

آخری بات یہ کہ میر کے شعر میں ''ریختہ'' اور ''پردہ'' میں ضلع کا ربط ہے۔ کیونکہ ''ریختہ'' کے ایک معنی ہیں ''گرا ہوا'' اور پردے کے لئے ''گرانے'' کا لفظ مستعمل ہے۔

(۳۷)

گلیوں میں اب تلک تو مذکور ہے ہمارا
افسانۂ محبت مشہور ہے ہمارا

مقصود کو تو دیکھیں کب تک پہنچتے ہیں ہم
بالفعل اب ارادہ تا گور ہے ہمارا

تیں آہ عشق بازی چوپڑ عجب بچھائی
کچی پڑیں ہیں نردیں گھر دور ہے ہمارا

ہیں مشت خاک لیکن جو کچھ ہیں میر ہم ہیں
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

بالفعل = اس وقت
تیں = واسطے
چوپڑ = پچیسی کی بساط، اس لئے پچیسی کا کھیل
کچی پڑنا = گوٹ کا بے کار پڑنا
نرد = پچیسی کی گوٹ

۳۷/۱ یہ شعر برائے بیت ہے۔

۳۷/۲ عام طور پر موت ہی کو مقصود کہتے ہیں، لیکن یہاں موت کو صرف ایک غیر اہم سی منزل ٹھہرایا ہے۔ انداز بیان کی بے پروائی قابل لحاظ ہے، گویا مرنا تو ہوا ایک معمولی سا سفر ہوا۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ ہمارا مقصود جو بھی ہے، وہ ایسا ہے کہ ہم مر کر بھی اس کو حاصل نہیں کر سکتے۔ لیکن مرنے کے بعد کوئی مقصد تو حل ہوتا نہیں، اس لئے شعر میں ایک طرح کا قول محال بھی ہے۔ ''گور'' اور ''مذکور'' وغیرہ کا قافیہ ناسخ کے زمانے تک درست تھا۔

۳۷/۳ لفظ ''تیں'' کو پرانے شعرا نے کئی طرح استعمال کیا ہے۔ اس شعر کی خوبصورتی یہ ہے کہ اس میں پچیسی کی اصطلاحیں بہت بے تکلف نظم ہو گئی ہیں (بازی، چوپڑ، کچی پڑنا، نرد، گھر) اور ''عشق بازی'' اور ''چوپڑ'' میں ضلع کا ربط بھی ہے (''بازی'' بمعنی ''کھیل'')۔ لیکن شعر کا تاثر یہ نہیں ہے کہ عشق کوئی کھیل ہے یا کوئی غیر سنجیدہ یا تفریحی چیز ہے۔ ''گھر'' وہ خانہ ہوتا ہے جہاں سے کھلاڑی کھیل شروع کرتا ہے یا جہاں پہنچ کر اس کی گوٹ کام

یاب ہو جاتی ہے اور اس کے بعد گوٹ کو گھر گھر (یعنی خانہ خانہ) پھرنا نہیں پڑتا۔ گوٹوں کا غلط پڑنا یا داؤ کا خالی جانا، اور گھر کا دور ہونا، یعنی محفوظ مقام کا، یا ایسے مقام کا دور ہونا جہاں پہنچ کر پھر دربدر پھرنے کی ضرورت نہ ہو عشق کی بے چارگی کی اچھی تصویر ہے۔ ''چوپڑ عجب بچھائی'' کے دو مفہوم ہیں، یا تو بساط کسی اور نے بچھائی ہے اور ہم محض کھلاڑی ہیں۔ یا بساط ہم ہی نے بچھائی ہے اور پھر ہم ہی شکست یاب ہو رہے ہیں۔ ''گھر دور ہے ہمارا'' عاشق کے خانماں خراب ہونے کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ نوعمری کے زمانے میں بھی غالب کو میر کے مضامین پسند تھے، اس کی دلیل غالب کی نوجوانی کے اس شعر سے ملتی ہے جو بظاہر میر کے زیر بحث شعر سے متاثر ہے ؎

اسد اندیشۂ ششدر شدن ہے
نہ پھریے مہرہ ساں خانہ بخانہ

''تیں'' بمعنی ''تو'' بھی ہو سکتا ہے۔ اس صورت میں ''عشق بازی'' کو مخاطب کر کے کہا گیا ہے کہ اے عشق بازی، تو (نے) عجب چوپڑ بچھائی۔ لیکن ''تیں'' بمعنی ضمیر واحد حاضر میں وہ برجستگی اور ایہام نہیں پیدا ہوتا ہے کہ ہم نے / کسی نے / تم نے عشق بازی کے تیں (کے لئے) عجب چوپڑ بچھائی۔ بہرحال، نثار فاروقی مرحوم کا بھی خیال تھا کہ یہاں ''تیں'' بمعنی ''تو'' ہے۔

۳۷/۱۳ انسان کو بھی مشت خاک کہتے ہیں۔ اس مفہوم میں لیا جائے تو یہ شعر انسان کے مرتبے اور ہمت کی بلندی کا اعلان نامہ ہے۔ اور اگر مشت خاک کہہ کر خود اپنی ذاتی شخصیت مراد لی ہے تو یہ شعر سماج کے مقابلے میں فرد کی عظمت، کم سے کم اس کے وجود کا اقرار کرتا ہے۔ یا پھر یہ براہ راست تعلّی کا شعر ہے۔ تینوں صورتوں میں شعر کا لہجہ شاہانہ وقار کا حامل ہے۔ تعجب ہے کہ بعض نقاد کہتے ہیں کہ میر کی شخصیت میں مسکینی اور بے چارگی تھی۔ ''جو کچھ ہیں میر ہم ہیں'' اور ''مقدور سے زیادہ مقدور رکھتے'' سے مراد یہ ہے کہ ممکن ہے ایک فرد واحد یا کوئی فرد واحد اپنے مقدور سے زیادہ نہ کر سکے لیکن ہم (یعنی میں، یا پوری نوع انسان) ان حدوں سے ماورا کائنات جو کچھ ہے، محض انسان کی وجہ سے ہے۔ ''جو کچھ ہیں میر ہم ہیں'' کی نثر یوں بھی ہو سکتی ہے: ''جو کچھ ہیں، ہم میر ہیں'' یعنی شعر میں ذاتی تعلّی ہے۔ پھر یہ بھی دلچسپ بات ہے کہ پہلے مصرعے میں ایک بظاہر بے معنی بات کہی۔ گویا کوئی کہے ''الف برابر ہے الف کے۔'' لیکن دوسرے مصرعے میں اس کا ثبوت ایک بالکل نئے رخ سے دیا کہ ''الف برابر ہے زائد از الف کے۔'' پہلے مصرع کی بے منطقی کا جواب یوں ہی ممکن تھا۔

(۳۸)

۱۳۵

سحر گہ عید میں دور سبو تھا
پر اپنے جام میں تجھ بن لہو تھا

غلط تھا آپ سے غافل گذرنا
نہ سمجھے ہم کہ اس قالب میں تو تھا

آپ سے=خود سے

گل و آئینہ کیا خورشید و مہ کیا
جدھر دیکھا تدھر تیرا ہی رو تھا

جہاں پر ہے فسانے سے ہمارے
دماغ عشق ہم کو بھی کبھو تھا

نہ دیکھا میر آوارہ کو لیکن
غبار اک ناتواں سا کو بہ کو تھا

۳۸/۱ کوئی ضروری نہیں کہ ''دور سبو'' سے یہی مراد لی جائے کہ عید کے دن صبح صبح شراب پی جا رہی تھی۔ جس طرح دوسرے مصرعے میں معشوق کے بغیر شراب کے لئے خون کا استعارہ کیا ہے، اسی طرح ''دور سبو'' سے مراد خوشی منانا، یا کوئی بھی فرحت انگیز چیز پینا ہو سکتا ہے۔ شعر میں عجب طرح کی کیفیت

ہے، کیوں کہ دوسرے مصرعے میں ایک غم انگیز بات کو کم و بیش بے پروائی سے بیان کیا ہے۔ استعاراتی انداز یہاں پر واقعاتی انداز کا رنگ اختیار کر گیا ہے۔

۳۸/۲ ظاہر ہے کہ یہ شعر حضرت علی سے منسوب مشہور مقولے سے مستعار ہے کہ جس نے اپنے آپ کو پہچانا، اس نے خدا کو پہچانا۔ (من عرف نفسہ فقد عرف ربہ) لیکن "قالب" کا لفظ بہت معنی خیز ہے۔ "قالب" بمعنی "ڈھانچا" ہے (یعنی بمعنی "جسم") اور بہ معنی "سانچا" اور "نمونہ" بھی۔ بے جان جسم کو بھی "قالب" کہتے ہیں، اور ہر اس چیز کو بھی "قالب" کہتے ہیں جس میں، یا جس کے ذریعہ کوئی اور چیز بنائی جائے۔ لہٰذا جسم انسانی وہ قالب ہے جس کے نمونے پر ہزاروں لاکھوں انسان بنتے ہیں، لیکن یہ قالب بے جان نہیں، بلکہ دراصل نمونہ ہے اس ذات کا جو وجود مطلق ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ اگر اس جسم کو مظہر ذات خداانہ سمجھا تو یہ صرف ایک قالب، یعنی بے جان جسم ہے۔ فارسی میں اس کو یوں کہا ہے ؎

غلط کردم کہ وا بوسیدم از خود
نہ دانستم دریں قالب خدا بود
(میں نے غلطی کی کہ اپنے آپ سے محترز رہا۔ مجھے معلوم نہ تھا
کہ اس قالب میں خدا ہے۔)

"وابوسیدن" کا محاورہ ذرا تازہ ہے۔ لیکن "غلط کردم" ذرا محذوش بھی ہے، اور "تو" کی جگہ "خدا" کہہ کر بات کھول دی ہے۔

۳۸/۳ شعر کے دو مفہوم ہیں۔ ایک تو یہ کہ گل، آئینہ، خورشید اور مہ، یہ سب تیرے چہرے کے پرتو ہیں، ان کی اپنی کوئی حیثیت نہیں، یہ دراصل تو ہے جو کہ ان مظاہر میں جلوہ فرما ہے۔ اس اعتبار سے یہ شعر وحدت الشہود کے مضمون کو بیان کرتا ہے۔ لیکن دوسرا مفہوم یہ ہے کہ گل و آئینہ وغیرہ کچھ نہیں ہیں، ان کا کوئی وجود نہیں۔ یا اگر ان کا وجود ہے بھی تو میرے لئے بہر حال یہ موجود نہیں ہیں، میں تو ہر طرف تجھے اور صرف تجھے دیکھتا ہوں، یعنی تیرے سوا مجھے کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ اس مفہوم میں یہ شعر درد کے اس شعر سے لڑ گیا ہے اور ایک حد تک وحدت الوجودی ہے ؎

نظر میرے دل پہ پڑی درد کس پہ
جدھر دیکھتا ہوں ادھر تو ہی تو ہے

لیکن سوال یہ ہے کہ نمونے کے لئے صرف ان چار چیزوں کا انتخاب کیوں کیا؟ جب یہ کہنا ہے کہ اشیاء کی کوئی اپنی حیثیت نہیں، یا یہ کہنا ہے کہ اشیاء کا اپنا کوئی وجود نہیں، تو ان ہی چار چیزوں کو نمونے کے لئے کیوں استعمال کیا جب ان میں باہم کوئی خاص مناسبت بھی نہیں ہے؟ یہ کہہ سکتے ہیں کہ چاروں میں روشنی کی صفت مشترک ہے، کیوں کہ گل کو چراغ سے تشبیہ دیتے ہیں، اور آئینہ بھی روشن کہا جاتا ہے۔ سورج اور چاند کا روشن ہونا ظاہر ہے۔ لیکن یہ تعبیر سے زیادہ تاویل معلوم ہوتی ہے۔ دراصل اس سوال کا جواب مصرع ثانی کے لفظ "رو" میں ہے۔ یعنی مناسبت یہ ہے کہ ان چاروں چیزوں کو روئے معشوق سے تشبیہ دیتے ہیں۔ "گل" تو معشوق کا استعارہ بھی ہے، اور "آئینہ"، "خورشید" اور "مہ" کی معشوق سے مناسبت ظاہر ہے۔ اب شعر کے مفہوم کا ایک اور پہلو سامنے آیا۔ گل، آئینہ، خورشید اور مہ بھی ایک طرح سے روئے معشوق کا ہی حکم رکھتے ہیں، لیکن ہمارا معشوق (خدا یا محبوب مجازی) ان سب سے الگ اور بہتر ہے۔ ہمارے لئے گل اور آئینہ وغیرہ کا وجود نہیں، یا ہم ان کو دیکھتے ہی نہیں، ہم تو ہر طرف اپنے ہی معشوق کا جلوہ دیکھتے ہیں۔ اس مفہوم کو میر ہی کے ایک شعر سے تقویت ملتی ہے ؎

گل ہو مہتاب ہو آئینہ ہو خورشید ہو میر
اپنا محبوب وہی ہے جو ادا رکھتا ہو

(دیوان اول)

لطف یہ ہے کہ خود میر نے اس شعر کا دوسرا مصرع تقریباً براہ راست حافظ سے لے لیا ہے، بلکہ درد نے بھی حافظ کی خوشہ چینی کی ہے۔ چناں چہ درد کا شعر ہے ؎

دل بھلا ایسے کو اے درد نہ دیجے کیوں کر
ایک تو یار ہے اور تس پہ طرح دار بھی ہے

اب حافظ کو سنئے ؎

شاہد آں نیست کہ موئے و میانے دارد
شاہد آنست کہ ایں دارد و آنے دارد

(معشوق وہ نہیں ہے کہ جس کے صرف (لمبے لمبے) بال ہوں
اور (پتلی) کمر ہو، معشوق تو وہ ہے جس کے پاس یہ سب ہو اور
ایک انداز، ایک ادا، ایک انفرادیت بھی ہو۔)

ظاہر ہے کہ شعر زیر بحث میں بھی (یعنی جدھر دیکھا تدھر تیرا ہی رو تھا والے شعر میں) میر نے حافظ سے استفادہ کیا ہے، کیوں کہ ان کی مراد یہ معلوم ہوتی ہے کہ گل، آئینہ، مہتاب، خورشید اگرچہ معشوق ہیں، لیکن اصلی معشوق نہیں ہیں، کیونکہ ان میں وہ "آن" نہیں ہے جس کا حافظ نے ذکر کیا ہے۔ اس کے برخلاف ہمارے معشوق میں وہ بات ہے، اسی لئے ہم کو ہر طرف وہی نظر آتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ حافظ نے غضب کا شعر کہا ہے، لیکن حق یہ ہے کہ میر نے بھی استفادے کا حق ادا کر دیا ہے۔ حافظ کی نظر صرف مو و میاں تک گئی اور میر نے زمین و آسمان کی چیزوں کو ایک کر دیا۔

۳۸/۴ شعر میں پر لطف ابہام ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ ماضی کا صیغہ (کبھو تھا) استعمال کر کے یہ ظاہر کیا کہ اب ہم کو دماغ عشق نہیں ہے، لیکن یہ ظاہر نہیں کیا کہ اب کیفیت کون سی ہے، اور دماغ عشق اب کیوں باقی نہیں؟ دوسری بات یہ کہ دنیا ہمارے افسانے سے بھری ہوئی ہے۔ یہ بظاہر فخر و مباہات کے لہجے میں کہا ہے، لیکن دوسرے مصرعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اصل کیفیت تو رنجیدگی کی ہے، کیوں کہ دنیا تو ہمارے افسانے سے گونج رہی ہے اور ہم اب کچھ نہیں رہ گئے۔ لیکن یہ بھی گمان گذرتا ہے کہ شاید یہ اشارہ ہے کہ دماغ عشق تو ہمیں کبھی کسی زمانے میں تھا، اور آج تک اس کا شہرہ ہے۔ اگر آج پھر ہم عشق کی طرف مائل ہو جائیں تو خدا جانے کیا سے کیا کر ڈالیں۔ پھر یہ بھی ممکن ہے کہ مندرجہ بالا خیال ایک نئی رنجیدگی کا پیش خیمہ ہے کہ افسوس اب ہم میں وہ تاب و تواں ہی نہیں کہ دوبارہ عشق کا ارادہ کر سکیں۔ پھر، یہ ظاہر نہیں کیا کہ ہمارے عشق میں وہ کیا خاص بات تھی جس کی بنا پر ہمارا افسانۂ عشق اب تک دنیا میں گونج رہا ہے۔ دو چھوٹے چھوٹے اور بظاہر معمولی لفظوں، یعنی "ہے" اور "تھا" کے ذریعہ اتنے معنی پیدا کرنا میر ہی کے بس کا روگ تھا۔ ملاحظہ ہو ۱/۹۔

۳۸/۵ شعر میں دو مفہوم ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہم نے میر آوارہ کو نہ دیکھا، لیکن اس نے وحشت میں جو غبار

اڑایا تھا اسے کوبہ کو منڈلاتا ہوا دیکھا۔ دوسرا یہ کہ میر تو مٹ کر خاک ہو چکا تھا، اسے ہم کہاں سے دیکھتے، لیکن اس کی خاک غبار بن کر کوبہ کو اڑتی پھرتی تھی، وہ ہم نے ضرور دیکھی۔ غبار کی ناتوانی بھی خوب ہے، کیونکہ میر کو عشق نے اس درجہ ناتواں کر دیا تھا کہ اس کا غبار بھی ناتواں ہی رہا۔ لیکن "ناتواں سا" میں معنویت یہ ہے کہ غبار دراصل ناتواں نہ تھا، کیوں کہ اگر واقعی ناتواں ہوتا تو اس طرح کوبہ کو نہ پھیلتا۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ اگر غبار کو دیکھ لیا تو گویا میر کو دیکھ لیا۔ یا اگر میر کو دیکھا تو غبار کو دیکھا، دونوں ایک ہی شے ہیں۔ مزید نکتہ یہ ہے کہ غبار کے کوبکو اڑنے سے اس کی بے قراری ظاہر ہوتی ہے۔ غبار یوں بھی پریشان اور پیچ در پیچ ہوتا ہے، اور اگر وہ کوبکو اڑتا پھرے تو معلوم ہوا کہ وہ اور بھی زیادہ بے قرار اور پریشان ہے۔ یعنی خاک ہونے پر بھی میر کی بیقراری اور وحشت نہ گئی۔ مضمون کے اس آخری پہلو کو دیوان اول ہی میں یوں بیان کیا ہے۔

ہے بگولا غبار کس کا میر
کہ جو ہو بے قرار اٹھتا ہے

آخری نکتہ یہ ہے کہ غبار شاید اس لئے کوبکو پھرتا ہے کہ کیا معلوم اسی طرح اس کو، یا اس کے پردے میں میر کو، کوئے محبوب تک رسائی حاصل ہو جائے۔ پورے شعر کا ڈرامائی انداز بھی خوب ہے۔ ناتواں غبار سے ایک مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ غبار ہلکا اور سست رو تھا۔ ایسا غبار کسی شخص کے گذر جانے کے خاصی دیر بعد تک نظر آتا ہے۔ یعنی میر اس قدر تیز رفتار تھا کہ ہر جگہ سے جلد گذر گیا، اور اب جو ہم کو ڈھونڈنے نکلے ہیں تو ہر جگہ اس کے گذرنے کے بعد ہی پہنچے ہیں اور صرف ایک ہلکا سا غبار دیکھ سکتے ہیں۔ میر تو کب کا نکل گیا۔ فارسی میں اس مضمون کو بہت پست کر کے کہا ہے۔

نہ دیدم میر را در کوے او لیک
غبار ناتوانے با صبا بود

(میر کو میں نے اس کے کوچے میں نہ
دیکھا۔ لیکن صبا کے ساتھ ایک ناتواں غبار
ضرور تھا۔)

(۳۹)

۱۳۰

راہ دور عشق میں روتا ہے کیا
آگے آگے دیکھیے ہوتا ہے کیا

قافلے میں صبح کے اک شور ہے
یعنی غافل ہم چلے سوتا ہے کیا

سبز ہوتی ہی نہیں یہ سرزمیں
تخم خواہش دل میں تو بوتا ہے کیا

یہ نشان عشق ہیں جاتے نہیں
داغ چھاتی کے عبث دھوتا ہے کیا

۳۹/۱ اس شعر کا پہلا مصرع عام طور پر یوں مشہور ہے ع ابتدائے عشق ہے روتا ہے کیا۔ لیکن صحیح اور بہتر وہی ہے جو درج متن ہے۔ ''آگے آگے'' اور ''راہ دور'' میں جو مناسبت ہے وہ ''ابتدائے عشق'' اور ''آگے آگے'' میں نہیں ہے۔ شعر میں ایک لطیف ایہام تخاطب کا ہے۔ (۱) متکلم اپنے آپ سے گفتگو کر رہا ہے۔ (۲) متکلم کسی اور شخص سے مخاطب ہے۔ (۳) جس شخص کے بارے میں بات ہو رہی ہے وہ موجود نہیں ہے، دوسرے اس کے حال پر تبصرہ کر رہے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں ایک خفیف سا رجائی پہلو بھی ہے۔ اور اس بات کی طرف بھی اشارہ ہے کہ آگے چل کر رونے کو بھی نہ ملے گا۔ خوب شعر کہا ہے۔

۳۹/۲ صبح کے قافلے کی وضاحت نہ کر کے شعر کو ایک خوب صورت عمومیت بخش دی ہے۔ پہلے مصرعے کا آہنگ بھی قافلے کے بیدار ہونے اور عازم سفر ہونے کے وقت کی ہما ہمی کی تصویر پیش کرتا ہے۔ ''اک شور ہے'' سے مراد یہ بھی ہے کہ لوگ پکار پکار کر کہہ رہے ہیں، کہ ''ہم چلے....'' اور یہ کہ خود شور اور ہما ہمی اس اعلان کا حکم رکھتی ہے کہ ہم چلے اور تم پڑے سو رہے ہو۔

۳۹/۳ ''درخت خواہش'' کا پیکر، جو شعر زیر بحث کے پیکر سے ملتا جلتا ہے، میر نے دیوان دوم میں یوں نظم کیا ہے ؎

رونے سے بھی نہ ہوا سبز درخت خواہش
گرچہ مرجاں کی طرح تھا یہ شجر پانی میں
پھولا پھلا نہ اب تک ہرگز درخت خواہش
برسوں ہوئے کہ دوں ہوں خون دل اس شجر کو

لیکن ان دونوں شعروں میں بات ذرا واضح ہو گئی ہے۔ یہی حال دیوان اول کے اس شعر میں ہے جس میں ''تخم امید'' کا پیکر استعمال ہوا ہے ؎

مت کر زمین دل میں تخم امید ضائع
بوتا جو یاں اگا ہے سوآگے ہی جلا ہے

اس کے برخلاف شعر زیر بحث میں ''سبز ہوتی ہی نہیں'' کے برجستہ محاورہ میں ماضی اور حال مستقبل تینوں یک جا ہو گئے ہیں۔ اور لفظ ''دل'' دوسرے مصرعے میں رکھا ہے۔ ایہام کی وجہ سے پہلے مصرعے میں ایک ڈرامائی توقع ہے۔ یہ توقع دوسرے مصرعے میں ''دل'' کے لفظ سے پوری ہوتی ہے (یعنی وہ سرزمیں جو کبھی سبز نہ ہوگی، ہمارا دل ہے) تو ایک دھکا سا لگتا ہے۔ تخاطب کا ایہام یہاں بھی بہت خوب ہے۔ (۱) متکلم اپنے آپ سے مخاطب ہے۔ (۲) متکلم کسی اور شخص سے (مثلاً ہم ہی سے) مخاطب ہے۔ (۳) متکلم تمام دنیا سے خطاب کر رہا ہے۔ ملاحظہ ہو ۲۹/۱ اور ۳۹/۱۔ جیسے میں تخم کاری کا پیکر ممکن ہے میر نے ظہوری کے اس شعر سے حاصل کیا ہو جو ۳۹/۴ کی بحث میں نقل ہوا ہے۔ غالب

نے بھی شعر زیر بحث سے ملتا جلتا مضمون خوب ادا کیا ہے۔

بے گانۂ وفا ہے ہوائے چمن ہنوز
وہ سبزہ سنگ پر نہ اگا کوہ کن ہنوز

میر نے تخم کاری کا پیکر ایک اور جگہ خوب استعمال کیا ہے، ملاحظہ ہو ۲/۵۳۔

دل میں بیج بونے کا مضمون سب سے پہلے شاید حافظ نے استعمال کیا ہے، اور حق یہ ہے کہ خوب استعمال کیا ہے۔

صد جوئے آب بستہ ام از دیدہ در کنار
بر بوئے تخم مہر کہ در دل بہ کارمت
می گریم و مرادم ازیں چشم اشک بار
تخم محبت است کہ در دل بہ کارمت

(اپنے پہلو میں آنکھوں سے میں نے سیکڑوں نہریں بنا دی ہیں، اس تخم محبت کے باعث جو میں تیرے دل میں بونا چاہتا ہوں۔ میں روتا ہوں اور اس چشم اشکبار سے میری مراد وہ تخم محبت ہے جو میں تیرے دل میں بونا چاہتا ہوں۔)

عرفی نے اس مضمون کو نیا رنگ دے دیا ہے۔

نادیدہ جمال او مہرش ز دلم سرزد
ناکاشتہ می روید ایں دانہ چنیں باید

(اس کے حسن نے ان دیکھے ہی میرے دل میں اس کی محبت پیدا کر دی۔ یہ دانہ تو بوئے بغیر ہی اگتا ہے۔ دانہ ہو تو ایسا ہو۔)

یہ سب شعر خوب ہیں، لیکن میر کی شور انگیزی اور معنویت دونوں اپنی جگہ پر کسی سے کم نہیں۔ شور زمین میں بیج بونے کا پیکر سودا نے بھی برتا ہے، لیکن ان کے مضمون میں کوئی کیفیت نہیں۔

گر یار کے سامنے میں رویا تو کیا
مژگاں میں جو لخت دل پرویا تو کیا

یہ دانۂ اشک سبز ہونا معلوم
اس شور زمیں میں تخم بویا تو کیا

سودا کے اول دو مصرعے بے اثر بلکہ بے کار ہیں۔

میر کے شعر میں "تخم خواہش" کی ترکیب بھی غضب کی ہے۔ دل میں خواہشیں تھیں ہیں، اب اس میں خواہش بونا چاہتے ہیں۔ لیکن دل اس قدر بنجر زمین ہے کہ وہاں کوئی خواہش، کوئی تمنا، پھل پھول نہیں سکتی۔ سوال یہ ہے کہ خواہش کے بیج کیا ہیں؟ یعنی وہ چیزیں کیا ہیں جو دل میں ہوں تو خواہش اگے؟ ظاہر ہے کہ وہ چیزیں عشق اور اس کے لوازمات ہیں۔ یا پھر امیدیں ہیں۔ اگر عشق اور اس کے لوازمات ہیں تو وہ معشوق کے تیر مژگاں بھی ہو سکتے ہیں جو دل میں چبھ گئے ہیں۔ اگر امیدیں ہیں تو یہ وہ امیدیں ہیں جو عشق سے پہلے پیدا ہوئی ہوں گی۔ یعنی کسی کے یہاں آنکھ لڑنے، کسی سے عشق کرنے کی امیدیں، گویا عشق کرنے کا ولولہ۔

سودا کی رباعی کے تیسرے مصرعے میں صاف کہہ دیا گیا کہ یہ دانہ ہرا نہیں ہو سکتا۔ اب آخری مصرعے میں "شور زمیں" کہنے کی ضرورت نہ تھی۔ دونوں مصرعے صرف اس لئے متاثر کرتے ہیں کہ ان میں الگ الگ ایک زور ہے۔ میر کا پورا شعر غیر معمولی وحدت کا حامل ہے۔

۳۹/۴ کنایاتی انداز نے اس شعر میں وہ بلاغت پیدا کر دی ہے کہ زور بیان اس پر نثار ہے۔ سینے کے داغ نشان عشق ہیں۔ یہ داغ یا تو ان زخموں کے ہیں جو معشوق نے لگائے ہیں یا ان پتھروں کے ہیں جو بچوں نے پھینکے ہیں یا ان خونیں آنسوؤں کے ہیں جو آنکھ سے ٹپکے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان داغوں کو دھونے کا تصور بھونڈا ہے، یعنی یہ کوئی بات نہیں ہوئی کہ پہلے تو کوئی شخص سینے پر داغ کھائے پھر ان کو دھونے بیٹھے۔ اس لئے مصرع ثانی میں داغوں کو دھونے سے مراد در اصل اشک باری ہے۔ شعر میں ایک طنزیہ تناؤ ہے۔ آنسو مسلسل سینے پر بہ رہے ہیں اور کہنے والا اس اشک باری کو (جو غم کی علامت ہے) داغوں کو دھونے کی کوشش سے تعبیر کرتا ہے، یعنی غم کو دھونے کی کوشش گردانتا ہے۔ عجیب المیہ ہے کہ جو عمل انتہائے غم کی علامت ہے، اس کو غم سے نجات پانے کی کوشش سے تعبیر کیا جائے۔ یہ اور اس کے پہلے والا شعر ظہوری کے اس شعر سے متاثر معلوم ہوتے ہیں۔

در زمین سینہ کشتم تخم داغ
دارد ابر دیدہ اخگر کارے

(میں نے اپنے سینے کی زمین میں داغ ہی
داغ بوئے۔ میری آنکھوں کا ابر چنگاریاں ہی
بنانے کا عمل کرتا ہے۔)

لیکن ظہوری کے شعر میں وہ ڈرامائی اور طنزیہ تناؤ نہیں جو میر کے شعروں میں ہے۔ تخاطب کا بھی ابہام میر کے یہاں خوب ہے۔ اگر متکلم خود سے مخاطب نہیں ہے تو اس کا مخاطب کوئی ناتجربہ کار عاشق ہے اور متکلم کوئی جہاں دیدہ شخص یا شاید چارہ گر (یا خود معشوق) ہے۔

(۴۰)

غمزے نے اس کے چوری میں دل کی ہنر کیا
اس خانماں خراب نے آنکھوں میں گھر کیا

۱۳۵
رنگ اڑ چلا چمن میں گلوں کا تو کیا نسیم
ہم کو تو روزگار نے بے بال و پر کیا
روزگار = زمانہ

ناصح جو تھیں مزاج کو اول سو عشق میں
آخر انھیں دواؤں نے ہم کو ضرر کیا

وہ دشت خوف ناک رہا ہے مرا وطن
سن کر جسے خضر نے سفر سے حذر کیا

ہیں چاروں طرف خیمے کھڑے گرد باد کے
کیا جانیے جنوں نے ارادہ کدھر کیا
گرد باد = بگولا

۴۰/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں۔ نکتہ صرف یہ ہے کہ شاطر چور کہیں چوری کرنے یا نقب لگانے سے پہلے اس جگہ کو دیکھ بھال لیتے ہیں اور اس کے پاس ہی کہیں گھر لے لیتے ہیں، تا کہ موقع کا معائنہ کرنے اور اس سے فائدہ اٹھانے میں آسانی ہو۔ یہاں معشوق نے یہ ہنر کیا کہ دل کو چرانے کی غرض سے

آنکھوں میں گھر کرلیا۔ ''خانماں خراب'' اور ''گھر کرلیا'' کی رعایت خوب ہے۔ اسی مضمون کو دیوان اول ہی میں یوں کہا ہے ؎

چوری میں دل کی وہ ہنر کر گیا
دیکھتے ہی آنکھوں میں گھر کر گیا

۴۰/۲ اس شعر کا ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ بے بال و پر کرنے والا صیاد یا معشوق نہیں، بلکہ زمانہ ہے۔ ''رنگ اڑ چلا'' کی معنویت بھی قابل داد ہے۔ رنگ اڑ جانا عام طور پر گھبراہٹ یا پریشانی یا خوف کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ محاورے کے معنی ہیں ''رنگ کا ہلکا ہو جانا'' میر نے لغوی معنی بھی مراد لئے ہیں کہ پھولوں کا رنگ ہوا میں مل گیا ہے، گویا اڑتا پھر رہا ہے۔ یعنی بہار کا شور ہے۔ اور یہ معنی بھی مراد لئے ہیں کہ پھولوں کا رنگ اڑنے لگا ہے۔ (یعنی ان کو تسلی یا امداد کی ضرورت ہے۔ اگر میرے بال و پر سلامت ہوتے تو میں جا کر ان کی دل جوئی کرتا۔) اڑنے کی مناسبت سے تسیم سے تخاطب بھی بہت خوب ہے۔ گلوں کے رنگ اور متکلم کے بال و پر میں تقابل بھی بہت عمدہ ہے۔ رنگ پھولوں کا جوہر ہے اور بال و پر طائر کا عرض۔ زمانے نے دونوں پر تصرف کیا۔ ایک کا جوہر اڑایا اور ایک کا عرض۔ ''ہم کو تو'' سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ زمانے کا اصل مقصد یعنی ہم کو بے بال و پر کرنا، تو پورا ہوا، اب گلوں کا رنگ (اس کی وجہ سے، یا اتفاقاً) بھی اڑ چلا تو زمانے کو کیا لینا دینا ہے۔ اصل نشانہ تو ہم تھے۔ مثلاً کوئی کہے ''سارا محلہ جل گیا تو کیا ہوا، میرا تو گھر جلا کر دشمنوں کے دل میں ٹھنڈک پڑی۔''

۴۰/۳ اس شعر میں عاشق کی بے چارگی اور مرض عشق کے لاعلاج ہونے کے عمدہ بیان کے علاوہ دو باتیں اور ہیں۔ اول تو یہ کہ عشق میں بعض دوائیں کارگر بھی ہوتی ہیں، چاہے وہ وقتی طور پر ہوں اور بعد میں نقصان کریں۔ بقول حافظ ؏ کہ عشق آساں نمود اول ولے افتاد مشکل ہا۔ (یہ ایک طبی مشاہدہ بھی ہے کہ بعض دوائیں شروع شروع میں فائدہ کرتی ہیں اور بعد میں نقصان کرتی ہیں۔) دوسری بات یہ ہے کہ یہ واضح نہیں کیا کہ وہ دوائیں تھیں کیا؟ اس طرح قیاس آرائی کا عمدہ موقع فراہم کر دیا ہے۔ مثلاً ممکن ہے معشوق سے دور دور رہنے کے باعث پہلے تو فائدہ ہوا ہو، یعنی تھوڑا بہت صبر آیا ہو، لیکن عرصے تک دور

رہنے نے بے قراری اور بڑھا دی ہو۔ یا معشوق کے یہاں بار بار جانے سے پہلے تو تسکین ملتی ہو اور بعد میں نظارۂ مسلسل کی بنا پر وحشت اور جنون میں اضافہ ہوا ہو۔ یا معشوق کی تلخ کلامی اور ترش نے پہلے تو ہمت پست کر دی ہو اور بعد میں آتش شوق اور بھڑکا دی ہو، وغیرہ۔ شعر میں خفیف سا مزاحیہ رنگ بھی ہے۔ بہت خوب شعر کہا ہے، واقعیت کا رنگ بھی لاجواب ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۴۔

راسخ عظیم آبادی نے اس مضمون کے ایک پہلو کو لے کر پر لطف شعر کہا ہے ؎

دکھ ہے ترک جو نظارۂ دلدار کیا
آہ پرہیز نے دونا ہمیں بیمار کیا

۴۰/۴ خواجہ خضر کے حوالے سے صحرائے عشق کی ہولناکی کا ذکر دیوان ششم میں دو جگہ بڑے پر لطف انداز میں کہا ہے ؎

ملا جو عشق کے جنگل میں خضر میں نے کہا
کہ خوف شیر ہے مخدوم یاں کدھر آیا
خضر دشت عشق میں مت جا کہ واں
ہر قدم مخدوم خوف شیر ہے

لیکن شعر زیر بحث میں دو مزید لطف ہیں۔ ایک تو یہ کہ ''رہا ہے مراوطن'' سے گمان گذرتا ہے کہ اب اس دشت خوف ناک میں وطن نہیں رہا۔ دوسرے یہ کہ ''سفر'' کی مناسبت سے ''حذر'' بہت خوب استعمال کیا ہے، کیوں کہ اس سے ''حضر'' (ٹھہرنا) کا گمان گذرتا ہے جو ''سفر'' کے جوڑ کا لفظ ہے۔ اس طرح ''سفر'' اور ''حذر'' میں ضلع کا لطف پیدا ہو گیا ہے۔

۴۰/۵ ''طرف'' اس شعر میں ''ظرف'' کے وزن پر، یعنی رائے ساکن کے ساتھ ہے۔ یہ تلفظ بھی صحیح ہے۔ شعر میں پیکر بہت موثر ہے۔ پوری تصویر بھی بہت دلچسپ بنتی ہے۔ بگولے میں گرد اور ہوا کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ اگر جنوں کا خیمہ (یعنی ٹھہرنے کی جگہ) بگولا ہے تو اس کی آوارہ گردی کے میدان کا پوچھنا ہی کیا ہے۔ پھر یہ بھی ایک لطف کی بات ہے کہ بگولا کسی جگہ مشکل ہی سے ٹھہرتا ہے۔ لہٰذا جنوں کا ٹھہرنا بھی

معلوم۔ مزید لطف یہ کہ متکلم کے ذہن میں جنون اور وحشت انگیزی کا تصور اس قدر حاوی ہے کہ وہ گردباد کو دیکھ کر یہی سمجھتا ہے کہ جنون کا خیمہ ہے، اور اس کو تجسس بھی ہوتا ہے کہ اب جنون کس طرف مائل سفر ہوگا۔ سب سے زیادہ دلچسپ پہلو یہ ہے کہ بگولے کا واقعی کوئی ٹھکانا نہیں کہ کہاں اٹھے اور کہاں جا نکلے، اور جنون کی وحشت کا بھی کوئی اعتبار نہیں کہ وہ دیوانے کو کہاں لے جائے۔ بگولا چوں کہ دائرے کی شکل میں چاروں سمت گھومتا ہے اس لئے ''چاروں طرف'' بھی خوب ہے۔

مصرع ثانی میں تحیر سے زیادہ افسردگی کا لہجہ ہے۔ جنون کے جانے کا غم ہے اور اس کا بھی تاسف ہے کہ معلوم نہیں اب جنون کس طرف جا رہا ہے۔ ہم کو تو چھوڑ چلا۔

(۴۱)

کچھ نہ دیکھا پھر بجز اک شعلۂ پر پیچ و تاب
شمع تک تو ہم نے دیکھا تھا کہ پروانہ گیا

۴۱/۱ شعلے کا پر پیچ و تاب ہونا آگ کی تیزی کو بھی ظاہر کرتا ہے اور اس بات کو بھی کہ پروانے کے دل میں اس قدر گرمی تھی کہ اس کے جل اٹھنے پر جو شعلہ اٹھا وہ بھی بے چین اور بے قرار تھا۔ ''پیچ و تاب'' کا لفظ پروانے کے دل میں جذبات کے تلاطم کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ (''پیچ و تاب کھانا'' یعنی بے قرار ہونا، انگاروں پر لوٹنا۔'') اگر شمع اور پروانہ کو معشوق اور عاشق کا استعارہ فرض کیا جائے تو مراد یہ ہوئی کہ معشوق کا سامنا ہوتے ہی عاشق کی ہستی مٹ کر صرف ایک شعلۂ جوالہ بن گئی۔ خوب شعر کہا ہے۔ بیان کا ڈرامائی انداز بھی بہت خوب ہے، کئی باتیں ان کہی چھوڑ دی ہیں (مثلاً منظر کا صرف ایک حصہ بیان کیا ہے، یا یہ ظاہر نہیں کیا کہ پروانہ شمع کے شعلے سے جل اٹھا یا صرف نزدیک پہنچنے پر اس کا یہ حال ہوا۔) بیان کے اختصار نے شدت پیدا کر دی ہے، یہاں تک کہ یہ بھی ظاہر نہیں کیا کہ پروانہ شمع کی طرف کیوں گیا تھا۔ جب کہ غالب نے بات واضح کر دی ہے ؎

کرنے گئے تھے اس سے تغافل کا ہم گلہ
کی ایک ہی نگاہ کہ بس خاک ہو گئے

شعر اک ڈرامائی لہجہ اس وجہ سے کچھ مزید پر اثر ہو گیا کہ جو واقعہ بعد میں پیش آیا (پروانے کا جل اٹھنا) اسے پہلے بیان کیا ہے، اور جو واقعہ پہلے پیش آیا (پروانے کا شمع کی طرف جانا) اسے بعد میں رکھا ہے۔ واقعے کو بیان کرنے کا انداز بھی میر کا اپنا ہے، گویا دو شخص آپس میں تبصرہ کر رہے ہوں، یا کوئی عینی شاہد کسی تیسرے شخص کو واقعے کی روداد سنا رہا ہو۔ بیان کرنے کی یہی کیفیت ۴۲/۱ میں بھی ہے۔

قائم چاند پوری نے میر کا مضمون براہ راست باندھا ہے، لیکن وہ میر کے مصرع اولیٰ کا جواب نہ لا سکے۔ میر کے یہاں پیکر بہت متحرک اور بھری ہے، اور اسلوب بہت ڈرامائی۔ اس ڈرامائیت کو دوسرے مصرعے سے اور تقویت ملی ہے، مصرع ثانی میں لفظ "تو" انتہائی قوت رکھتا ہے۔ قائم نے مصرع اولیٰ میں یہ لفظ رکھا ہے، اور اس سے فائدہ اٹھایا ہے، لیکن ان کا شعر پیکر سے محروم ہے ؎

شمع تک جاتے تو دیکھا تھا ہم اس کو قائم
پھر نہ معلوم ہوئی کچھ خبر پروانہ

سید محمد خان رند نے بھی اس مضمون کو نبھانے کی کوشش کی ہے ؎

اور میں راز نیاز عشق سے واقف نہیں
یہ تو دیکھا ہے سر پروانہ تھا اور پائے شمع

رند کا دوسرا مصرع عمدہ ہے۔ لیکن پہلے مصرعے میں تصنع آگیا ہے، اس لئے ان کا شعر قائم سے بھی کم تر رہ گیا۔ دوسرے مصرعے کا ڈرامائی اور مبہم انداز بہرحال بہت خوب ہے۔

(۴۲)

۱۳۰

دور بیٹھا غبار میر اس سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

۴۲/۱ ملاحظہ ہو ۴۴/۱۔ اس شعر زیر بحث میں مزید خوبی یہ ہے کہ ہمارے خاک ہو جانے کے بعد جو غبار سارے عالم میں اڑتا پھرتا ہے، وہ بھی معشوق کا احترام کرتا ہے۔ "غبار" کے لحاظ سے "بیٹھا" بہت خوب ہے، کیوں کہ غبار کہیں نہ کہیں تو ٹھہرتا ہے اور جم جاتا ہے۔ اس ٹھہرنے اور جم جانے کو "بیٹھنا" کہتے ہیں۔ زندگی میں تو میر اس سے دور بیٹھا ہی کرتا تھا، خاک ہو جانے کو ایک طرح کی تعلیم سے تعبیر کیا ہے، کہ اس طرح ہم نے یہ ادب سیکھا، جس نے عشق نہیں کیا اسے حفظ مراتب کے یہ طور نصیب نہیں ہو سکتے۔ اس مضمون کو کئی بار کہا ہے ؎

تربت سے ہماری نہ اٹھی گرد بھی اے میر
جی سے گئے لیکن نہ کیا ترک ادب ہم

(دیوان دوم)

دور کیا اس سے جو بیٹھے ہے غبار اپنا دور
پاس اس طور کے بھی عشق کے آداب میں ہیں

(دیوان سوم)

پاس اس کا بعد مرگ ہے آداب عشق سے
بیٹھا ہے میر خاک سے اٹھ کر غبار الگ

(دیوان پنجم)

افتادگی پر بھی نہ چھوا دامن انھوں کا
کوتاہی نہ کی دلبروں کے ہم نے ادب میں

(دیوان پنجم)

ملاحظہ ہو ۹۹/۱ اور ۲۰۲/۲۔

(۴۳)

وصل و ہجراں دو جو منزل ہیں یہ راہ عشق میں
دل غریب ان میں خدا جانے کہاں مارا گیا

۴۳/۱ شعر کا ابہام قابل داد ہے۔ یہ واضح نہیں کیا کہ دل وصل سے ہجر کی طرف جا رہا تھا یا ہجر سے وصل کی طرف، یا ایک کشاکش تھی، کبھی ہجر تو کبھی وصال۔ ہجر کو راہ عشق کی ایک منزل کہنا بھی بہت خوب ہے۔ ''مارا گیا'' میں یہ بھی اشارہ ہے کہ راہزنوں کے ہاتھ مارا گیا، یا اپنی ہی طاقت کم ہو جانے کے باعث جان سے ہاتھ دھو بیٹھا۔ یعنی موت یا تو کشاکش کے باعث تھی یا راہزن کی چیرہ دستی کے باعث، یا سفر کی طوالت کے باعث۔ ''غریب'' بمعنی ''مسافر'' بھی ہے اور بہ معنی ''بیچارہ'' بھی غیر مناسب نہیں، کیونکہ اجنبی یا مسافر بہرحال بے چارہ ہوتا ہے۔ پھر وہ موت بھی کس قدر بے کسی کی موت ہوگی جس کے بارے میں یہ بھی معلوم نہ ہو کہ کہاں واقع ہوئی۔ لہجہ محزوں لیکن باوقار ہے اور بیان میں واقعیت، کیوں کہ میر کے زمانے میں سفر میں جان کا خطرہ ہمیشہ رہتا تھا۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ ممکن ہے عین وصل میں یا عین ہجر میں موت واقع ہوئی ہو لیکن از خود رفتگی کے باعث معلوم ہی نہ ہو سکا ہو کہ موت کہاں ہوئی۔ کسی واقعے کا یوں بیان کرنا گویا وہ شخص اس پر جاودانہ خیال کر رہے ہیں، یا ایک شخص دوسرے کو اس کے بارے میں بتا رہا ہے، میر کا خاص انداز ہے۔ ملاحظہ ہو ۴۱/۱۔ اس مضمون کو کم شدید انداز میں یوں ظاہر کیا ہے۔

ہے پیچ دار از بس راہ وصال و ہجراں
ان دو ہی منزلوں میں برسوں سفر کرو تم

(دیوان اول)

(۴۴)

جگر چاکی ناکامی دنیا ہے آخر
نہیں آئے جو میر کچھ کام ہوگا

۴۴/۱ محمد حسن عسکری نے اس شعر اور اس طرح کے بعض دوسرے اشعار کے بارے میں کیا خوب کہا ہے ''عاشق اپنی بدنصیبی پر افسوس تو کر سکتا ہے، لیکن محبوب کی شکایت بالکل بے جا ہے۔ تنہائی زندگی کا قانون ہے اور اس کے سامنے عاشق اور محبوب دونوں مجبور و معذور ہیں۔'' شعر زیر بحث میں مزید خوبی یہ ہے کہ جگر چاکی اور ناکامی کو دنیا کے روزمرہ کاموں سے تعبیر کیا ہے، اور یہ تعبیر میر خود نہیں کر رہے ہیں، بلکہ کوئی اور شخص کر رہا ہے جو میر کی طرف سے معذرت پیش کر رہا ہے کہ اگر وہ کسی محفل میں نہیں آئے تو کیا عجب۔ دنیا کے کام، مثلاً جگر چاکی، ناکامی، جان کے ساتھ ہیں، کہیں کسی کام میں پھنس گئے ہوں گے۔ غیر معمولی بات کو ایسے لہجے میں کہنا جیسے کوئی سامنے کی بات کہہ رہے ہوں، اور پھر بھی بات کی اہمیت برقرار رہے، میر کا خاص انداز ہے۔ اسی مضمون کو بہت پست کر کے دیوان سوم میں یوں کہا ہے۔

روتے ہیں نالہ کش ہیں یا رات دن جلے ہیں
ہجراں میں اس کے ہم کو بکھیڑے مشغلے ہیں

نیز ملاحظہ ہو ۳۴/۱۶۔

(۴۵)

یہ حسرت ہے مروں اس میں لئے لبریز پیمانہ
مہکتا ہو نپٹ جو پھول سی دارو سے مے خانہ　　　نپٹ = بالکل

نہ دے زنجیر کے غل ہیں نہ دے جرگے غزالوں کے
مرے دیوانہ پن تک ہی رہا معمور ویرانہ　　　معمور = آباد

۱۴۵　　نہ ہوں کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی
گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ

۴۵/۱　　اس غزل کو ردیف ہاے، ہوز میں ہونا چاہئے تھا، کیوں کہ مطلع کے دونوں قافیے چھوٹی وپر ختم ہوتے ہیں۔ صرف ایک شعر کے علاوہ (جو انتخاب میں نہیں آیا) سب شعروں کے قافیے فارسی ہیں اور چھوٹی وپر ختم ہوتے ہیں۔ لیکن چونکہ ان کی چھوٹی وکو کھینچ کر الف کی طرح پڑھنا پڑتا ہے اس لئے فورٹ ولیم کے مرتبین نے قافیوں کو الف سے لکھ کر اس غزل کو ردیف الف میں ڈال دیا۔ اور بعد کے سب لوگوں نے اس کا اتباع کیا۔ میرے خیال میں یہ غلط ہے۔ لیکن میں نے ترتیب میں خلل ڈالنا پسند نہیں کیا، اس لئے اس غزل کو ردیف الف میں جگہ دی ہے، لیکن قافیوں کو الف کے بجائے چھوٹی وسے لکھا ہے، ملاحظہ ہو ۳۳/۱۔ شعر زیر بحث میں پھول سی شراب سے مے خانے کا مہکنا بہت خوب ہے۔ پھول سی شراب اس معنی میں بھی ہے کہ شراب میں پھول جیسی خوشبو ہو، اور اس معنی میں بھی کہ شراب پھول کی طرح لطیف ہو۔ پھر صرف شراب کی تعریف نہیں کی، بلکہ مے خانے کو بھی اسی شراب سے معطر کہہ کر مے خانے کی بھی خوبی بیان کر دی۔ مزید یہ کہ تمنا بہت معصوم سی ہے، کہ ہاتھ میں لبریز پیمانہ ہو اور موت آجائے، شراب پینا چاہے نصیب

نہ ہو لیکن اس مے خانے تک پہنچ کر مریں، یہی بہت ہے۔ یہ بھی خوب ہے کہ عام طور پر لوگ کسی روایتی متبرک جگہ میں مرنا پسند کرتے ہیں اور یہاں شراب سے معطر مے خانے میں جام بکف مرنے کی تمنا کی جا رہی ہے۔ اس میں ایک مزاح کا پہلو بھی ہے، جیسا کہ شفیق الرحمن نے کہیں لکھا ہے کہ اب تمنا بس یہ ہے کہ باقی عمر لندن یا پیرس میں یاد خدا میں گذار دوں۔ ''پھول'' میں ایک مزید لطف یہ ہے کہ بہترین قسم کی ہندوستانی شراب کو بھی ''پھول'' کہتے ہیں۔ انگریزی کے زیر اثر جب ہندوستانی چیزوں کا رتبہ گھٹا تو یہ نام بھی ہم لوگوں کو بھول گیا۔ ورنہ ''طلسم ہوشربا'' تک میں ''شراب'' کے لئے ''پھول'' اکثر استعمال ہوا ہے۔

۴۵/۲　　''زنجیر'' اور ''غل'' کی مناسبت کے لئے ملاحظہ ہو ۹/۱۔ اس مضمون کو قائم چاند پوری نے بھی خوب بیان کیا ہے ؎

دم قدم سے تھی ہمارے ہی جنوں کی رونق
اب بھی کوچوں میں کہیں شور و فغاں سنتے ہو

میر کے شعر میں منظر نگاری اعلیٰ پائے کی ہے۔ دیوانہ پا بہ زنجیر ہے لیکن سارے دشت میں دوڑتا پھرتا ہے، اس کی وحشت کی بنا پر جنگلی ہرن اس سے مانوس ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ رہتے ہیں، چناں چہ ایک طرف زنجیر کی جھنکار ہے اور ایک طرف ہرنوں کی ڈاریں۔ ''ویرانہ'' اور ''معمور'' میں بھی ایک رعایت ہے، کیوں کہ ہرے بھرے کھیت کو بھی ''معمور'' کہتے ہیں۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ یہ ظاہر نہیں کیا کہ دیوانہ پن کیوں ختم ہو گیا؟ اس کی وجہ موت بھی ہو سکتی ہے، محویت بھی اور ترک دیوانگی بھی۔

۴۵/۳　　اس شعر میں میر نے واضح کیا ہے کہ ان کے نزدیک اچھے شعر میں کیا خوبیاں ہونا چاہئے۔ حالی کی بیان کردہ خوبیوں (سادگی، اصلیت اور جوش) کے مقابلے میں میر جن خوبیوں کا ذکر کرتے ہیں وہ زیادہ بنیادی ہیں اور مشرقی نظریہ شعر کے ساتھ زیادہ انصاف بھی کرتی ہیں۔ ''شورش'' سے مراد ہے جذبات کی شدت لیکن ایسی شدت جس میں گرمی اور گہرائی ہو، پلپلا پن یا جذباتیت نہ ہو، یعنی جذبے کی شدت کے لحاظ سے الفاظ بھی ہوں۔ یہ نہ ہو کہ جذبہ سطحی یا ہلکا ہو لیکن اسے سینہ کوٹ کوٹ کر سر پھوڑنے والے انداز میں بیان کیا جائے۔ ''کیفیت'' سے مراد ہے شعر میں ایسی فضا ہو جو متاثر کرے، چاہے شعر کے معنی براہ راست یا فوراً پوری طرح ظاہر نہ ہوں۔ یا اس میں کوئی خاص معنی نہ ہوں۔ (۹/۱ کیفیت کی

اچھی مثال ہے۔) ''کیفیت'' اور ''شورش'' (یا شور انگیزی) میں فرق یہ ہے کہ شورش والے شعر میں شاعری کسی انسانی صورت حال پر passionate اظہار خیال کرتا ہے۔ خود شاعر (یعنی متکلم) عام طور پر اس صورت حال میں شریک نہیں ہوتا شورش کے شعر میں مضمون اور معنی کی اہمیت ہوتی ہے، جب کہ ''کیفیت'' والے شعر میں مضمون اور معنی بہت کم ہوتے ہیں۔ یعنی ایسے شعر میں بنیادی اہمیت اس فضا اور تاثر کی ہوتی ہے جو شعر سے فوری طور پر قائم ہو۔ کیفیت کا شعر فوراً اثر کرتا ہے۔

''معنی'' سے مراد ''معنی آفرینی'' ہے۔ ''معنی آفرینی'' اور ''مضمون آفرینی'' الگ الگ چیزیں ہیں۔ ''مضمون آفرینی'' سے مراد ہے (۱) کوئی نیا مضمون پیدا کرنا، (۲) کسی پرانے مضمون میں کوئی نیا پہلو نکالنا، یا (۳) کسی پرانے مضمون کو نئے ڈھنگ سے بیان کرنا۔ ''معنی آفرینی'' کا مطلب ہے (۱) کسی شے یا حقیقت میں نئے معنی دریافت کرنا۔ یا (۲) کلام کے معنی بظاہر کچھ ہوں، لیکن غور کریں تو کچھ اور معنی نکلیں۔ یا (۳) کلام کے ایک معنی ظاہر ہوں، لیکن غور کریں تو معلوم ہو کہ اس میں متعدد معنی ہیں، یا (۴) کلام ظاہر اور بین طور پر کثیر المعنی ہو۔ یا (۵) کلام میں ایسی رعایتیں ہوں جن سے نئے معنی کا قرینہ نکلے۔

یہ اصطلاحیں ہند ایرانی شعرا (اور بڑی حد تک اردو شعرا) کی وضع کی ہوئی ہیں۔ پرانے ایرانی ماہرین شعریات مضمون اور معنی میں فرق نہیں کرتے تھے۔ ہندوستانیوں کے یہاں بھی اس کی مثال مل جاتی ہے۔ لیکن اٹھارہویں صدی کا آغاز ہوتے ہوتے اردو والوں نے مضمون اور معنی کی تفریق کو تسلیم کر لیا تھا۔ میر اور دوسرے شعرا کے یہاں اردو شعریات کی اصطلاحات کثرت سے ملتی ہیں، ضرورت صرف تلاش کرنے کی ہے۔

شعر زیر بحث میں سودا کو مستانہ کیوں کہا ہے، یہ بات واضح نہیں ہوتی۔ ممکن ہے لفظ ''سودا'' سے فائدہ اٹھا کر کہا ہو۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ سودا کے مزاج میں کوئی صفت رہی ہو جسے مستانگی سے تعبیر کر سکتے ہوں۔ چنانچہ قائم نے بھی میر کے مضمون پر مبنی ایک قطعے میں بالکل ایسی ہی بات کہی ہے ؎

اے گردش زمانہ تری کج روی کے بیچ
یکسر نواح ہند سے شعر و سخن گیا
سودا تو اپنے حال میں مدت سے مست ہے
قائم رہا تھا ایک سو اپنے وطن گیا

میر کے شعر میں ''گیا'' اور ''رہا'' کا ضلع بھی خوب ہے۔

(۴۶)

بارہا گور دل جھکا لایا
اب کے شرط وفا بجا لایا

قدر رکھتی نہ تھی متاع دل
سارے عالم میں میں دکھا لایا

دل کہ یک قطرہ خوں نہیں ہے بیش
ایک عالم کے سر بلا لایا

اب تو جاتے ہیں بت کدے سے میر
پھر ملیں گے اگر خدا لایا

۴۶/۱ مطلع برائے بیت ہے۔

۴۶/۲ ''قدر'' بمعنی ''عزت'' بھی ہے اور بہ معنی ''قیمت'' بھی۔ دوسرے معنی کی روشنی میں یہ مفہوم نکل سکتا ہے کہ متاع دل انمول تھی۔ متاع دل کو سارے عالم میں دکھا کر واپس لے آنے میں باوقار رنجیدگی کے ساتھ خفیف سی تلخی بھی ہے۔ حکیم شفائی نے اس مضمون کو ذرا کھول کر بیان

عجب متاع زبونیست این وفاداری
کہ مفت ہم نہ خریدند ہر کجا بردم

(یہ وفاداری بھی عجب متاع زبوں ہے کہ جہاں جہاں میں
اسے لے گیا لوگوں نے اسے مفت بھی نہ خریدا۔)

میر کے لہجے میں عجب طرح کی قطعیت ہے، اور مکالمے کا انداز اس پر مستزاد۔

۴۶/۳ دوسرے مصرعے میں کئی معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ عشق کی مصیبت دل کی وجہ سے ہے۔ دوسرے یہ کہ دنیا میں جو کچھ شوریدہ سری اور ہنگامہ ہے وہ سب دل کی وجہ سے ہے۔ تیسرے یہ کہ دل رکھنے کی بنا پر ہم عاشق ہوئے، اور ہماری عاشقی ایک عالم کے لئے مصیبت بن گئی۔ چوتھے یہ کہ دل ہی نے ہم کو حسن کا قدرداں بنایا، دل نہ ہوتا تو گویا عشق نہ ہوتا اور عشق نہ ہوتا تو حسن کی کوئی اہمیت نہ تھی۔ دل نے عشق کو پیدا کیا، عشق نے حسن کو، اور حسن سارے عالم کے لئے فتنہ بن گیا۔ ملاحظہ ہو ۱۲۰/۴ اور ۹۱/۳۔

۴۶/۴ بت کدے میں واپس آنے کے لئے "خدالایا" کی بے مثال شرط رکھی ہے، اور لطف یہ کہ محاورہ پورا بندھا ہے۔ مضمون ہلکا ہے لیکن "خدالایا" کی برجستہ ذومعنویت میر کے علاوہ کسی اور کے بس کی نہ تھی۔ ملاحظہ ہو ۵۲/۴۔ اس طرح کا ایک استعمال دیوان سوم میں بھی ہے۔

میر کعبے سے قصد دیر کیا
جاؤ پیارے بھلا خدا ہمراہ

(۴۷)

۱۵۰ اک وہم سی رہی ہے اپنی نمود تن میں
آتے ہو اب تو آؤ پھر ہم میں کیا رہے گا

۱/۴۷ اپنی "نمود" (یعنی ظاہر ہونا، موجود ہونا) کو جسم سے الگ فرض کیا ہے، لیکن اس کو جان سے بھی تعبیر نہیں کیا ہے، یہ انداز خوب ہے۔ پھر اسے "وہم" کہہ کر مزید لطف پیدا کیا، کہ ہمارے وجود کا وہم سا باقی ہے، لوگوں کو بس دھوکا ہوتا ہے کہ ہم ظاہر اور موجود ہیں۔ غالب اس مضمون کو بہت آگے لے گئے ہیں۔

ہستی کا اعتبار بھی غم نے مٹا دیا
کس سے کہوں کہ داغ جگر کا نشان ہے

لیکن غالب کے شعر میں "غم نے مٹا دیا" غیر ضروری وضاحت کا حامل ہے۔ میر کا استفہام انکاری بہت خوب ہے، اور غالب کے یہاں بھی استفہام غیر معمولی قوت رکھتا ہے۔ میر کے دوسرے مصرعے میں رنجیدگی بھی ہے اور ایک طرح کی برگشتگی بھی، اس کے برخلاف غالب کے یہاں اس بات کا درد ہے کہ ان کی بات پر کوئی یقین نہیں کرے گا۔ میر کے لہجے میں ایک بے پروائی ہے، گویا اشارہ یہ ہے کہ اگر تم نہ آؤ گے تو تمہارا ہی نقصان ہوگا۔ ملاحظہ ہو ۱۲۸/۳ اور ۱۰۱/۱ اور ۲۶۴/۳۔

کیفیت اور مضمون آفرینی کا فرق دیکھنا ہو تو میر کے اس شعر کے سامنے نسیم دہلوی کا حسب ذیل شعر رکھئے۔ میر کے یہاں کیفیت اس قدر ہے کہ مصرع اولیٰ میں مضمون کی ندرت کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ نسیم کے یہاں صرف مضمون آفرینی ہے۔

آ کہیں وعدہ فراموش کہ فرصت کم ہے
دم کوئی دم میں قدم بوس قضا ہوتا ہے

(۴۸)

کہیں ہیں میر کو مارا گیا شب اس کے کوچے میں
کہیں وحشت میں شاید بیٹھے بیٹھے اٹھ گیا ہوگا

۱/۴۸ اس شعر میں ایک پورا افسانہ ڈرامائی انداز میں بیان کیا ہے، اور لطف یہ ہے کہ افسانے کا صرف ایک حصہ الفاظ میں پیش کیا ہے اور باقی سب قاری کے تخیل پر چھوڑ دیا ہے، لیکن اس طرح کہ تمام تفصیلات کی طرف ذہن منتقل ہو جاتا ہے۔ میر نے معشوق کی گلی میں ٹھکانا بنا لیا ہے۔ لیکن اس کی ذہنی کیفیت محویت کی نہیں، بلکہ وحشت کی ہے۔ خبر آتی ہے کہ میر معشوق کے کوچے میں مارا گیا۔ ممکن ہے معشوق کی تلوار کا نشانہ بن گیا ہو، ممکن ہے اہل کوچہ نے سنگ سار کر دیا ہو۔ دوسرے مصرعے میں افسوس کے لہجے میں کہا گیا ہے کہ اسے وحشت تو تھی ہی، بیٹھے بیٹھے اٹھ گیا ہوگا، اور جب اٹھ کھڑا ہوا تو اس کی وحشت پر خفا ہو کر معشوق نے اسے قتل کر دیا، یا لوگوں نے اسے سنگ سار کر دیا۔ لیکن دوسرے لہجے میں پڑھئے تو مصرع ثانی میں ایک موہوم سی امید کا بھی اظہار ہے گویا اپنے دل کو سمجھا رہے ہوں، جس طرح بری خبر ملنے پر دل کو سمجھاتے ہیں اور اس خبر کو اچھے معنی پہنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ چنانچہ موہوم سی امید کے ساتھ کہتے ہیں کہ نہیں، مارا نہ گیا ہوگا۔ اس کو وحشت تو تھی ہی، کہیں اٹھ کر چلا گیا ہوگا۔ چوں کہ وہ اپنی عام جگہ پر، جہاں اکثر نظر آیا کرتا تھا، آج نظر نہیں آ رہا ہے، اس لئے لوگوں نے یہ خبر پھیلا دی ہے کہ مارا گیا۔ اس مفہوم کے اعتبار سے معشوق اور اس کے اہل کوچہ کے ساتھ ایک حسن ظن کا بھی اظہار ہوتا ہے کہ وہ لوگ ایسے نہیں ہیں جو میر کو مار ڈالیں۔ شعر میں کئی کردار ہیں اور ہر ایک کے خد و خال افسانے کی ضرورت کی حد تک بالکل واضح اور واقعیت پر مبنی ہیں۔ میر، معشوق، معشوق کی گلی کے لوگ، وہ لوگ جو میر کی موت کی خبر لائے ہیں، اور شعر کا متکلم خود مرکزی کردار (یعنی میر) کی وحشت، معشوق

سے اس کا انہماک، اس کی بے گناہی، بے چارگی، یہ سب اس خوبی سے محض اشاروں میں بیان ہوئے ہیں کہ شعر کی بلاغت دوبالا ہو گئی ہے۔ یہ شعر کنایاتی اسلوب کا بے مثال نمونہ ہے۔ شعر کا ایک خاص لطف یہ ہے کہ اگرچہ اس میں اکثر کردار وہی ہیں، جو غزل کی دنیا میں رسومیاتی وجود رکھتے ہیں، (عاشق، معشوق، گلی کے لوگ وغیرہ) لیکن ان کا وجود رسومیاتی ہوتے ہوئے بھی واقعی ہے، استعاراتی نہیں۔ ایسے اشعار کی موجودگی غزل کی رسومیاتی اور شعریات، دونوں کے بارے میں از سر نو غور و فکر کا تقاضا کرتی ہے، یعنی غزل کی رسومیات کا وجود کتنی سطحوں پر ممکن ہے۔ اور بڑا شاعر کس کس طرح ان کو برت سکتا ہے۔

(۴۹)

کل شب ہجراں تھی لب پہ نالہ بیمارانہ تھا
شام سے تا صبح دم بالیں پہ سر یک جانہ تھا

یاد ایاے کہ اپنے روز و شب کی جائے باش
یا در باز بیاباں یا در بے خانہ تھا

جائے باش = رہنے کی جگہ

شب فروغ بزم کا باعث ہوا تھا حسن دوست
شمع کا جلوہ غبار دیدۂ پروانہ تھا

۴۹/۱ دوسرے مصرعے میں اضطراب کی کیفیت کو ظاہر کرنے کے لئے بہت خوب پیکر استعمال کیا ہے۔ پورے شعر پر واقعیت کا رنگ غالب ہے۔ نالہ بھی تھا تو دھیمی آواز میں، بیماروں کی طرح تھا اور سر کشتگی بھی تھی تو دیواروں سے سر ٹکرانے کی مبالغہ آمیز کیفیت کے بجائے تکیے پر سر کبھی ادھر رکھتے تھے اور کبھی ادھر۔ روایتی انداز میں دیکھئے تو معلوم ہوتا ہے کہ ضعف کا عالم ظاہر کیا ہے۔ لیکن کسی ایک لفظ سے براہ راست ضعف کا بیان نہیں نکلتا۔ کنائے بہت خوب ہیں۔

۴۹/۲ غالب نے صحرا کو ''خانۂ مجنوں صحرا گرد بے دروازہ'' کہا ہے۔ یہ صحرا کی وسعت اور اس میں داخل ہونے پر کسی قسم کی روک ٹوک نہ ہونے کا اچھا بیان ہے۔ اس کے مقابلے میں میر کا ''در باز بیاباں'' پھیکا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن در حقیقت میر کا شعر نکتے سے خالی نہیں۔ کیوں کہ بیاباں ان کا گھر نہیں ہے،

صرف اقامت خانہ ہے، اور وہ بھی صرف اس حد تک کہ وہ اس کے دروازے پر دن رات پڑے رہتے تھے۔ دروازہ ہمہ وقت کھلا ہوا تھا، لیکن وہ درویشی کی بچی ادا کے ساتھ دروازے ہی پر پڑے رہتے تھے۔ اسی طرح، وہ بے خانے میں بھی نہ داخل ہوتے تھے۔ وحشت میں ایک ادائے بے گانگی تھی، کسی بھی گھر میں، چاہے وہ صحرا یا بے خانہ ہی کیوں نہ ہو، داخل ہونا گوارا نہ تھا۔ در باز بیاباں کا پیکر میر نے ایک جگہ اور استعمال کیا ہے؎

اب در باز بیاباں میں قدم رکھئے میر
کب تلک تنگ رہیں شہر کی دیواروں میں

(دیوان چہارم)

۴۹/۳ رعایتیں سامنے کی ہیں: ''فروغ''، ''شمع''، ''جلوہ''، ''دیدہ''۔ شعر میں اس قسم کی نازک خیالی ہے جسے عام طور پر غالب سے منسوب کرتے ہیں۔ بلکہ یہ دونوں شعر (۴۹/۲ اور ۴۹/۳) اس طرز کی اچھی مثال ہیں جسے ''خیال بندی'' کہتے ہیں۔ شاہ نصیر نے اس طرز کو عام کیا، پھر ناسخ اور غالب نے اسے نئی بلندیوں پر پہنچایا۔ لیکن جیسا کہ ان شعروں سے واضح ہے، میر بھی خیال بندی پر پوری طرح قادر تھے۔ معشوق کے حسن کے آگے شمع کی روشنی ماند پڑ گئی تھی۔ لہٰذا اس کا ماند پڑنا پروانے کی آنکھ میں غبار کی طرح کھٹک رہا تھا۔ یا شمع کی روشنی اتنی پھیکی پڑ گئی تھی کہ وہ غبار آلود اور دھندلی معلوم ہوتی تھی، اور یہ غبار (یعنی شمع کے حسن کی یہ کم حیثیتی) پروانے کی آنکھوں میں اس طرح کھٹک رہا تھا جیسے خاک کا ذرہ آنکھوں میں کھٹکتا ہے۔ یا شمع کے حسن کا ماند پڑنا پروانے کے لئے باعث رنج تھا اور اس کی آنکھ میں غبار کی طرح تھا۔ لطف یہ بھی ہے کہ اگر آنکھوں میں غبار بھر جائے تو کچھ دکھائی نہیں دیتا، اس لئے پروانہ جلوۂ معشوق کے دیدار سے محروم رہا اور شمع کے حسن سے بھی لطف اندوز نہ ہو سکا۔

(۵۰)

۱۵۵ پیغام غم جگر کا گلزار تک نہ پہنچا
نالہ مرا چمن کی دیوار تک نہ پہنچا

یہ بخت سبز دیکھو باغ زمانہ میں سے
پژمردہ گل بھی اپنی دستار تک نہ پہنچا

بخت سبز = بدنصیبی

مستوری خوبروئی دونوں نہ جمع ہوویں
خوبی کا کام کس کی اظہار تک نہ پہنچا

یوسف سے لے کے تا گل پھر گل سے لے کے تا شمع
یہ حسن کس کو لے کر بازار تک نہ پہنچا

افسوس میر وے جو ہونے شہید آئے
پھر کام ان کا اس کی تلوار تک نہ پہنچا

۵۰/۱ مطلع برائے بیت ہے۔لیکن پوری غزل کے آہنگ میں جو حیرت انگیز روانی ہے وہ مطلع میں بھی موجود ہے۔

۵۰/۲ ''بخت سبز'' کا استعمال یہاں بہت خوب ہے۔باقی رعایتیں ظاہر ہیں۔اس سے ملتا ہوا مضمون دیوان اول ہی میں یوں ادا کیا ہے؎

پژمردہ بہت ہے گل گلزار ہمارا
شرمندۂ یک گوشۂ دستار نہ ہووے

مومن نے اس زمین میں اچھی غزل کہی ہے۔ان کے ایک شعر میں ''گل'' اور ''دستار'' کا مضمون بھی بندھا ہے۔لیکن میر کی سی کیفیت نہیں؎

بے بخت رنگ خوبی کس کام کا کہ میں تو
تھا گل ولے کسی کی دستار تک نہ پہنچا

۵۰/۳ ''اظہار'' کا لفظ یہاں خوب رکھا ہے، کیوں کہ اس کا اشارہ تخلیقی اظہار، یعنی شاعرانہ اظہار کی طرف بھی ہے۔دوسرے مصرعے میں یہ لطف بھی ہے کہ ''کس کا خوبی کا کام'' نہ کہا، جس کی توقع تھی، بلکہ ''کس کی خوبی کا کام'' کہا، اس کی بنا پر ''کام'' بمعنی ''مقصد'' کا بھی پہلو نکل آیا اور عبارت بھی غیر متوقع ہوگئی۔مفہوم یہ نکلا کہ خوبی کا ہونا شرط ہے، اظہار اپنی راہیں خود نکال لے گا۔

۵۰/۴ ناسخ نے اس مضمون کا ایک پہلو تمثیلی انداز میں ادا کیا ہے، لیکن ان کا پہلا مصرع، جس میں دعویٰ ہے، بہت سست ہے؎

جس جگہ ہے حسن فوراً قدرداں پیدا ہوا
چاہ میں یوسف گرا تو کارواں پیدا ہوا

میر نے ''یہ حسن کس کو لے کر'' کا ٹکڑا بہت خوب رکھا ہے، کیوں کہ اس میں یہ بھی اشارہ ہے کہ حسن اس شخص یا اس چیز پر جبر کرتا ہے جس میں حسن پایا جاتا ہے۔بازار میں جانے سے قدرداں ملتے ہیں، لیکن رسوائی بھی ہوتی ہے حسن کو ظاہر کرنے والی اشیا کی تین قسمیں بھی دلچسپ رکھی ہیں: انسان، پھول (جو بے جان ہے لیکن جو معشوق کا استعارہ بھی ہے) شمع، جس میں ایک طرح کی جان ہوتی ہے اور

جو عاشق کا استعارہ بھی ہے اور معشوق کا بھی۔ غالب نے اس مضمون کا ایک پہلو اس خوبی سے بیان کیا ہے کہ ان کا شعر نسبۃً یک پہلو ہونے کے باوجود غیر معمولی ہو گیا ہے۔

غارت گر ناموس نہ ہو گر ہوس زر
کیوں شاہد گل باغ سے بازار میں آوے

۵۰/۵ ''کام'' بمعنی ''مقصد'' بھی ہے اور بمعنی ''حلق'' بھی۔ شعر کو تھوڑا سا نامکمل چھوڑ کر ایک نیا لطف پیدا کیا ہے۔ ''میر، افسوس وے جو شہید ہونے آئے، پھر ان کا کام اس کی تلوار تک نہ پہنچا۔'' ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جو لوگ ارادہ کر کے جان دینے کے لئے آتے ہیں ان کو یہ سعادت نصیب نہیں ہوتی۔ صوفیانہ رنگ میں کہئے تو مطلب یہ نکلا کہ عرفان اسی کو ملتا ہے جس کو خدا دے۔ ارادے اور کوشش سے کچھ حاصل نہیں ہوتا اگر دینے والے کی نظر کرم نہ ہو۔

(۵۱)

۱۶۰
اس کا خیال چشم سے شب خواب لے گیا
قسمے کہ عشق جی سے مرے تاب لے گیا

کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشم گریہ ناک
مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا

منہ کی جھلک سے یار کے بے ہوش ہو گئے
شب ہم کو میر پرتو مہتاب لے گیا

۵۱/۱ شعر میں کوئی معنوی خوبی نہیں، لیکن دونوں مصرعے اتنے برابر کے ہیں اور باہم اس طرح پیوست ہیں کہ نئے غزل گو کے نمونے کا کام دے سکتے ہیں۔ پہلے مصرعے میں کسی ایک رات (خاص کر پچھلی رات) کی بات کہی ہے۔ اور دوسرے مصرعے کو اس عام ذہنی کیفیت کے اظہار کے لئے استعمال کیا ہے، جس کی بنا پر پچھلی رات معشوق کا خیال نیند کو اڑا لے گیا۔ اس طرح پہلا مصرع دلیل اور دوسرا مصرع دعویٰ بن گیا ہے۔ ''خیال'' اور ''خواب'' کی مناسبت ظاہر ہے۔ ''عشق'' اور ''تاب'' میں مناسبت معنوی ہے، کیوں کہ عشق کے نتیجے میں انسان پیچ و تاب کھاتا ہے، یا عشق میں گرمی ہوتی ہے (''تاب'' = ''گرمی'') مصرع ثانی میں لفظ ''قسمے'' بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ اس سے قسم کھانے والے کی شدت جذبات ظاہر ہوتی ہے۔

۵۱/۲ یہ شعر کیفیت اور معنی دونوں لحاظ سے بہت خوب ہے۔ اس کے حسن کا اندازہ کرنے کے لئے

سودا کا یہ شعر سامنے رکھئے۔

ڈروں ہوں یہ نہ جاوے شہر بندھ کر تار رونے کا
نظر آتا ہے پھر آنکھوں میں کچھ آثار رونے کا

سودا کے دوسرے مصرعے میں ایک دلچسپ مبالغہ ہے اور پہلے مصرع میں ایک شگفتہ صنعت (تار بندھ کر شہر کا بہ جانا۔) لیکن میر کے دوسرے مصرعے میں صوتی آہنگ اور پیکر نے مل کر غیر معمولی ڈرامائیت پیدا کر دی ہے۔ "سیلاب" ایک خوں خوار شیر کی طرح سامنے آتا ہے جو بستی کے جانوروں یا بچے آنسوؤں کو اٹھا لے جاتا ہے، یا پھر کسی طوفان کی طرح، جو اچانک آتا ہے اور اچانک ختم ہوتا ہے، ایک شہر کا شہر اجاڑ لے جاتا ہے۔ پھر اس پر طرہ یہ کہ آنسوؤں سے بوجھل آنکھوں کو، جو کثرت گریہ کے باعث کھل نہیں سکتیں، بے خبر ظاہر کیا ہے۔ رونا بے چینی اور درد کا اظہار کرتا ہے اور سونا امن و سکون کی علامت ہے۔ لیکن یہاں رونے کی کثرت کے باعث آنکھوں کے کھل نہ سکنے اور اس طرح انھیں یہ نہ معلوم ہو سکنے کو، کہ سیلاب گریہ نے کیا قیامت ڈھائی ہے، بے خبری کی نیند سے تعبیر کیا ہے۔ غضب کا شعر کہا ہے۔ یہ کنایہ بھی موجود ہے کہ ہمیں رونے پر اختیار نہیں، ہمارے رونے کی وجہ سے شہر میں سیلاب آ جاتا ہے تو ہم مجبور ہیں، بلکہ بے خبر ہیں۔ چشم گریہ ناک کو اپنے سے الگ شخصیت فرض کر کے ایک اور طرح کا ڈرامائی تناؤ پیدا کیا ہے۔ پھر یہ کہ آنسو روکنے کی تلقین نہیں کی ہے، صرف یہ کہا ہے کہ پلکیں اٹھا کر دیکھو تو سہی تمھارے رونے نے کیا غضب ڈھایا ہے۔ یہ بھی اشارہ ہے کہ اگر اس طرح گریہ جاری رہا تو جہاں سب اہل شہر بہ جائیں گے، جو تم پر طعنہ زنی کرتے اور پتھر پھینکتے ہیں، وہاں معشوق کا گھر بھی بہ جائے گا۔ رونے پر ایک طرح کی مباہات بھی ہے اور رونے کے ممکن خراب نتیجے اور اچھے نتیجے کی طرف اشارہ بھی۔ یہ باتیں لفظ "شہر" سے پیدا ہوئی ہیں، کیوں کہ یہ صاف ظاہر ہے کہ اسی شہر میں عاشق بھی ہے اور معشوق بھی۔ روزمرہ کی رو سے صرف "شہر" یا "بستی" یا اس طرح کا کوئی لفظ رکھ کر کوئی بات کہی جائے (مثلاً "شہر میں بہت بارش ہو رہی ہے") تو مراد یہی ہوتی ہے کہ وہ شہر جس میں ہم تم رہتے ہیں۔

قائم نے اس مضمون کو سودا سے بہتر نبھایا ہے۔

اب چشم گریہ پیا صرفہ ہے کیا جہاں کا
سیلاب خوں سے تیرے جل تھل تو بھر چکا ہے

قائم نے "چشم گریہ پیا" کی نہایت خوبصورت ترکیب رکھی ہے جس میں پیکر کو بھی دخل ہے۔

دوسرے مصرعے سے پیکر کو تقویت پہنچتی ہے۔ "جل تھل" کا تعلق "پیائش" سے ظاہر ہے، لہٰذا ضلع بھی خوب صرف ہوا ہے۔ لیکن میر کی سی ڈرامائیت اور میر کی طرح دونوں مصرعوں میں انشائیہ اسلوب کے نہ ہونے کی وجہ سے، اور میر کے مصرعے ثانی میں جو پکارنے کی کیفیت ہے، اس کے فقدان نے قائم کے شعر کو میر سے کم تر کر دیا ہے۔

"چشم گریہ ناک" کی ترکیب میر حسن نے بھی استعمال کی ہے۔ لیکن ان کا شعر اس ترکیب کی خوبی کے باوجود محض بیانیہ اور خبریہ اسلوب کے باعث سودا سے کم نظر آتا ہے۔

اس چشم گریہ ناک نے عالم ڈبو دیا
جیدھر گئی ادھر کو یہ طوفان لے گئی

۵۱/۳ اس شعر میں کوئی خاص بات نہیں، صرف تین شعر پورے کرنے کے لئے اسے رکھا گیا ہے۔ پھر بھی دوسرے مصرعے میں کنایہ خوب ہے۔ ممکن ہے کہ معشوق کا منھ نہ دیکھا ہو، بلکہ چاند کو معشوق کا منھ فرض کر لیا ہو۔ دوسری بات یہ کہ چاندنی میں پریاں اتر کر آدم زادوں کو اڑا لے جاتی ہیں، اس طرح کی باتیں قصہ کہانیوں میں ملتی ہیں۔ اس لئے معشوق کے چہرے کی جھلک پر بے ہوش ہو جانے کو پرتو مہتاب کے اثر سے ہوش حواس کھو بیٹھنے سے تعبیر کرنا بھی ایک لطف رکھتا ہے۔ چاند کے گھٹنے بڑھنے سے جنون کا کچھ تعلق ہے، یہ بات پرانے لوگوں کو معلوم تھی۔ یہ اشارہ شعر میں موجود ہے۔ لیکن عین ممکن ہے کہ شعر زیر بحث کا حوالہ میر کی مثنوی "خواب و خیال میر" کے ان مشہور اشعار سے قائم ہوتا ہو۔

نظر رات کو چاند پر گر پڑی
تو گویا کہ بجلی سی دل پر پڑی
مہ چاردہ کار آتش کرے
ڈروں یاں تلک میں کہ جی غش کرے
توہم کا بیٹھا جو نقش درست
لگی ہونے وسواس سے جان سست
نظر آئی اک شکل مہتاب میں
کمی آئی جس سے خور و خواب میں

(۵۲)

دل پہنچا ہلا کی کو نپٹ کھینچ کسالا
لے یار مرے سلمہ اللہ تعالیٰ

کسالا کھینچنا = سختی جھیلنا
سلمہ اللہ تعالیٰ = اللہ تعالیٰ اس کو سلامت رکھے

کچھ میں نہیں اس دل کی پریشانی کا باعث
برہم ہی مرے ہاتھ لگا تھا یہ رسالہ

۱۶۵ گذرے ہے لہو واں سر ہر خار سے اب تک
جس دشت میں پھوٹا ہے مرے پاؤں کا چھالا

گر قصد ادھر کا ہے تو ٹک دیکھ کے آنا
یہ دیر ہے زہاد نہ ہو خانۂ خالہ

۵۲/۱ اس زمین و بحر میں سودا نے بھی اپنے مطلع میں "سلمہ اللہ تعالیٰ" کا فقرہ خوب باندھا ہے ۔

میں دشمن جاں ڈھونڈ کے اپنا جو نکالا
سو حضرت دل سلمہ اللہ تعالیٰ

لیکن میر کے یہاں ایک لطف اور بھی ہے: دل پہنچ تو چکا ہے ہلاکت کے قریب، اور دعا اس کو یہ دے رہے ہیں کہ اللہ اسے سلامت رکھے۔ لہٰذا اس میں دو طرح کے طنز ہیں۔ ایک تو یہ کہ مرنے والے کو سلامت رہنے کی دعا دے رہے ہیں اور دوسرا یہ کہ اس کی سختی اور مصیبت کے قائم رہنے کی دعا عام طور پر

ان لوگوں کو دیتے ہیں، جو بہت عزیز ہوں یا جن کی وجہ سے دعا دینے والے کو کوئی فائدہ حاصل ہوتا ہو یا دعا دینے والا جن کا احترام کرتا ہو۔ اس اعتبار سے بھی اس بے چارہ دل کو جو کہ کھنچ کھنچ کر موت کے دروازے پر جا پہنچا ہے، یہ دعا دینا بہت خوب ہے۔ نظیر اکبرآبادی نے بھی اس زمین میں غزل کہی ہے اور یہ فقرہ بھی استعمال کیا ہے ۔

کیا جانیے کس حال میں ہووے گا عزیزو
دل آج مرا سلمہ اللہ تعالیٰ

جرأت نے اس زمین میں دو غزلہ کہا ہے۔ اور پہلی غزل کے مطلع میں اور دوسری کے مقطع میں "سلمہ اللہ تعالیٰ" نظم کیا ہے۔ مقطع میں انھوں نے بتوں کے عشق کا ذکر کر کے ایک لطف پیدا کر دیا ہے۔ مقطع میں انھوں نے سودا، میر اور نظیر کے برخلاف "دل" کا مضمون نہیں باندھا ہے، بلکہ ایک نئی راہ نکالی ہے ۔

جرأت سے بھی عاشق نہیں ہوتے کہ شب و روز
ہے محو بتاں سلمہ اللہ تعالیٰ

یہ ضرور ہے کہ جرأت کا مضمون ہلکا اور ان کا لہجہ محض خوش طبعی کا ہے، جب کہ سودا اور میر کے یہاں طنز اور زہرخند کی کیفیت ہے۔ جرأت کا شعر نظیر کے شعر سے بہرحال بہتر ہے۔ اور "محو بتاں" ہونے کے "سلمہ اللہ تعالیٰ" پر لطف ہے۔

۵۲/۲ "رسالہ" فوجی لفظ ہے، اس کے اعتبار سے "پریشانی" اور "برہم" بہت مناسب ہیں۔ دل کا ہاتھ لگنا بھی بہت عمدہ ہے، اور یہ کنایہ بھی کہ دل روز ازل ہی سے بقول غالب عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا ہے۔ پہلے مصرعے میں "کچھ" روزمرہ کے استعمال کا اچھا نمونہ ہے، کیوں کہ اس کے بغیر بات مکمل تھی لیکن وہ زور نہ پیدا ہوتا۔

"رسالہ" کو دل کا استعارہ بنانا غالباً میر کی اختراع ہے، کیونکہ یہ کہیں اور نظر سے نہیں گذرا۔ دل کی ایک صفت "پریشان" ہے اور اس کی تشبیہات میں "لوح" اور "صفحہ" بھی ہیں۔ اس اعتبار سے "رسالہ" کو "دل" کا ضلع بھی کہہ سکتے ہیں، اگر "رسالہ" کو اس کے اصل معنی، یعنی "اوراق"، "کتاب"

کے معنی میں لیا جائے۔ ملحوظ رہے کہ صاحب ''بہار عجم'' اور صاحب ''آنند راج'' کے قول کے مطابق ''رسالہ'' بمعنی ''فوجی ٹکڑی'' ہندوستانی افواج کی اصطلاح ہے، اور ان معنی میں یہ عربی فارسی میں نہیں ہے۔ میر کی ہنرمندی یا فن کارانہ چالاکی دیکھئے کہ ''رسالہ'' اپنے ہندوستانی معنی میں بھی ''دل'' کا ضلع ہے اور عربی معنی میں بھی ''دل کا'' ضلع ہے۔

۵۲/۳ اس مضمون کو دیوان اول ہی میں یوں بیان کیا ہے ؎

کوئی تو آبلہ پا دشت جنوں سے گذرا
ڈوباہی جائے ہے لوہو میں سرخار ہنوز

لیکن اس شعر میں بھرتی کے الفاظ بہت ہیں، اور پھر بھی صرف ایک سرخار کے لہو میں ڈوبنے کا ذکر ہے۔ اس کے برخلاف شعر زیر بحث میں سر ہر خار سے لہو گذر رہا ہے۔ اور سر ہر خار سے لہو گذرنے سے یہ مراد بھی ہو سکتی ہے کہ میرے آبلے کے پھوٹنے کے ماتم میں ہر کانٹے کے سر سے خون رواں ہے (یعنی کانٹوں نے سر پھوڑ لیا ہے۔) یا یہ کہ میرے آبلے کے پانی نے کانٹوں کو بھی تر و تازہ کر دیا ہے اور خون ان کے سر میں رواں ہے۔ ''سر'' اور ''پاؤں'' کی رعایت ظاہر ہے۔

۵۲/۴ ''خالہ جی کا گھر نہیں ہے''، اس محاورے کو کس خوب صورتی سے نبھایا ہے۔ میر کو محاوروں اور کہاوتوں کے نظم کرنے میں کمال حاصل تھا۔ ہمارے زمانے میں یگانہ نے اس باب میں ان کی پیروی کی، لیکن وہ بات نہ آسکی، کیوں کہ میر محاوروں اور کہاوتوں کی کسی نئے پہلو سے یا غیر متوقع سیاق و سباق میں نظم کرنے پر قادر تھے، جب کہ یگانہ انھیں عام مضامین کی جگہ استعمال کرتے تھے۔ پھر بھی، اس مشکل فن کو برتنے والوں میں یگانہ کا دم بہت غنیمت تھا۔ شعر زیر بحث میں لطف یہ بھی ہے کہ شاید مسجد یا خانقاہ کو زاہد لوگ خالہ جی کا گھر سمجھتے ہوں اور من مانی کر لیتے ہوں، لیکن دیر کا معاملہ اور ہے، یہاں کے آداب اور ہیں، یہاں زاہدوں کا حکم نہیں چلتا، بلکہ ان پر فقرے چلتے ہیں۔ ملاحظہ ہو ۲/۴۶، ۳/۱۱۸ اور ۱/۱۱۹۔

(۵۳)

پل میں جہاں کو دیکھتے میرے ڈبو چکا
اک وقت میں یہ دیدہ بھی طوفان رو چکا

ممکن نہیں کہ گل کرے ویسی شگفتگی
اس سرزمیں میں تخم محبت میں بو چکا

گل کرنا=ظاہر ہونا

پایا نہ دل بہایا ہوا سیل اشک کا
میں پنجۂ مژہ سے سمندر بلو چکا

۱۷۰ ہر صبح حادثے سے یہ کہتا ہے آسماں
دے جام خون میر کو گر منھ وہ دھو چکا

۵۳/۱ مطلع بھرتی کا ہے۔ لیکن پہلے مصرعے میں ایک لطف یہ ہے کہ ''میرے'' کا تعلق ''دیکھتے'' سے ہو سکتا ہے (میرے دیکھتے'') اور ''جہاں'' سے بھی (میرے جہاں کو'')۔

۵۳/۲ ملاحظہ ہو ۳/۲۹۔ اس مضمون کو دیوان اول ہی میں یوں کہا ہے ؎

اے ابر اس چمن میں نہ ہوگا گل امید
یاں تخم یاس اشک کو میں پھر کے بو دیا

لیکن اس شعر میں بھرتی کے لفظ بہت ہیں، اور وضاحت بھی غیر ضروری حد تک ہے۔ شعر زیر بحث میں ایک پر وقار الم ناکی ہے اور لفظ ''گل'' کا ایہام بھی بہت معنی خیز ہے۔ ''بو چکا'' کے بھی دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ میں نے بویا اور دوسرے یہ کہ میں کبھی بوؤں گا۔ ''اس سرزمیں میں'' اور ''ویسی شگفتگی'' کا ایہام بھی توجہ طلب ہے۔ یہ سرزمین دنیا بھی ہو سکتی ہے، کوئی ایک شہر بھی، اور کسی نئے معشوق کا دل بھی۔ ''ویسی شگفتگی'' میں اشارہ یہ ہے کہ پہلے بھی تخم محبت کہیں بویا تھا اور وہ خوب شگفتہ ہوا تھا، اس بار یا اس جگہ بھی شگفتہ ہوگا، لیکن وہ بات نہ ہوگی۔ شگفتہ گل کو دل خونیں کا بھی استعارہ کہتے ہیں، گویا دل کا پھول شگفتہ ہونا دراصل دل کا خونیں ہونا ہے۔ یعنی عشق میں کامیابی دراصل یہی ہے کہ دل خون ہو جائے، اور اس بار دل کے خون ہونے کا امکان نہیں ہے۔

دل میں تخم محبت بونے کا مضمون میر حسن نے بھی برتا ہے۔ لیکن ان کے یہاں وہ معنوی ابعاد نہیں ہیں جو میر کے یہاں ہیں ؎

بیخ و بنیاد نہال عشق کو برباد دے
آہ میں تخم محبت دل میں کیوں بونے لگا

ملحوظ رہے کہ میر کے شعر میں ''گل کرنا'' کو فارسی محاورہ ''گل کردن'' بمعنی ''ظاہر ہونا'' کا ترجمہ قرار دیں تو ایک معنی یہ نکلتے ہیں کہ اب ایسی شگفتگی ظاہر نہ ہوگی۔

مزید ملاحظہ ۳/۳۹۔

۵۳/۴ میر کو سمندر اور دریائے مواج کے پیکروں سے خاص شغف تھا۔ یہ ذرا عجیب بات ہے، کیوں کہ سمندر انھوں نے کبھی دیکھا نہ تھا اور شاید گھا گھرا سے زیادہ بڑے پاٹ کا دریا بھی نہ دیکھا تھا۔ لہٰذا یہ ان کے تخیل کا کمال اور افتاد طبع کی خاصیت ہی ہے کہ انھوں نے غزلوں، مثنویوں، شکارناموں، ہر صنف میں سمندر اور متلاطم خیز لہروں کے پیکر اور شعرا سے زیادہ باندھے ہیں۔ دوسرے شعرا اپنے اپنے موقع پر بحث میں آئیں گے۔ فی الحال شعر زیر بحث میں پنجۂ مژہ سے سمندر بولنے اور سیل اشک میں بہے ہوئے دل کا پیکر دیکھئے۔ آنسوؤں کے سیل میں دل بہہ گیا۔ پھر سیل اشک نے سمندر کی شکل اختیار کر لی۔ اس سمندر میں پلکیں پنجے کی طرح تھیں جن کے ذریعہ دل کو ٹٹولا

جا رہا تھا۔ پلکوں سے سمندر بلونا کمال صعوبت اور کمال کوشش بھی ہے اور انتہا درجے کا بے اثر فعل بھی۔ دونوں نے مل کر طوفان اشک اور دل کی بے چارگی اور ڈھونڈنے والے کی سعی خام کی کیا عمدہ تصویر کھینچ دی ہے۔ دریائے مواج کے پیکروں کے لئے ''دریائے عشق'' قابل مطالعہ ہے۔ مثلاً یہ متفرق اشعار دیکھئے ؎

آب کیسا کہ بحر تھا ذخار
تند و مواج و تیرہ و تہ دار
موج ہر اک کمند شوق تھی آہ
لیتی اس کو برنگ مار سیاہ
کشش عشق آخر اس مہ کو
لے گئی کھینچتی ہوئی تہ کو

شعر زیر بحث میں ''بلونا'' ایک اور لحاظ سے بھی معنی خیز ہے۔ ہماری دیو مالا میں سمندر بلونے کا مقصد امرت حاصل کرنا تھا، لیکن امرت سے پہلے زہر نکلا جسے شیو جی نے پی لیا۔ یہاں اگر سمندر بلونے کا مقصد دل جیسا امرت بازیافت کرنا فرض کیا جائے تو لامحالہ یہ معنی نکلتے ہیں کہ دل تو نہ ملا لیکن زہر ضرور نصیب ہوا۔ سمندر کے پیکروں کے لئے مزید ملاحظہ ہو ۱/۲۰۹۔

۵۳/۴ ''جام خوں'' کا پیکر میر نے متعدد بار استعمال کیا ہے ؎

سحر جام خوں ہے جو منہ دھو چکوں ہوں
یہ مفلوک ایسے کے گھر میہماں ہے
(غزل در قصیدۂ آصف الدولہ)

نہ ہی چشم طمع خوان فلک پر خام دستی سے
کہ جام خون دے ہے ہر سحر یہ اپنے میہماں کو
(دیوان اول)

جام خوں بن نہیں ملتا ہے ہمیں صبح کو آب
جب سے اس چرخ سیہ کاسہ کے مہمان ہوئے

(دیوان اول)

ہر سحر حادثہ مری خاطر
لے کے خوں کا ایاغ نکلے ہے

(دیوان اول)

یہ پیکر میر نے نظیری سے مستعار لیا تھا ؎

آمد سحر کہ دیر و حرم رفت و رو کنند
تا بازم از نصیب چہ خوں در سبو کنند
(صبح ہوئی، لوگوں نے دیر و حرم میں جھاڑو پونچھا
لگانا شروع کیا۔ دیکھو اب میری تقدیر میرے سبو
میں کس طرح کا خون بھرتی ہے۔)

لیکن حق یہ ہے کہ شعر زیر بحث میں میر نے اس پیکر کو چار چاند لگا دیے ہیں اور نظیری سے استفادے کا حق اس طرح ادا کیا ہے کہ یہ پیکر اب انھیں کا ہو گیا ہے۔ حادثے سے آسمان کا تخاطب، پھر یہ شرط کہ جب میر منھ دھولے تب اسے جام خون دیا جائے، شعر کو واقعیت اور بھیانک پن دونوں سے بہرہ مند کرتا ہے۔ پھر آسمان کی بے خبری کہ ابھی میر نے منھ دھویا بھی کہ نہیں، اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ آسمان کو میر سے ایک طرح بے تعلقی اور بے خبری ہے، اس کو دلچسپی صرف اس بات سے ہے کہ پہلی چیز جو میر تک ہر صبح پہنچے وہ جام خون ہو۔ باقی، میر کے روز و شب کیا ہیں، اس باب میں اسے معلومات نہیں اور نہ معلومات رکھنے کی ضرورت یا خواہش ہے۔ حادثے کے ہاتھ سے جام خون حاصل ہونا بھی بہت خوب ہے۔ شعر کو روزمرہ کی زندگی سے قریب کرنے کے لئے بلکہ حادثے اور جام خون کو عام شب و روز کا حصہ بنانے کے لئے "منھ دھو چکا" کا ٹکڑا کس قدر برمحل اور برجستہ ہے، اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔ غیر معمولی یا غیر عام بات کو روزمرہ زندگی کی سطح پر لانے کا ہنر جیسا میر کو آتا تھا، ویسا کسی کو نہ آیا۔ ملاحظہ ہو ۳۲/۶۔

بعض استاد قسم کے لوگ "جام خون" میں اعلان نون کو غلط قرار دیں گے، حالانکہ اسے غلط کہنے

کی وجہ کوئی نہیں ہے۔ غالب کے زمانے تک تو اسے کسی نے غلط نہیں کہا، اور ناسخ کے یہاں بھی اس کی مثال مل جاتی ہے کہ آج جن الفاظ کو بے عطف و اضافت نون غنہ کے ساتھ ہی باندھنا صحیح سمجھا جاتا ہے، ان کو انھوں نے انھیں با اعلان نون بھی باندھا ہے۔ رشید حسن خاں کا کہنا ہے کہ انشا نے "دریائے لطافت" میں یہ قاعدہ بیان کیا ہے کہ عطف و اضافت کے ساتھ اعلان نون نہ ہونا چاہئے۔ لیکن اس نام نہاد قاعدے کے باوجود ہمارے تقریباً ہر بڑے شاعر نے اعلان نون مع عطف و اضافت سے پرہیز نہیں کیا۔ وجہ یہ ہے کہ یہ قاعدہ ہی مہمل اور ہماری زبان کے مزاج کے خلاف ہے۔ اس مسئلے پر تھوڑی سی بحث رشید حسن خان نے اپنی کتاب "زبان اور قواعد" میں، اور میں نے "عروض، آہنگ اور بیان" میں درج کی ہے۔

کہا گیا ہے کہ اعلان نون مع عطف و اضافت اس لئے غلط ہے کہ فارسی میں ایسا نہیں ہوتا۔ اسی طرح، یہ بھی کہا گیا ہے کہ خون، جان آسمان وغیرہ الفاظ اگر بے عطف و اضافت آئیں تو ان میں نون کا اعلان ہونا چاہئے۔ اگر پہلا قاعدہ (اعلان نون مع عطف و اضافت ناجائز ہے) مہمل ہے تو دوسرا مہمل تر ہے۔ کیوں کہ اگر یہ الفاظ فارسی ہیں اور ان میں نون غنہ ہے، تو پھر ان کو بے اعلان نون باندھنا کیوں کر غلط ہوا؟ حقیقت حال یہ ہے کہ فارسی میں نون غنہ لفظ کے آخر میں شاذ ہی آتا ہے۔ اسی طرح، وہاں "خون" کو "خن" بولتے ہیں۔ لہٰذا جو چیز ایرانیوں کے تلفظ ہی میں نہ تھی اس پر کسی فارسی قاعدے کا دارومدار چہ معنی دارد؟ نظم طباطبائی نے غالب کے مصرع ع

بس کہ دوڑے ہے رگ تاک میں خوں ہو ہو کر

پر یہی اعتراض کیا ہے کہ "خون" اعلان نون کے بغیر درست نہیں۔ رشید حسن خاں نے منیر شکوہ آبادی کا ایک واقعہ نقل کیا ہے کہ وہ اپنے اس مطلع پر وجد کرتے تھے ؎

گنبد قبر دوستاں ٹوٹے
اے زمیں تجھ پہ آسماں ٹوٹے

لیکن وہ ہاتھ بھی ملتے تھے کہ میں اسے دیوان میں نہیں رکھ سکتا، کیوں کہ "آسمان" میں اعلان نون نہیں ہوا۔ یہ دونوں حضرات بڑے فارسی داں تھے، انوری کا شہرۂ آفاق قصیدہ "کاں باشد، جاں باشد" ہی پڑھ لیتے، یا اور کچھ نہیں تو نظیری کا یہ شعر یاد رکھتے تو انھیں یہ مشکل نہ ہوتی۔

پارہ پارہ جگر طور زغیرت خوں شد
کہ کہے بودم و چوں کوہ شبا تم دادند

اور آخری بات یہ کہ ممکن ہے فارسی میں کوئی قاعدہ ہو، لیکن فارسی کے قاعدوں کا اطلاق اردو پر اندھا دھند کرنا کہاں کی دانائی ہے۔ ہمارے بڑے شعرا نے یہی کیا ہے کہ نون کا اعلان جہاں چاہا ہے کیا ہے، جہاں نہیں اچھا لگا وہاں نہیں کیا ہے۔ اور یہی اصول صحیح ہے کہ اس معاملے میں ذوق اور سامعہ کو اندھے قوانین پر ترجیح دی جائے۔ میر کے زیر بحث شعر میں اور ان اشعار میں، جو میں نے اس کی ضمن میں نقل کیے ہیں، یہی اصول کارفرما ہے۔

وضو کے لیے خون سے متوضی ہونے کا مضمون ۱/۱۸۵ میں ملاحظہ ہو۔

(۵۴)

دیر و حرم سے گذرے اب دل ہے گھر ہمارا
ہے ختم اس آبلے پر سیر و سفر ہمارا

ہیں تیرے آئینے کی تمثال ہم نہ پوچھو
اس دشت میں نہیں ہے پیدا اثر ہمارا — اثر=نشان

ہے تیرہ روز اپنا لڑکوں کی دوستی سے
اس دن ہی کو کہے تھا اکثر پدر ہمارا

نشو و نما ہے اپنی جوں گرد باد انوکھی
بالیدہ خاک رہ سے ہے یہ شجر ہمارا

۵۴/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن آبلے پر سیر و سفر تمام ہونا (یعنی آبلے ہی میں سفر کرنا) تھوڑا بہت دلچسپ ضرور ہے۔ میر کو یہ مضمون بہت پسند رہا ہوگا، کیوں کہ انھوں نے اپنے فارسی دیوان (جو دیوان اول کے بعد کا ہے) میں اسے دوبارہ لکھا ہے۔

رہ بدل بردم و فارغ شدم از دیر و حرم
ختم گردید برایں آبلہ سیر و سفرم
(میں دل تک پہنچ گیا اور دیر و حرم سے بے نیاز ہو
گیا۔ اس آبلے پر میرا سیر و سفر ختم ہو گیا۔)

۵۴/۲ ہمارا کوئی وجود نہیں، یا ہمارا وجود و عدم برابر ہے، یہ غالب اور میر کا پسندیدہ موضوع ہے، بلکہ اسے اردو شاعری کے رسومیاتی مضامین میں سمجھنا چاہیے۔ شعر زیر بحث میں میر نے اسے بالکل نئے انداز میں باندھا ہے۔ ہم معشوق کے آئینے میں نظر آنے والی صورت ہیں، اس بیان میں ایک دلچسپ ابہام بھی ہے۔ معشوق کے آئینے میں جو صورت نظر آئے گی وہ معشوق کی بھی ہو سکتی ہے۔ اگر ایسا ہے تو پہلے مصرعے کی رو سے ہم میں اور معشوق کے جلوے میں کوئی بات مشترک ہے۔ یہ مشترک بات تحیر ہو سکتی ہے، کیوں کہ معشوق کی صورت جو آئینے میں جلوہ گر ہے، معشوق کو دیکھ کر مبہوت رہ جاتی ہے اور کچھ بولتی نہیں۔ لہٰذا ہم اتنے متحیر ہیں کہ ہمارے وجود کا کسی کو نشان ہی نہیں ملتا، ہم بس بت کی طرح خاموش اور بے حس و حرکت ہیں۔ اس معنی کی روشنی میں "نہ پوچھو" کا روز مرہ اور بھی معنی خیز ہو جاتا ہے۔ آئینے کی تمثال ہونے سے یہ بھی مراد ہو سکتی ہے کہ ہم تیرے آئینے کی صورت ہیں، یعنی جس طرح تیرا آئینہ تیرے جلوے کے اثر سے مبہوت اور ساکت ہو جاتا ہے، اسی طرح ہم بھی ہیں۔ "اس دشت" مراد دشت کائنات بھی ہو سکتی ہے، دشت عشق بھی۔ تجھ میں محویت کے باعث ہم اس قدر کھو گئے ہیں کہ تیرے آئینے کی تمثال کی طرح ہیں، ہمارا کوئی نشان دشت عشق میں نہیں۔ یا ہم اس دشت میں کوئی نشان نہ چھوڑ جائیں گے۔ یا جس طرح تیرے آئینے میں شکلیں منعکس ہوتی اور آتی جاتی رہتی ہیں، ٹھہرتی نہیں، اسی طرح ہم بھی ہیں، ہمارا کوئی ٹھکانہ، کوئی پتہ نشان نہیں۔ مزید لطف یہ ہے کہ خود کو آئینہ یا تمثال آئینہ جیسی لطیف شے سے تشبیہ دے کر اپنی تعریف بھی کر ڈالی ہے۔

۵۴/۳ امرد پرستی کا ایک غیر معمولی شعر ۲/۳۳ پر گذر چکا ہے۔ یہ شعر بھی غیر معمولی ہے، لیکن اس کا انوکھا پن اور طرح کا ہے۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ اس موضوع پر ایسا شعر اردو میں نہیں کہا گیا۔ عندلیب شادانی نے امرد پرستی کو میر کا ایک بنیادی رجحان ٹھہرایا ہے۔ میں اس اہمیت کا منکر نہیں، لیکن اسے بنیادی بھی نہیں کہتا۔ عبدالحق اور سردار جعفری کے برخلاف میں نے امرد پرستی پر مبنی اچھے یا انوکھے اشعار کو اپنے انتخاب میں جگہ دی ہے۔ شادانی کے برعکس رالف رسل (Ralph Russell) اور خورشید الاسلام نے میر کی امرد پرستی کو کوئی اہمیت نہیں دی ہے۔ لیکن جیسا کہ امریکی نقاد فرینسس پر چیٹ (Frances Pritchett) نے اپنے ایک مضمون میں واضح کیا ہے، میر کا امرد پرستانہ رجحان غزل کی روایت، یعنی ہماری عشقیہ شاعری کی روایت کے عین مطابق ہے اور اس کی کئی وجہیں ہیں۔ جس طرح کھلی ہوئی،

بدمذاقی سے ظاہر کی ہوئی رندی پر مبنی شعر اچھا شعر نہیں ہوتا، اسی طرح بدمذاقی یا بھونڈے پن کا اظہار کرنے والا امرد پرستانہ شعر بھی اچھا نہیں ہوتا۔ ہر چیز میں بقول میر "سلیقہ" شرط ہے۔ شعر زیر بحث میں سب سے پہلی دلچسپ بات تو یہ ہے کہ باپ نے بیٹے کو نصیحت کی ہے کہ لڑکوں سے دوستی مت کرنا۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ یہ ایسا موضوع تھا جس پر باپ بیٹے میں گفتگو ہو سکتی تھی۔ اگر ایسا نہیں ہے تو متکلم محض خوش طبعی سے کام لے رہا ہے اور اسے اس بات پر واقعی کوئی رنج نہیں ہے کہ لڑکوں کی دوستی نے اسے اس انجام کو پہنچایا، بلکہ وہ اپنے باپ کا ذکر محض بے حیائی میں کر رہا ہے، جیسا کہ اکثر ایسے موقعوں پر ہوتا ہے کہ جھوٹا افسوس ظاہر کرنے کے لئے کہتے ہیں کہ ہاں صاحب، ہمارے بزرگ بھی اس بات کو منع کرتے تھے۔ یہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ باپ نے براہ راست لڑکوں کی دوستی سے نہیں روکا تھا، بلکہ ایک عام بات کہی تھی کہ اگر تمھاری حرکتیں یوں ہی رہیں تو تمھارا انجام بد ہوگا۔

دوسرے مصرعے میں کئی پہلو ہیں۔ ایک تو طنز کا ہے، اور اس طنز کے بھی دو پہلو ہیں، اول تو خود پر طنز ہے کہ جیسی حرکتیں تھیں ویسا پھل پایا۔ طنز کا دوسرا پہلو یہ کہ اپنی بے حیائی پر طنز ہے، کیوں کہ لڑکوں کی دوستی ترک کرنے کا کوئی ارادہ شعر سے ظاہر نہیں ہوتا۔ دوسرے مصرعے کا ایک پہلو یہ ہے کہ شاید لڑکوں کی دوستی کا انجام برا ہونے کی نصیحت باپ نے ذاتی تجربے کی بنا پر کی ہو۔ تیسرا پہلو یہ کہ "لڑکوں کی دوستی" میں یہ بات مبہم رکھ دی ہے کہ ہم نے لڑکوں سے دوستی کی یا لڑکوں نے ہم سے دوستی کی۔ پھر "تیرہ روز" اور "اس دن" کی مناسبت بھی رکھ دی ہے۔ اس شعر کے بعض پہلوؤں کو آخر عمر کے ایک شعر میں میر نے یوں لکھا ہے ؎

معقول گر سمجھتے تو میر بھی نہ کرتے
لڑکوں سے عشق بازی ہنگام کہنہ سالی

(دیوان ششم)

آخری بات یہ کہ ممکن ہے یہ مضمون خان آرزو سے مستعار ہو ؎

فریب خوش پسراں خوردن آرزو رسم است
زروے تجربہ گفت ایں چنیں پدر مارا

(اے آرزو، خوبصورت لڑکوں کا فریب کھانا رسم دنیا ہے۔ ہمارے باپ نے اپنے تجربے کی روشنی میں یہ بات ہم سے کہی۔)

لیکن خان آرزو کا مضمون محدود اور پست ہے۔ اس میں صرف ظرافت یا ایک طرح کی بے حیا (barefaced) کوشش ہے کہ فریب خوش پسراں کھانے کو مستحسن یا کم جائز قرار دیا جائے۔ میر کے یہاں طرح طرح کے نفسیاتی ابعاد ہیں، جیسا کہ اوپر واضح ہوا ہوگا۔

۵۴/۳ "شجر" سے مراد اپنا قد بھی ہو سکتا ہے اور اپنی شخصیت بھی۔ "شجر حیات" سے مناسبت ظاہر ہے۔ دوسرے مصرعے میں پیکر کس قدر بدیع اور دلچسپ ہے۔ درخت کے اگنے کے لئے پانی اور مٹی دونوں درکار ہوتے ہیں۔ یہاں "گرد باد" کی تشبیہ سے فائدہ اٹھا کر اپنے شجر کی نشو و نما کے لئے خاک رہ کو ذمہ دار ٹھہرایا ہے۔ یہ کنایہ بہت خوب ہے کہ عاشق نہ صرف مثل بگولے کے آوارہ رہتا ہے، بلکہ راستے پر اگنے والے درخت کی طرح غبار آلود بھی رہتا ہے۔ شعر میں ایک طنطنہ بھی ہے۔ گرد باد مظاہر فطرت میں ایک حیرت انگیز اور طاقتور مظہر ہے۔ اپنی نشو و نما کو اس سے مشابہ قرار دے کر خود اپنی شخصیت کو مظاہر فطرت جیسی عظمت اور انوکھا پن بخش دیا ہے۔

میر نے یہ مضمون براہ راست خان آرزو سے مستعار لیا ہے اور حق یہ ہے کہ خان آرزو کا شعر میر کے شعر سے بڑھ کر ہے ؎

افتادگیست مایۂ نشو و نمائے من
نخلم چو گرد باد ز خاک آب می خورد

(زمیں پر پڑا گرا رہنا یعنی حقیر ہونا ہی میری نشو و نما کا سرچشمہ اور اس کا خمیر ہے۔ گرد باد کی طرح میرا درخت بھی خاک سے آبیاری پاتا ہے۔)

خان آرزو کے یہاں "افتادگی" اور "مایہ" غیر معمولی قوت اور معنویت کے حامل ہیں۔ میر کے یہاں ایسا کوئی لفظ نہیں۔ اس کے برخلاف، ان کے یہاں "انوکھی" کا لفظ اگرچہ نامناسب نہیں لیکن قوت سے عاری ہے۔ میر کے یہاں "بالیدہ" اور "خاک رہ" البتہ بہت خوب ہیں۔ "بالیدہ" کے ایک معنی "سر اٹھائے ہوئے، مغرور" بھی ہیں اور "خاک رہ" میں افتادگی اور پامالی کا اشارہ ہے۔

مزید ملاحظہ ہو ۳/۴۳۲۔

(۵۵)

۱۷۵ دل نہ پہنچا گوشۂ داماں تلک
قطرۂ خوں تھا مژہ پہ جم رہا

۵۵/۱ شعر کی بلاغت قابل داد ہے۔ دل کا اصل مقصود یہ ہے کہ وہ معشوق کے ہاتھ تک پہنچے، بلکہ بہتر تو یہ ہے کہ معشوق کے دل سے مل جائے۔ لیکن اس بات کا شعر میں کہیں ذکر نہیں کیا، بلکہ ایک غیر متعلق بات کہی ہے کہ دل گوشۂ داماں تک نہ پہنچا۔ اصل مدعا یہ ہے کہ دل میں اتنی سکت تو تھی نہیں کہ معشوق کے ہاتھ تک پہنچے یا اس کے دل سے مل جائے۔ واماندگی نے اتنا کم کوش کر دیا تھا کہ بس یہی تمنا تھی کہ دامن کے کنارے تک پہنچ جائے۔ لیکن یہ تمنا بھی پوری نہ ہوئی۔ دل تو محض ایک بوند بھر خون تھا، آنکھوں تک کھنچ کر آیا لیکن دامن پر نہ ٹپک سکا۔ معمولی آنسو ہوتا تو دامن پر آ گرتا۔ لیکن وہ تو قطرۂ خون تھا، اور خون کی صفت یہ ہوتی ہے کہ وہ جلدی سے جم جاتا ہے۔ لہٰذا دل پلک پر آ کر ٹھہر گیا، جم کر رہ گیا۔ یہ انداز بھی خوب ہے کہ دل کو قطرۂ خوں یوں کہا ہے گویا یہ عام سی بات ہو کہ دل تو قطرۂ خون ہوتا ہی ہے۔ حالانکہ ظاہر ہے کہ دل کو غموں نے خون کیا ہے۔ اس طرح دل کا غموں کے ہاتھ خون ہونا بھی ظاہر کر دیا اور خون ہو جانے کے باعث اس کی نارسائی بھی ظاہر کر دی۔ پورا مضمون دردناک ہے لیکن لہجے میں آہ و زاری کا شائبہ تک نہیں، کوئی شدت بھی نہیں، گویا روا روی میں ایک بات کہہ دی۔ خوب شعر کہا ہے۔ لیکن لہجے کی شدت اور پیکر کی ندرت کے اعتبار سے قائم چاند پوری نے بھی اس مضمون کو ایک غزل کے دو شعروں میں لاجواب طرح سے لکھا ہے ؎

نہ دل بھرا ہے نہ اب نم رہا ہے آنکھوں میں
کبھی جو روئے تھے خوں جم رہا ہے آنکھوں میں

وہ محو ہوں کہ مثال حباب آئینہ
جگر سے کھنچ کے لہو جم رہا ہے آنکھوں میں

لیکن میر کے یہاں دل کی نارسائی کا جو پہلو ہے اس رتبے کی کوئی چیز قائم کے شعروں میں نہیں۔

قدرت اللہ قدرت نے اس مضمون کو بہت ہلکا کر دیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں تصنع بھی ہے،اور دل کا ذکر نہ ہونے کی وجہ سے معنویت کم ہوگی۔

اشک اب آنے سے کچھ یاں تھم رہے
لخت دل مژگاں پہ شاید جم رہے

(۵۶)

مجلس آفاق میں پروانہ ساں
میر بھی شام اپنی سحر کر گیا

۱/۵۶ ''مجلس آفاق'' کے فقرے نے شعر کو واقعی آسمان پر پہنچا دیا ہے۔ پروانہ تو عام مجلسوں اور محفلوں میں جل کر خاک ہوتا ہے، اور اس طرح گویا اپنی شام کو صبح کرتا ہے، (شام = جل اٹھنا۔ صبح = روشن ہونا، بجھ جانا۔) لیکن میر نے جس محفل میں جل کر جان دی وہ کائنات کی محفل یا کم آسمانوں کی محفل تھی۔ اپنی عظمت اور اس کے حوالے سے انسان کی عظمت کی تائید کتنی خوبی سے کی ہے۔ پھر کنائے کتنے پر معنی ہیں۔ شام کے معنی ہیں اندھیرا، یعنی مایوسی، کرب، راستے سے دوری۔ اور صبح ہے منزل، کامیابی، امید و عرفان۔ پروانہ جل بجھتا ہے تو گویا شام سے سحر تک، یعنی کرب اور مایوسی سے کامیابی اور امید و عرفان تک پہنچتا ہے۔ پھر شام پوری زندگی بھی ہے، یعنی زندگی اس قدر رنجیدہ اور درد آمیز ہے جیسے شام۔ ایسی شام کی سحر صرف یہ ہے کہ انسان اپنے کو جلا کر خاک کر دے۔ معمولی شام ہو تو اس کی صبح بھی ہوگی۔ لیکن جب ساری زندگی شام ہے تو اس کی سحر تو موت ہی ہوگی۔ پروانے کا روشن ہونا صبح کا طلوع ہونا ہے۔ بس فرق یہ ہے کہ پروانہ جس اسٹیج پر اپنا کام دکھاتا ہے وہ محدود اور پست ہے، اور میر کا اسٹیج ساری کائنات ہے۔ ''کر گیا'' میں اشارہ یہ ہے کہ جان بوجھ کر، ارادہ کر کے ایسا کیا، یا مجبوراً جوں توں کر کے ایسا کیا۔ ایک ہی عمل میں مجبوری بھی ہے اور مختاری بھی۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ پروانہ تو معمولی شمع پر نثار ہوتا ہے۔ اگر میر نے بھی پروانے کی طرح جل کر جان دی تو وہ شمع جس پر اس کی جان گئی، شمع حقیقت ہی ہوگی۔ شمع حقیقت یا نور الٰہی پر پتنگے کی طرح نثار ہونے کا تاثر، ''مجلس آفاق'' کے فقرے سے بھی پیدا ہوتا ہے، کیوں کہ قرآن میں کہا گیا ہے کہ اللہ زمین و آسمان کا نور ہے۔

(۵۷)

آیا جو واقعے میں درپیش عالم مرگ

یہ جاگنا ہمارا دیکھا تو خواب نکلا

۵۷/۱ ''واقعے میں'' عالم مرگ کا پیش آنا معنی خیز ہے، کیوں کہ اس سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ یوں تو عام طور پر ایسا ہوا کہ معلوم ہوا موت کا عالم ہے۔ یعنی زندگی ایسی تنگی سے گذری تھی کہ اکثر لمحوں پر موت کا دھوکا ہوا۔ لیکن پھر ایک بار واقعی موت آئی تو گویا آنکھیں کھل گئیں۔ معلوم ہوا یہاں کی زندگی محض خواب تھی۔ یعنی اس کی اصلیت کچھ نہ تھی۔ یا مجازاً ایک خواب تھی، یعنی مادی زندگی اتنی غفلت آگیں تھی اور اس میں حقیقت سے اتنی بے خبری تھی گویا وہ محض ایک خواب تھی۔ یا ہم واقعی خواب دیکھ رہے تھے۔ اس دنیا میں آنے سے پہلے ہم عدم میں موجود تھے اور باہوش وحواس تھے۔ اس دنیا میں آئے تو سو گئے یا سو گئے تو اس دنیا میں آئے۔ اب جو مرے ہیں تو گویا ہماری نیند کھلی ہے۔ درد نے اس مضمون کو یوں ادا کیا ہے ؎

وائے نادانی کہ وقت مرگ یہ ثابت ہوا

خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا جو سنا افسانہ تھا

دوسرے مصرعے کی برجستگی کے باوجود درد کا شعر میر سے کم تر ہے، کیونکہ ان کے یہاں زندگی کی بے حقیقی یا اس کے رائگاں جانے پر ایک رنج ہے جو اخلاقی نقطۂ نظر پر مبنی ہے۔ ''وائے نادانی'' کا اخلاقی رجحان واضح ہے۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں ایک عرفانی یا انکشافی لہجہ ہے، جسے آفاقی کہہ سکتے ہیں۔ ''جاگنا''، ''دیکھا'' اور ''خواب'' کی رعایتیں بھی بہت خوب ہیں۔ خواب کے بعد آدمی جاگتا ہے، یہاں جاگنے کو دیکھا جا رہا ہے اور یہ جاگنا خواب ثابت ہو رہا ہے۔ پھر ''دیکھا'' کس عالم میں ہے؟

ظاہر ہے کہ خواب عدم میں۔ اس طرح ایک خواب میں دوسرے خواب کو خواب کہا ہے۔ اس مضمون کا ایک اور پر اسرار پہلو میر نے یوں بیان کیا ہے ؎

چشم دل کھول اس بھی عالم پر

یاں کی اوقات خواب کی سی ہے

(دیوان اول)

ناسخ نے اس مضمون کو براہ راست میر سے مستعار لیا ہے۔ ان کے یہاں واعظانہ رنگ بہت گہرا ہے، اس لئے دوسرے مصرعے کی برجستگی کے باوجود شعر میں کوئی خاص خوبی نہیں آئی ؎

ہوں گی بند آنکھیں تو سمجھو گے کہ بیداری ہے یہ

دیکھتے ہو کھول کر آنکھیں جو تم یہ خواب ہے

میر کے شعر میں ایک نکتہ لفظ ''واقعے'' سے بھی پیدا ہوا ہے۔ ''واقعے'' کو ''خواب'' کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ یہ معنی لئے جائیں تو مصرع اولیٰ کی مراد یہ ہوگی کہ جب ہم نے خواب میں اپنا مرنا دیکھا، یا خواب میں موت کا عالم دیکھا۔ لہٰذا شعر کی مراد یہ ہوگی کہ ہم نے خواب ہی میں موت کا نظارہ کیا، ابھی ہم اس کی اصلیت سے آشنا بھی نہ ہوئے تھے اور محض موت کا خواب دیکھ رہے تھے۔ لیکن وہ منظر اتنا دلکش اور کسی پر اسرار طرح کی زندگی سے اتنا بھرپور تھا کہ اس کے سامنے ہماری روزمرہ کی یعنی بیداری کی زندگی خواب کی طرح بے حقیقت یا خواب کی طرح مصنوعی معلوم ہونے لگی۔ ''واقعہ'' کو موت کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۱/۷۱۔ اس معنی میں ''واقعہ'' اور ''مرگ'' میں ضلع کا تعلق ہے۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔ مزید ملاحظہ ہو ۲/۱۵۷۔

(۵۸)

اس چہرے کی خوبی سے عبث گل کو جتایا
یہ کون شگوفہ سا چمن زار میں لایا

اک عمر مجھے خاک میں ملتے ہوئے گزری
کوچے میں ترے آن کے لوہو میں نہایا

۱۸۰ یا قافلہ در قافلہ ان رستوں میں تھے لوگ
یا ایسے گئے یاں سے کہ پھر کھوج نہ پایا

ایسے بت بے مہر سے ملتا ہے کوئی بھی
دل میر کو بھاری تھا جو پتھر سے لگایا

۵۸/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن ''چہرہ''، ''گل''، ''شگوفہ''، ''چمن زار'' کی مراعات النظیر خوب ہے۔ ''شگوفہ چھوڑنا'' محاورہ ہے، بمعنی شرارت کا کوئی کام کرنا۔ اس کی جھلک دوسرے مصرعے میں بڑی خوبی سے آئی ہے۔

۵۸/۲ اس مضمون کو یوں بھی کہا ہے۔

بڑی آرزو تھی گلی کی تری
سو یاں سے لہو میں نہا کر چلے

(دیوان اول)

لیکن شعر زیر بحث میں خفیف سا خنک مزاح ہے جو بہت خوب اور بدیع ہے۔ ایسا مزاح ہر ایک کے بس کی بات نہیں۔ لہو میں نہا کر جسم کی خاک دھل جانے کا فائدہ حاصل کیا اور اس بات کا کوئی ذکر ہی نہیں کہ لہو میں نہانے کے بعد جسم بھلا بچا ہی کیا ہوگا۔ ''لہو میں نہا کر چلے'' والے شعر میں تھوڑی سی تلخی ہے، شعر زیر بحث میں اس کا شائبہ بھی نہیں، بلکہ ایک طرح کی طمانیت ہے کہ آخر اس کے کوچے میں پہنچ تو گئے۔ طنز کی ہلکی سی لہر ہے لیکن بظاہر اتنی معصومیت کا لہجہ ہے کہ معشوق کو شکایت بھی نہیں ہو سکتی۔ خوب شعر ہے۔ میر مہدی مجروح نے اس مضمون کو ایک اور پہلو سے، ذرا ہلکے رنگ میں باندھا ہے۔ لیکن خوب باندھا ہے۔

تھے ملوث بہت سو مقتل میں
پاک خوں میں ہوئے نہانے سے

۵۸/۳ دونوں مصرعوں کو ''یا'' سے شروع کر کے عجیب کیفیت بخش دی ہے۔ شعر میں زندگی کے بعد موت یا زندگی کی بے ثباتی کا مضمون ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔ اصل مضمون تو تبدیل حال کا ہے۔ کسی شہر یا بستی کا تصور کیجیے جہاں ایک زمانے میں بہت چہل پہل تھی۔ پھر کسی وجہ سے شہر اجڑ گیا یا لوگوں نے اس شہر کو چھوڑ دیا۔ ''قافلہ در قافلہ'' اور ''رستوں'' کہہ کر مسافرت کا تاثر بھی پیدا کر دیا ہے۔ اس طرح گویا ایک تیر سے دو شکار کئے ہیں۔ ''پھر کھوج نہ پایا'' میں اشارہ یہ بھی ہے کہ شہر میں قبریں بھی نہیں ہیں جن سے اندازہ ہو کہ جو لوگ یہاں رہتے تھے وہ ان جگہوں پر دفن ہیں۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ شہر کا سنسان ہونا اس کے زوال کی علامت ہے، لیکن اس زوال کا براہ راست ذکر شعر میں نہیں ہے۔

اس مضمون کو جدید انداز میں کیوں کر برتتے ہیں، یہ دیکھنا ہو تو نوجوان شاعر محمد اظہار الحق کا شعر سنئے۔

دو گھاس اگی ہے کہ کتبے بھی چھپ گئے سارے
نہ جانے آرزوئیں ہم نے دفن کی ہیں کہاں

میر کے یہاں کائناتی المیہ ہے اور میر کے شعر کا متکلم اگرچہ تنہا اور درماندۂ حال ہے، لیکن وہ کھوئے ہوؤں کی جستجو کرتا ہے۔ محمد اظہار الحق کے یہاں ذاتی المیہ ہے۔ پھر بھی ذاتی المیے کا بیان ایسا ہے کہ اس میں آفاقی رنگ آ گیا ہے، کیوں کہ شعر کا متکلم تمام انسانوں کا استعارہ بھی ہو سکتا ہے۔

۵۸/۴ "بت"، "بھاری" اور "پتھر" کی رعایتیں خوب ہیں۔ اس مضمون کو پست کر کے دیوان اول ہی میں یوں کہا ہے۔

نہ میری قدر کی اس سنگ دل نے میر کبھو
ہزار حیف کہ پتھر سے میں محبت کی

شعر زیر بحث میں دوسرا مصرع، استفہامی بھی ہے اور خبریہ بھی۔ اس وجہ سے برجستگی بڑھ گئی ہے۔ "بت" اور "پتھر" کی رعایت کے لیے مزید ملاحظہ ہو ۱۱۹/۲۔

(۵۹)

دل جو زیر غبار اکثر تھا
کچھ مزاج ان دنوں مکدر تھا

سرسری تم جہان سے گذرے
ورنہ ہر جا جہان دیگر تھا

دل کی کچھ قدر کرتے رہیو تم
یہ ہمارا بھی ناز پرور تھا
ناز پرور = نازوں کا پالا

۱۸۵ بارے سجدہ ادا کیا تہ تیغ
کب سے یہ بوجھ میرے سر پر تھا

۵۹/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن "مکدر" کے لغوی معنی ("غبار آلود") کی وجہ سے ایہام کا لطف پیدا ہو گیا ہے۔

۵۹/۲ اس مضمون کو اور جگہ بھی کہا ہے۔

رکھنا نہ تھا قدم یاں جوں باد بے تامل
سیر اس جہاں کی رہرو پر تو نے سرسری کی
(دیوان اول)

گذرے بسان صرصر عالم سے بے تامل
افسوس میر تم نے کیا سیر سرسری کی

(دیوان چہارم)

"صرصر" اور "سرسری" کی رعایت میر کو اتنی مرغوب تھی کہ اس کو انھوں نے اپنی ایک فارسی مثنوی میں بھی باندھا ہے۔

اے صبا گر سوے دہلی بگذری
ہم چو صرصر آہ مگذر سرسری

لیکن واقعہ یہ ہے کہ شعر زیر بحث والی بات کہیں نہ آئی، کیوں کہ ان تمام شعروں میں دنیا کا کچھ حال نہیں بیان کیا ہے، جب کہ یہاں "ہر جا جہان دیگر تھا" کہہ کر معنی کی ایک دنیا ہمارے سامنے رکھ دی ہے۔ ہر جگہ نئی دنیا تھی، یعنی ہر جگہ ایک نئی چیز تھی، کوئی دلچسپ چیز تھی جو اپنی خوب صورتی، یکتائی یا پیچیدگی کی بنا پر ایک عالم رکھتی تھی۔ کسی چیز کی تعریف کرنا ہو تو اسے "ایں چیز عالمے دارد" کہہ کر ادا کرتے ہیں، لیکن میر نے ہر جگہ کو ایک عالم کہہ کر ایک قدم آگے کی بات کہہ دی ہے۔ "دیگر" کہہ کر "دگرگوں" ہونے یعنی بدلتے رہنے، یا متزلزل ہونے یا بگڑتے رہنے کی طرف بھی اشارہ کر دیا ہے۔ پھر یہ کہ ایک عمر گذارنے کو "سرسری" گذارنا کہہ کر اس بات کی طرف بھی اشارہ رکھ دیا ہے کہ دنیا اتنی رنگارنگ اور وسیع اور پیچیدہ ہے کہ اس میں ایک عمر گذارنا بھی محض سرسری گذرنے کے برابر ہے۔ یا اگر قرآن کی تنبیہ کو ذہن میں رکھا جائے جہاں خدا اپنی بعض نشانیاں بیان کرکے کہتا ہے کہ یہ آیات لقوم یعقلون ہیں (بے شک یہ غور و فکر کرنے والوں کے لئے نشانیاں ہیں) تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ جو لوگ غور و فکر نہیں کرتے (سرسری گذرتے ہیں) وہ اس بات کو نہیں سمجھ پاتے کہ دنیا کی ہر چیز میں ایک حکمت ہے، ایک پورا نظام اقدار ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔

۵۹/۴ دل کو نازوں کا پالا کہنا بدیع بات ہے، اور لطف یہ ہے کہ اس کا جواز محاوروں میں موجود ہے، کیوں کہ "دل مچلنا" یا "دل مچل اٹھنا" محاورہ ہے۔ ناز پروردہ بچے کی ہر بات مانی جاتی ہے، اس سے یہ اشارہ نکلتا ہے کہ معشوق کو دل جو دیتے دے رہے ہیں تو یہ گویا دل کی ضد کے باعث ہے۔ دل

مچل گیا ہے کہ ہم تو اسی کے پاس جائیں گے۔ "بھی" میں یہ اشارہ ہے کہ دل ہمارے علاوہ دوسروں کا (غالباً دوسرے حسینوں کا) بھی ناز پروردہ تھا۔ دوسرا اشارہ یہ ہے کہ اگر یہ ہمارا ناز پرور تھا تو کیوں نہ تمھارا بھی ہو۔ لیکن لہجہ ایسا ہے کہ لگتا ہے یہ محض موہوم ہی سی امید ہے کہ معشوق ہمارے دل کو ناز و نعم سے رکھے گا، بس یہی بہت معلوم ہوتا ہے کہ وہ دل کی کچھ قدر کرتا ہے، یعنی اسے توڑ نہ ڈالے، گنوا نہ دے، گم نہ کر دے۔ گم کرنے کے معنی خوب تر ہیں، کیوں کہ دل کو ناز پرور قرار دے کر ایک بچہ فرض کیا ہے۔ خوب شعر ہے۔ بارھویں صدی کے مشہور فرانسیسی فلسفی اور راہب ابیلار (Abelard) کو اس کی محبوبہ ایلوایز (Heloise) نے جو خط لکھے ہیں وہ اپنے عشقیہ مضامین درد و کرب فلسفیانہ اور عارفانہ مباحث اور جذبے کے خلوص کے باعث دنیا کے مکتوباتی ادب میں اعلیٰ مقام رکھتے ہیں۔ ایک خط میں ایلوایز لکھتی ہے:

> میرا دل میرے پاس نہ تھا، بلکہ تمھارے ساتھ تھا۔ اور اب، پہلے سے بھی زیادہ، اگر یہ تمھارے پاس نہیں ہے تو کہیں بھی نہیں ہے۔ تمھارے بغیر، سچ تو یہ ہے کہ اس کا وجود ممکن نہیں۔ دیکھو اس دل کا خیال رکھنا، یہی میری التجا ہے۔ اس دل پر جو گذرے اچھی ہی گذرے۔ اور ایسا ہی ہوگا اگر تم اس پر مہربان رہوگے۔

دیکھئے میر کا شعر کس خوبی سے چھ سو برس پہلے کی ایک مغربی دل زدہ عاشق کی تصدیق کرتا ہے۔ میر اثر نے بھی اس مضمون کو نظم کیا ہے۔ ان کے یہاں میر کی کثیر المعنویت نہیں ہے، لیکن کیفیت خوب ہے۔

مجھ سے لے تو چلے ہو دیکھو پر
توڑ یو مت مگر میاں دل کو
تو بھی جی میں اسے جگہ دیجو
منزلت تھی اثر کے ہاں دل کو
(یہ اشعار قطعہ بند نہیں ہیں لیکن ایک غزل کے ہیں۔)

۵۹/۴ "بارے" اور "بوجھ" کی رعایت ظاہر ہے۔ سر کٹوانے کے لئے تہ تیغ سجدہ کرنا بھی خوب استعارہ ہے۔ اور سر کا بوجھ سر پر یا اس بات کا بوجھ سر پر ہونا کہ سر موجود ہے، بھی بہت خوب ہے انھیں محاوروں کے ذریعہ اس مضمون کو یوں بھی ظاہر کیا ہے ؂

منظور ہے کب سے سر شوریدہ کا دینا
چڑھ جائے نظر کوئی تو یہ بوجھ اتاریں

(دیوان اول)

لیکن اس شعر میں اور رعایتیں اور دوسری معنویتیں بھی ہیں۔ وہ اپنے موقعے پر بیان ہوں گی۔

(۶۰)

تیرا رخ مخطط قرآن ہے ہمارا
بوسہ بھی دیں تو کیا ہے ایمان ہے ہمارا

مخطط = جس پر لکیریں کھنچی ہوئی ہوں

ہیں اس خراب دل سے مشہور شہر خوباں
اس ساری بستی میں گھر ویران ہے ہمارا

ہم وے ہیں سن رکھو تم مر جائیں رک کے یک جا
کیا کوچہ کوچہ پھرنا عنوان ہے ہمارا

عنوان = طریقہ

ماہیت دو عالم کھاتی پھرے ہے غوطے
یک قطرہ خون یہ دل طوفان ہے ہمارا

۶۰/۱ لفاظی اور خوش طبعی کے شعر میں بھی میر نکتہ نکالنے سے باز نہیں آتے۔ معشوق کے سبزہ آغاز ہونے پر اس کی تعریف اور اپنا اظہار عشق کس قدر بالواسطہ لیکن شوخ انداز میں کیا ہے۔ کتابی چہرہ خوب صورت مانا جاتا ہے، اس لئے معشوق کے چہرے کو "مصحف" (کتاب، لہٰذا قرآن) بھی کہتے ہیں۔ کتاب میں لکیریں کھینچی ہوتی ہیں (یعنی کتاب کو مسطر کئے ہوئے ورق پر لکھتے ہیں۔) ایسے ورق کو مخطط کہتے ہیں اس سے دوسرے معنی پیدا ہوئے کہ وہ (چہرہ) جس پر خط (یعنی بال) ہو۔ قرآن کا ایسا نسخہ جس میں متن کے نیچے لکیریں کھنچی ہوں، اس کو بھی مخطط کہتے ہیں۔ اب چہرے کے قرآن ہونے کی دوسری

دلیل مہیا ہوگی۔ پھر چوں کہ قرآن کو از راہ احترام بوسہ دیتے ہیں، اس لئے معشوق کے چہرے کو بوسہ دیں تو بعینہ ایمان کے مطابق ہوگا۔ ''ایمان ہے ہمارا'' کہہ کر یہ اشارہ بھی رکھ دیا کہ معشوق کو بوسہ دینا ہی ہمارا ایمان ہے (یعنی ہمارا مذہب ہے۔) موضوع و مضمون کو اس شوخی سے برتنا لیکن مبتذل نہ ہونا کمال کی بات ہے۔

۶۰/۲ شعر میں نکتہ یہ ہے کہ اپنی خرابی اور بدحالی تو دراصل ہماری رسوائی کی موجب ہے، اس سے ہمیں عزت حاصل نہیں۔ لیکن معشوقوں کی شہرت اور وقعت ہماری اسی خرابی اور اجڑے پن کی باعث ہے۔ وقعت اس لئے کہ معشوقوں کا کمال ہی یہی ہے کہ عاشق کو پوری طرح برباد کردیں۔ معشوق میں شیوۂ معشوقی جتنا زیادہ ہوگا، عاشق اتنا ہی زیادہ برباد ہوگا۔ لہٰذا اگر ایک بھری پری بستی میں عاشق کا گھر اکیلا ایسا گھر ہے جو برباد ہے تو پھر معشوقوں کی وقعت تو بس اسی عاشق کی وجہ سے قائم ہوئی ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ اپنی تباہی کا کوئی رنج نہیں، معشوق کی شہرت کا ذریعہ بنے ہیں، اس پر فخر ضرور ہے۔ شعر میں یہ کنایہ بھی خوب ہے کہ دل کی خرابی (بربادی) کی بنا پر ہمارا گھر ویران ہے، یعنی اگر دل برباد ہوا تو گھر کا آباد رہنا ممکن نہیں۔ غالب نے اس مضمون کو اپنی مخصوص پیچیدگی اور چمک دمک کے ساتھ بیان کیا ہے؎

بہ عرض شہرت خویش احتیاج ما دارد
چو شعلہ کہ نیاز او فتد بہ خار و خس

(اس کو، یعنی معشوق کو، اپنی شہرت کے پھیلنے کے
لئے ہماری ضرورت رہتی ہے، جس طرح شعلے کو
خاروخس کا نیاز مند ہونا پڑتا ہے۔)

میر کے یہاں افسانہ ہے، غالب کے یہاں کلیہ۔ اس مضمون کو جلال لکھنوی نے پست کرکے بیان کیا ہے؎

بے نشاں ہونے میں تھے اپنے تمھارے شہرے
تم مٹاتے ہمیں ہم نام تمھارا کرتے

لیکن مصرع اولیٰ میں الفاظ کی نشست خوب ہے۔

میر کے شعر زیر بحث میں بھی مصرع اولیٰ کو تین طرح پڑھا جاسکتا ہے۔

(۱) ہیں اس خراب دل سے مشہور شہر خوباں
یعنی خوباں اس ہمارے خراب دل کے باعث شہر میں مشہور ہیں۔

(۲) ہیں اس خراب دل سے مشہور شہر خوباں!
یعنی اے خوباں، آپ لوگ ہمارے اس خراب دل کے باعث شہر میں مشہور ہیں۔

(۳) ہیں اس خراب دل سے مشہور شہر خوباں
یعنی ہم اپنے اس خراب دل کے باعث خوباں کے شہر میں مشہور ہیں۔

۶۰/۳ شیخ فریدالدین عطار کے ترک علائق کرنے اور صوفی ہوجانے کے بارے میں ایک واقعہ مشہور ہے کہ ایک بار جب دکان پر مصروف کاروبار تھے تو ایک درویش ان سے ملنے آئے اور کچھ نصیحت کرنے لگے۔ کاروبار کی گرمی کی بنا پر شیخ فریدالدین عطار نے ان درویش سے کچھ اعتنا نہ کی۔ جب درویش نے ابرام کیا تو انھوں نے جھڑک کر کہا کہ خود جاکر کہیں مرتے کیوں نہیں، مجھے میری موت کیوں بار بار یاد دلاتے ہو۔ ان درویش نے کہا کہ بابا ہمارا کیا ہے، ہم تو ابھی چلے جاتے ہیں۔ یہ کہہ کر وہیں لیٹ گئے اور دم کے دم میں جان دے دی۔ شیخ عطار پر اس واقعے کا اتنا اثر ہوا کہ انھوں نے کھڑے کھڑے دکان لٹادی اور فقیری لے لی۔ میر کا یہ شعر اس واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ لہجے کی حکمت غضب کی ہے، خاص کر ''سن رکھو تم'' میں خاص میر کی طرح کا وقار ہے۔ اس میں ایک طرح کی اپنائیت بھی ہے اور ایک طرح کی یکتائی بھی۔ ''عنوان'' کا لفظ بھی خوب رکھا ہے، کیوں کہ ''صاحب عنوان'' بادشاہ، خاص کر مطلق العنان بادشاہ، کو کہتے ہیں۔ لہٰذا یہ لفظ بھی لہجے کی حکمت قائم کرنے میں معاون ہے۔ ''عنوان'' کتاب کے پہلے ورق کو بھی کہتے ہیں، یعنی جہاں سے کتاب کا سفر شروع ہوتا ہے۔ لہٰذا ''کوچہ کو چہ پھرنا'' اور ''رک کے یک جا'' اور ''عنوان'' میں معنوی ربط بھی ہے۔

۶۰/۴ ملاحظہ ہو ۳/۳۶۔ لیکن شعر زیر بحث میں پہلا مصرع اس غضب کا پیکر ہے کہ میر کے یہاں بھی اس کا جواب مشکل سے نکلے گا۔ ''ماہیت'' کا لفظ غیر معمولی ہے، کیوں کہ اس کے لغوی معنی ہیں'' جو

کچھ پن'' یعنی کسی شے کی اصلیت کی کلی حیثیت، اور کسی شے کی اصلیت جس چیز میں ہے، اس چیز کو اس کی صفت قرار دینا۔ مثلاً اگر شکر کی اصلیت اس کے میٹھے پن میں ہے تو میٹھے پن کو ''شکریت'' قرار دینا۔ لہٰذا ماہیت دو عالم سے دو عالم کی کل ذات اور کل صفات، دونوں مراد ہیں۔ ''غوطے کھاتا پھرنا'' کے معنی ہیں، ''دھوکے میں رہنا، کسی چیز کی حقیقت سے باخبر نہ ہو سکنا، کسی چیز کو سمجھنے کے لئے غور و خوض کرتے پھرنا۔'' چناں چہ غالب نے ایک جگہ صاحب ''غیاث اللغات'' پر طنز کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''حیض و نفاس کے مسائل میں غوطہ مارنا'' اور چیز ہے، اور زبان فارسی کے مسائل پر بحث کرنا اور چیز۔ میر کے شعر زیر بحث میں ''طوفان'' کی مناسبت سے ''کھاتی پھرے ہے غوطے'' کے لغوی معنی بھی درست ہو گئے، اور استعاراتی معنی تو اپنی جگہ ہیں ہی کہ ہمارا دل وہ طوفان ہے کہ اس کی حقیقت کا پتہ لگانے میں ماہیت دو عالم بھی چکرا جاتی ہے۔ ''طوفان ہے ہمارا'' میں یہ پہلو بھی ہے کہ یہ دل دراصل ایک طوفان ہے، ہمارا اٹھایا ہوا طوفان یعنی دل تو سب لوگوں کے سینے میں ہوتا ہے، لیکن ہم نے اپنے دل سے وہ کام لیا ہے کہ اسے طوفان بنا ڈالا ہے۔ انسان کی عظمت کی توثیق میر نے کئی شعروں میں کی ہے، لیکن اس شعر میں قلندرانہ تمکنت ہے وہ اپنا جواب آپ ہے۔ تعجب ہے کہ ایسے شعروں کے باوجود لوگوں کو میر کی شخصیت میں مسکینی، بے چارگی، اشک آلودگی وغیرہ ہی کا پہلو نظر آتا ہے۔ چناں چہ فراق صاحب میر کے ''آنسوؤں'' میں ''شش جہت ہواؤں کی سنسناہٹ'' سنتے ہیں، ان کو میر کا دبدبہ اور طنطنہ نظر ہی نہیں آتا۔

آخری بات یہ کہ ''ماہیت'' تو عربی ہے، لیکن فارسی میں مچھلی کو ''ماہی'' کہتے ہیں۔ اس اعتبار سے ''ماہیت''، ''غوطے کھانا'' اور ''طوفان'' میں ضلع کا لطف بھی ہے۔ رعایت لفظی کا موقع ہو تو میر شاید ہی کبھی چوکتے ہوں۔ اور تقریباً ہمیشہ وہ رعایت کے ذریعہ کوئی معنوی پہلو بھی پیدا کر دیتے ہیں۔ رعایت کے ذریعہ اسلوب بہر حال چونچال اور شگفتہ، اور لسانی اعتبار سے رنگا رنگ تو ہو ہی جاتا ہے مزید ملاحظہ ہو ۳/۹۱۔

(۶۱)

۱۹۰

کیا مصیبت زدہ دل مائل آزار نہ تھا
کون سے درد و ستم کا یہ طرف دار نہ تھا

آدم خاکی سے عالم کو جلا ہے ورنہ
آئینہ تھا یہ ولے قابل دیدار نہ تھا

دھوپ میں جلتی ہیں غربت وطنوں کی لاشیں
تیرے کوچے میں مگر سایۂ دیوار نہ تھا

گر=شاید

صد گلستاں تہ یک بال تھے اس کے جب تک
طائر جاں قفس تن کا گرفتار نہ تھا

بال=بازؤں کے تکے

رات حیران ہوں کچھ چپ ہی مجھے لگ گئی میر
درد پنہاں تھے بہت پر لب اظہار نہ تھا

۱/۶۱ شعر معمولی ہے، لیکن کاف اور دال کی سخت آوازوں (کیا، زدہ، دل کون، درد، کا، دار) نے رنج و تعب کے تاثر کو اور مستحکم کر دیا ہے۔ ''مائل آزار'' کے دو معنی ہیں، ایک تو ''آزار کی محبت رکھنے والا'' اور دوسرے ''آزار پہنچانے کی طرف مائل۔'' اس طرح دل خود تو مصیبت زدہ ہے ہی، متکلم کو بھی تکلیف

پہنچانے کے درپے ہے۔

۶۱/۲ آئینے کی مناسبت سے ''قابل دیدار'' بہت خوب ہے۔ یعنی آئینہ اس قدر معمولی تھا کہ دیکھنے کے لائق نہ تھا، اور یہ بھی کہ آئینہ اس قدر دھندلا تھا کہ اس میں کچھ نظر نہ آتا تھا۔ ''خاکی'' اور ''جلا'' میں بھی مناسبت ہے، کیوں کہ فولاد کے آئینے کو مانجھنے اور چمکانے کے لئے خاک (یعنی راکھ) استعمال ہوتی تھی۔ یہ مضمون میر کا اپنا ہے، اور ان کے اس خاص انداز کا ہے جس میں وہ انسان کی عظمت واہمیت کا اعلان کرتے ہیں۔ شعر میں یہ پہلو بھی دلچسپ ہے کہ آدم خاکی نے عالم کو جلا کس طرح دی، اور آدم خاکی کے ورود کے پہلے یہ عالم کس کا آئینہ تھا کہ آئینہ ہوتے ہوئے بھی روشن یا قابل دید نہ تھا؟ صوفیوں کے حلقوں میں ایک حدیث قدسی مشہور ہے جس کا مفہوم ہے کہ ''میں مخفی خزانہ تھا، میں نے چاہا کہ ظاہر ہو جاؤں اور پہچانا جاؤں، اس لئے میں نے کائنات کی تخلیق کی۔'' اگر ایسا ہے تو میر کے شعر کی رو سے کائنات اس وقت تک نامکمل تھی، جب تک اس میں انسان کا وجود نہ تھا۔ آئینہ مکمل تب ہوتا ہے، جب اس میں جلا ہو اور قوت انعکاس ہو۔ خزانہ نور الٰہی بھی اس وقت تک اپنے کو ظاہر کرنے سے اور اپنے جمال کا مشاہدہ کرنے سے قاصر تھا، جب تک آئینۂ کائنات پر (انسان کے وجود کے ذریعہ) جلا نہیں ہوئی۔ یعنی خدا کی خدائی انسان کے بغیر پوری نہیں۔ نور کو ظہور میں آنے کے لئے خاک کی ضرورت ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ انسان اگر چہ خاکی ہے لیکن ظاہراً اور صورتاً خاکی نہیں، خاک ہونے کے لئے اسے مرنا اور مٹی میں ملنا پڑتا ہے۔ لہٰذا کائنات کی تکمیل تب ہوئی جب انسان بنا، پھر خاک ہوا، اور پھر گویا اس خاک نے آئینے پر جلا کی۔ کہا جاتا ہے کہ موت نہ ہو تو انسان خدا کو ماننے سے انکار کر دے۔ لہٰذا انسان نے مر کر، یعنی خاک ہو کر، خدا کے وجود کو ثابت کیا۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ کائنات ایک حقیر سا آئینہ تھی، جس میں کوئی تصویر نظر نہ آتی تھی۔ انسان نے ظاہر ہو کر اپنی گوناگوں اور بوقلموں مشغولیتوں کے ذریعہ کائنات میں طرح طرح کی تصویریں ابھاریں، اس طرح یہ آئینہ روشن اور آباد نظر آنے لگا۔

۶۱/۳ اس مضمون کو دیوان اول ہی میں یوں بیان کیا ہے ؎

دیکھتا ہوں دھوپ ہی میں جلنے کے آثار کو
لے گئی ہیں دور تڑپیں سایۂ دیوار کو

اگر چہ ''تڑپ'' (بمعنی ''تیز روشنی'') کا پیکر خوب ہے، لیکن شعر زیر بحث میں غربت وطنوں کی لاشوں کا پیکر اس سے زیادہ موثر ہے۔ لاش کو کفن پہنا کر دفن کرتے ہیں، یا اگر دفن کرنے کی رسم نہ ہو تو نذر آتش کرتے ہیں۔ یہاں یہ عالم ہے کہ کفن اگر ہے تو دھوپ کا ہے۔ اگر لاش کو جلانا مقصود تھا تو آگ میں جلاتے جو پاک کرتی ہے۔ اگر دفن کی رسم کو ماننے والے کی لاش تھی تو اسے دفن کرتے۔ لیکن جلایا بھی تو دھوپ میں، اور دفن کرنا تو کجا، دیوار کا سایہ بھی نصیب نہ ہونے دیا۔ ممکن ہے دھوپ میں لاشوں کے جلنے کا پیکر میر نے پارسیوں کی رسم کو دیکھ کر حاصل کیا ہو، کیوں کہ پارسی اپنے مردے کو زیر آسمان کھلا چھوڑ دیتے ہیں، تا کہ چیل کوے کھائیں۔ لیکن دوسرے مصرعے میں محرومی اور بے چارگی جس لاجواب کنایاتی انداز میں بیان ہوئی ہے وہ میر ہی کا حصہ ہے، کنایہ ہے کہ ان بے چارے غریب الوطنوں کو کفن دفن یا چتا کیا نصیب ہوتی، ایسے ان کے مقدر کہاں تھے؟ یہی بہت تھا کہ کسی دیوار کے سائے میں ان کی لاشیں ٹھنڈی ہوتیں۔ اس طرح دھوپ میں رسوا نہ ہوتیں۔ اور یہ بھی اصرار نہیں کہ سایہ معشوق کی دیوار کا سایہ ہو۔ کسی دیوار کا سایہ مل جاتا بہت تھا۔ اسی لئے ''تیرے کوچے'' کہا ہے، یہ نہیں کہا ہے کہ کیا تیرے گھر یا باغ کی دیوار کا سایہ نہ تھا؟ پہلے مصرعے میں بھی ایک کنایہ ہے، کہ جب لاشیں دھوپ میں جل رہی ہیں تو ظاہر ہے کہ زندگی میں بھی ان غربت وطنوں کو سایہ کہاں ملا ہوگا؟ بے چارگی، بے سروسامانی اور تنہائی کی ایسی تصویر اس شعر میں کھینچی ہے کہ جواب نہیں۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔ ''غربت وطنوں'' بھی بہت عمدہ اور تازہ لفظ ہے۔

۶۱/۴ انسان جب تک عالم ارواح میں تھا، ہر چیز اس کی تھی، کیوں کہ وہ لامحدود تھا۔ جب جسم میں قید ہو کر دنیا میں آیا تو محدود ہو گیا۔ اس کی قوتیں اور صلاحیتیں بھی محدود ہو گئیں۔ یہ خاص صوفیانہ مضمون ہے۔ میر نے ''طائر جاں'' اور ''قفس تن'' کے عام استعاروں کو لے کر سیکڑوں گلستان کا اپنے بازؤں کے نیچے ہونے کا نیا استعارہ پیدا کر دیا۔ اس مضمون کے ایک پہلو کو دیوان دوم میں یوں بیان کیا ہے ؎

عالم میں جاں کے مجھ کو تنزہ تھا اب تو میں
آلودگی جسم سے ماٹی میں اٹ گیا

اس شعر پر گفتگو اپنے مقام پر ہوگی۔ شعر زیر بحث میں ایک خفیف سا نکتہ یہ بھی ہے کہ "قفس تن کا گرفتار" کہا ہے، "قفس تن میں گرفتار" نہیں کہا ہے۔ لہٰذا اشارہ یہ بھی ہے کہ طائر جاں کو قفس تن سے محبت ہے، اس محبت میں اس نے اپنا نقصان کیا، یا قربانی دی، کہ صد گلستاں تہ بال تھے لیکن ان کو چھوڑ کر ایک تنگ سے جسم میں رہنا پسند کیا۔

۶۱/۵ "لب اظہار" کی ترکیب کو ایک جگہ اور استعمال کیا ہے۔ یہ ترکیب میر کی اختراع کردہ معلوم ہوتی ہے اور بہت خوب ہے۔

دم زدن مصلحت وقت نہیں اے ہم دم
جی میں کیا کیا ہے مرے پر لب اظہار کہاں

(دیوان دوم)

لیکن اس شعر میں لفاظی بہت ہے، جب کہ شعر زیر بحث چست اور برجستہ ہے۔ لطف یہ ہے کہ اس کی تعقید لفظی اس کی برجستگی میں حارج نہیں، بلکہ معاون ہے۔ غالب نے ٹھیک کہا تھا کہ تعقید لفظی فارسی میں مطبوع ہے، اور "ریختہ تقلید ہے فارسی کی" مصرعے کی نثر یوں ہوگی: "میر، (میں) حیران ہوں، رات مجھے کچھ چپ ہی لگ گئی۔ "حیران" اور "چپ ہی لگ گئی" میں معنوی ربط بہت خوب ہے۔ کیوں کہ چپ لگنے کی وجہ بھی غالباً یہی تھی کہ معشوق کے سامنے پہنچ کر حیران ہو گئے۔ اور اب جب اس کے سامنے نہیں ہیں تو اپنی حیرانی پر حیران ہو رہے ہیں۔ "کچھ چپ ہی مجھے لگ گئی" میں روزمرہ بڑی خوبی سے نظم ہوا ہے۔ "حیران ہوں" کا فقرہ جس صفائی سے جملۂ معترضہ بن گیا ہے وہ بڑے بڑوں کے بس کی بات نہیں۔ درد کو پنہاں کہنے اور صرف الفاظ کو ان کا ذریعۂ اظہار قرار دینے میں کنایہ ہے کہ ضبط غم کے باوجود، غم ابھی چہرے پر نمایاں نہیں ہوا ہے۔

جناب عبدالرشید نے "لب اظہار" کے ایک استعمال کی مثال شاہ سراج اورنگ آبادی کے یہاں ڈھونڈی ہے، لیکن پھر بھی ممکن ہے کہ اختراع میر کی ہو اور سراج نے میر کا اتباع کیا ہو۔ سراج کا شعر

بہر حال بہت خوب ہے۔

جو دیکھے گل رخوں کوں لا ابالی
بجا ہے گر لب اظہار باندھے

عبدالرشید نے کلیات سراج مرتبہ عبدالقادر سروری کے حوالے سے "لاؤبالی" لکھا ہے، لیکن کلیات کا متن درست نہیں۔ "لاؤبالی" کوئی لفظ نہیں ہے، اسے "لا ابالی" ہونا چاہئے۔ سراج نے یہ فقرہ اصل عربی مفہوم میں لکھا ہے ("مجھے کوئی پروا نہیں، کوئی فکر نہیں")۔ آج کل "لا ابالی" کے معنی ہیں "غیر ذمہ دار، کسی کام یا بات کی اہمیت نہ سمجھنے والا۔"

عبدالرشید نے اپنے مضمون کے حواشی میں جرأت کا ایک شعر نقل کیا ہے جو بالکل ہی میر کا جواب معلوم ہوتا ہے۔

غنچہ ساں دفتر حسرت لئے ہم یاں سے چلے
سو زباں منہ میں تھیں لیکن لب اظہار نہ تھا

(۶۲)

۱۹۵ پاے پر آبلہ سے میں گم شدہ گیا ہوں
ہر خار بادیے کا میرا نشان دے گا

۶۲/۱ غالب کے مصرعے ع

تو اس قدر دل کش سے جو گلزار میں آوے

میں لفظ "سے" کے استعمال کی تعریف طباطبائی نے ان الفاظ میں کی ہے: "(سے) کی لفظ اس شعر میں عجب لطف رکھتی ہے اور بڑے محاورے کی لفظ ہے اور مصنف پہلے شخص ہیں جس نے اس مقام پر "سے" کو استعمال کیا ہے۔ اور سب شاعر اس طرح نظم کیا کرتے ہیں ع

اس قدر کو اگر لے کے تو گلزار میں آوے"

اس میں کوئی شک نہیں کہ غالب کے مصرعے میں "سے" کی برجستگی اور اس کے ذریعہ حاصل ہونے والا ایجاز لائق صد تحسین ہیں، لیکن طباطبائی نے اولیت کے شرف کے بارے میں غلطی کی ہے۔ اولیت میر کو حاصل ہے، جیسا کہ شعر زیر بحث سے ظاہر ہی ہوگا۔ میر کے شعر میں یہ خوبی بھی ہے کہ "گیا ہوں" لکھا ہے۔ اگر "چلا ہوں" لکھتے تو صرف ایک مفہوم ادا ہوتا کہ میں جن پاؤں سے چلا ہوں ان میں آبلے تھے۔ "گیا ہوں" میں، چلنے کا اشارہ بھی ہے، اور اصل محاوراتی مفہوم بھی ہے کہ "میں وہ ہوں جس کے پاؤں آبلوں سے بھرے ہوئے تھے۔ اور ان آبلوں کے ساتھ سفر کیا ہے گویا وہ میرا رخت سفر ہیں۔" مثلاً کہتے ہیں کہ "وہ اس ساز و سامان سے آیا کہ نہ پوچھو۔" دوسرے مصرعے میں "نشان دے گا" کی مناسبت سے پہلے مصرعے میں "گم شدہ" بھی خوب ہے۔ اچھا شاعر ہوتا تو "دل زدہ" یا "بے خبر" لکھتا۔ "گم شدہ" جیسا لفظ بڑے شاعر ہی کو سوجھ سکتا ہے۔ پورے شعر کا پیکر بھی توجہ انگیز ہے۔ ایک شخص تمام دنیا سے گم ہے، لیکن جگہ جگہ اس کے خون کے چھینٹے دکھائی دیتے ہیں۔ گم شدہ شخص آگے بڑھتا جا رہا ہے، نظریں اس کو نہیں دیکھتیں، لیکن یہ معلوم ہوتا رہتا ہے کہ وہ کہاں کہاں سے گذرا ہے۔

(۶۳)

جدا جو پہلو سے وہ دلبر یگانہ ہوا
تپش کی یاں تئیں دل نے کہ درد شانہ ہوا

۶۳/۱ اس شعر میں طب کا مسئلہ بڑی خوبی سے نظم ہوا ہے۔ دل کی ایک بیماری ہوتی ہے جس کا نام ischaemia ہے۔ اس میں دل تک پہنچنے والے خون کی مقدار ضرورت سے کم ہو جاتی ہے۔ نتیجے کے طور پر سینے میں بائیں طرف درد ہونے لگتا ہے جو بائیں شانے کی طرف بڑھتا ہے اور اکثر بازو اور کلائی تک پہنچ جاتا ہے۔ اب دیکھیے میر نے دل کی تپش کا ذکر کر کے درد شانہ اور دل کی بیماری کا جواز پیدا کر دیا۔ پھر پہلو سے جدا ہونے کا ذکر کر کے دل کی تپش کا بھی جواز پیدا کر دیا۔ آتش نے انھیں دونوں قافیوں اور "درد شانہ" کے مضمون کی مٹی یوں پلید کی ہے ؎

وہ نازنیں یہ نزاکت میں کچھ یگانہ ہوا
جو پہنی پھولوں کی بدھی تو درد شانہ ہوا

مضمون تو پست تھا ہی، "یہ" اور "کچھ" دونوں کو اتنی دور دور کر دیا اور "تھا" کی جگہ ردیف کی مجبوری کے باعث "ہوا" لکھا تو رہی سہی کمی بھی پوری ہو گئی۔ مصرع اولیٰ کی نثر یوں ہوگی: "وہ نازنین نزاکت میں یہ کچھ یگانہ ہوا۔" "یہ" کہیں اور "کچھ" کہیں، پھر "ہوا" سے مفہوم یہ نکلا کہ پہلے نزاکت میں یگانہ نہ تھا، اب ہوا ہے۔ میر کے شعر میں ایک حرف بھی بھرتی کا نہیں، بلکہ نظم کا توڑ کر دیا ہے۔ میر کے یہاں "یہ کچھ" کے استعمال کے لئے ملاحظہ ہو ۱۵/۵ اور ۳۵/۱۔ خود میر نے یہ مضمون میرزا رضی دانش سے اٹھایا ہے ؎

دی بہ سر آں غزال دور گرد آمد مرا
از تپیدن ہاے دل پہلوے درد آمد مرا

(وہ دور دور بھاگنے والا غزال میرے پاس بہت
دیر میں آیا اور دل کے تڑپنے نے میرے پہلو
میں درد پیدا کر دیا۔)

لیکن یہ بات صاف ظاہر ہے کہ میر نے مضمون کو کہیں کا کہیں پہنچا دیا ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ میر نے معشوق کے پہلو سے اٹھ جانے کا ذکر کر کے درد شانہ کا پورا ثبوت کر دیا اور خود درد شانہ کی طبی اصطلاح، پہلو میں درد کے بیان سے بہتر ہے۔

(۶۴)

کیا دن تھے وہ کہ یاں بھی دل آرمیدہ تھا
رو آشیان طائر رنگ پریدہ تھا

اک وقت ہم کو تھا سر گریہ کہ دشت میں
جو خار خشک تھا سو وہ طوفاں رسیدہ تھا

جس صیدگاہ عشق میں یاروں کا جی گیا
مرگ اس شکار گہ کا شکار رمیدہ تھا

۴۰۰ مت پوچھ کس طرح سے کٹی رات ہجر کی
ہر نالہ میری جان کو تیغ کشیدہ تھا

حاصل نہ پوچھ گلشن مشہد کا بوالہوس
یاں پھل ہر اک درخت کا حلق بریدہ تھا

مشہد = شہید ہونے کی جگہ
بریدہ = کٹا ہوا

۶۴/۱ چہرے کے رنگ کو طائر سے تشبیہ دینا کوئی نئی بات نہیں۔ بلکہ چوں کہ "رنگ" کے ساتھ "اڑنا" مستعمل ہے، اس لئے محض رنگ کو بھی طائر سے تشبیہ دینا عام ہے۔ ملاحظہ ہو ۲/۳۰۔ شعر زیر بحث میں دو نئی باتیں ہیں۔ اول تو یہ کہ چہرے کو طائر رنگ کا آشیاں کہا ہے۔ دوسری بات یہ کہ "طائر رنگ

پریدہ" کی ترکیب اس قسم کی ہے جسے ہم عام طور پر غالب سے مخصوص سمجھتے ہیں۔ یعنی اس کو دو طرح پڑھ سکتے ہیں، یا تو "طائر" کو "رنگ پریدہ" کا موصوف سمجھئے یا "طائر رنگ" کو مضاف فرض کیجئے۔ پہلی صورت میں مراد ہوگی "وہ طائر جس کا نام رنگ پریدہ ہے۔" دوسری صورت میں مراد ہوگی "طائر رنگ جواب اڑ گیا ہے۔" پہلی صورت میں مرکب توصیفی ہوگا اور دوسری صورت میں اضافی۔ دونوں مصرعوں میں تقابل بھی خوب ہے۔ جب دل آرمیدہ تھا تو چہرہ بھی رنگ کے طائر کے لئے آشیانہ تھا، آشیانہ جہاں طائر آرام کرتے ہیں۔ دل کا آرام گیا تو طائر نے بھی آرام کرنا چھوڑ دیا۔ پہلے مصرعے کا انشائیہ انداز بیان، اور "یاں" کا استعمال بھی خوب ہے۔ "یاں" کے دو معنی ہیں، ایک تو یہ کہ "ہمارے پاس" اور دوسرے یہ کہ "ہمارا" یعنی ہمارے پاس بھی، یا ہمارا بھی، دل آرمیدہ تھا۔ پہلی صورت میں "آرمیدہ دل" کوئی مرئی شے ٹھہرتا ہے اور دوسری صورت میں ایک ذہنی صورت حال۔ پورے شعر میں کنائے ہی کنائے ہیں، کیوں کہ گذشتہ صورت حال بیان کر کے موجودہ صورت حال کی طرف اشارہ کر دیا ہے۔ دوسرا مصرع، بلکہ پورا مطلع ہی، اس رنگ میں ہے یعنی خیال بندی، جسے ہم غالب سے مخصوص قرار دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ غالب نے میر سے اکتساب فیض کیا ہے۔

۶۴/۲ اسی مضمون کو ہلکے رنگ میں ۵۳/۱ میں بیان کیا ہے۔ یہاں دوسرے مصرعے میں پیکر بہت عمدہ ہے۔ "طوفاں رسیدہ" کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ طوفان ہر خار خشک تک پہنچ گیا تھا، اور دوسرے یہ کہ ہر خار خشک، طوفان کے پاس پہنچ گیا تھا۔ گویا ہمارے اٹھائے ہوئے طوفان میں بہنے اور غرق ہونے کا اتنا شوق تھا کہ ہر خار خشک کھنچ کھنچ کر اس طوفان کے پاس پہنچ گیا تھا۔ پہلے مصرعے میں "اک وقت ہم کو تھا..... کہ" بہت خوب انداز بیان ہے۔

۶۴/۳ غالب اس مضمون کو ذرا آگے لے گئے ہیں ؎

صبح قیامت ایک دم گرگ تھی اسد
جس دشت میں وہ شوخ دو عالم شکار تھا

لیکن "دم گرگ" (= صبح کاذب) اور "شوخ دو عالم شکار" کے حسن کے باوجود ایک نقص کی

وجہ سے شعر کچا رہ گیا۔ نقص یہ ہے کہ شعر میں یہ بات کہیں واضح نہیں ہوتی کہ جس دشت میں وہ شوخ دو عالم شکار تھا، اسی دشت میں صبح قیامت کی ہستی صبح کاذب سے زیادہ نہ تھی۔ یعنی پہلے مصرعے میں "وہاں" یا اس طرح کا کوئی لفظ ہونا چاہئے تھا۔ غالب کے شعر میں معنوی باریکیاں ضرور میر کے شعر سے زیادہ ہیں، لیکن میر کا شعر زیادہ سڈول ہے، اور معنوی لطف سے خالی بھی نہیں۔ اگر موت بھاگا ہوا شکار تھی (شکار رمیدہ) تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ صیدگاہ میں موت نہ تھی۔ لیکن عاشق پھر بھی جان سے مارے گئے، یعنی بے موت مارے گئے! یا پھر یہ کہ اگر موت نہ بھی ہو تو عاشق کو موت آجاتی ہے۔ دنیا میں کوئی مرے یا نہ مرے، جس جگہ موت نہیں ہوتی، وہاں بھی عاشق کی جان چلی جاتی ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ جس دشت یا شکارگاہ میں عاشقوں نے جان دی، وہ اتنا بھیانک تھا کہ موت، جو دنیا میں سب سے زیادہ بھیانک چیز ہے، وہاں سے گھبرا کر بھاگ نکلی۔ عاشق پھر بھی ثابت قدم ہے، آخر ان کی جان گئی۔ "گیا" اور "رمیدہ" میں رعایت ہے۔

۶۴/۴ "گئی" اور "تیغ" کی رعایت خوب ہے، پھر اگر نالہ جان کے لئے تلوار کا کام کر رہا تھا تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہر نالے کے ساتھ رشتۂ جاں بھی تھوڑا تھوڑا کٹ رہا تھا۔ رات گذرنے کے معنی تو یہ ہیں ہی کہ عمر کی رات کٹ گئی، لیکن نالہ چوں کہ تیغ کشیدہ کا کام کر رہا تھا اس لئے ہر نالے کے ساتھ عمر گھٹتی بھی جارہی تھی۔ اگر میں نالہ نہ کرتا تو شاید میری عمر کچھ لمبی ہوتی۔ اس میں حقیقت نگاری بھی ہے، کیوں کہ کثرت نالہ کے باعث جاں کاہی ہوتی ہے۔ "مت پوچھ" کا مخاطب ظاہر نہ کرنے میں لطف یہ ہے کہ ممکن ہے خود معشوق سے بات کہہ رہے ہوں۔ اس صورت میں ایک پہلو یہ پیدا ہوتا ہے کہ معشوق ایسے وقت ملا ہے، جب آہ کرنے کی وجہ سے عمر گھٹ گھٹ کر اتنی کم ہوگئی ہے کہ اب معشوق کے ساتھ لطف صحبت اٹھانے کی فرصت بہت کم رہ گئی۔ "نالہ" اور "کشیدہ" کی رعایت بھی دلچسپ ہے۔ کیوں کہ "نالہ" کے لئے "کشیدن" کا مصدر لاتے ہیں۔

۶۴/۵ "حاصل"، "گلشن"، "درخت"، "پھل" کی رعایتیں بہت خوب ہیں۔ "پھل" اور "بریدہ" میں بھی رعایت ہے، کیوں کہ چاقو کا پھل ہوتا ہے (یعنی وہ حصہ جس سے کاٹنے کا کام لیتے ہیں) اور خود

’’پھل‘‘ (یعنی fruit) کو کاٹتے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں کئی پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ کسی درخت میں کوئی پھل نہیں آیا، بس شہید ہونے والوں کے کٹے ہوئے گلوں کو ہی درختوں کا پھل سمجھو۔ ’’پھل‘‘ کے معنی ’’نتیجہ‘‘ فرض کیجئے تو پہلو یہ ہے کہ یہاں لوگوں نے جو درخت لگائے ان کو ان درختوں کا پھل یہ ملا کہ ان کے گلے کٹ گئے۔ پہلے مصرعے میں بوالہوس کو ایک طرح کی تنبیہ بھی ہے اور اتنے بہت سے گلوں کے کٹ جانے پر خفیف سا رنج بھی۔ ’’مشہد‘‘ کو ’’گلشن‘‘ اس لئے کہا کہ اس کی زمین خون شہیداں کی وجہ سے چمن کی طرح رنگین ہوتی ہے۔ اور جب گلشن ہوگا تو درخت بھی ہوں گے، اور پھل بھی۔ گلشن کا حاصل پھل ہوتا ہے، اس طرح تمام رعایتیں برجستہ ہوگئیں۔ خوب شعر ہے۔

(۶۵)

کہاں آتے میسر تجھ سے مجھ کو خود نما اتنے
ہوا یوں اتفاق آئینہ میرے رو برو ٹوٹا

خود نما = مغرور

۶۵/۱ ممتاز حسین نے اپنے مضمون ’’رسالہ در معرفت استعارہ‘‘ میں اس شعر پر عمدہ بحث کی ہے۔ لیکن شعر کا متن صحیح نہ ہونے کی وجہ سے ان کے بعض نتائج غلط ہو گئے ہیں۔ صحیح متن وہی ہے جو اوپر درج ہے، اور اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اگر تحریف شدہ شکل میں شعر خاصا مبہم تھا تو موجودہ شکل میں اور بھی مبہم ہو گیا ہے۔ ممتاز حسین نے جو قرأت اختیار کی ہے وہ تذکرۂ میر کے مطابق ہے، وہ قرأت یہ ہے ؎

کہاں آتے میسر مجھ کو تجھ سے خود نما اتنے
بحسن اتفاق آئینہ تیرے رو برو ٹوٹا

آسی اور نسخۂ فورٹ ولیم میں شعر اسی طرح درج ہے جیسے کہ میں نے اوپر لکھا ہے، اور مجلس ترقی ادب لاہور کے ایڈیشن میں جس نسخے کا اتباع کیا گیا ہے، اس میں بھی یہی شکل ہے، اس لئے اس کو مہمل نہیں قرار دیا جا سکتا۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ اس کے معنی نکالنا آسان نہیں، اور شاید کسی ایک معنی پر سب لوگوں کو اتفاق بھی نہ ہو۔ بہرحال، میر کے ان دو اشعار کو سامنے رکھیں تو شعر زیر بحث پر کچھ روشنی پڑ سکتی ہے ؎

گئی ٹکڑے ہو دل کی آرسی تو
ہوئی صد چند اس کی خود نمائی

(دیوان سوم)

یہ دو ہی صورتیں ہیں یا منعکس ہے عالم
یا عالم آئینہ ہے اس یار خود نما کا

(دیوان چہارم)

لہٰذا شعر زیر بحث میں "آئینہ" یا تو دل ہے، یا تمام عالم۔ معشوق، جہاں ہر چیز میں اور ہر صفت میں بے عدیل ہے، اسی طرح غرور میں بھی یکتا ہے۔ "خود نما" کا لفظ دوہرا لطف دے رہا ہے، کیوں کہ وہ نہ صرف مغرور ہے، بلکہ آئینے میں جلوہ فرما ہو کر خود کو ظاہر بھی کرتا ہے۔ اتفاق کچھ ایسا ہوا کہ جس وقت معشوق آئینے میں جلوہ گر تھا، آئینہ ٹوٹ گیا۔ اس طرح ایک آئینے کے سیکڑوں آئینے بن گئے اور معشوق کا جلوہ ہر آئینے میں نظر آنے لگا۔ یعنی ایک خود نما کی جگہ بہت سے خود نما ظاہر ہو گئے۔ مزید اتفاق یہ ہوا کہ آئینہ اس وقت ٹوٹا جب متکلم (یعنی عاشق) وہاں موجود تھا، لہٰذا اس کو ایک خود نما معشوق کی جگہ بہت سے خود نما معشوق مل گئے۔

اب سوال یہ ہے کہ "آئینہ" کس چیز کا استعارہ ہے؟ ممکن ہے کہ یہ پوری کائنات کا استعارہ ہو (جیسا کہ دیوان چہارم کے شعر میں ہے)۔ اس صورت میں آئینے کا پارہ پارہ ہونا تخلیق کائنات کے بعد اس میں انسان کے ورود کا استعارہ ہے، کیوں کہ انسان (یا اس کی ہستی) ایک آئینہ ہے جس میں جمال الٰہی یا حقیقت الٰہیہ منعکس ہوتی ہے۔ یا عاشق کا دل آئینہ ہے۔ اس آئینے میں معشوق جلوہ گر تھا، لیکن جب عاشق نے وہ آئینہ معشوق کی خدمت میں پیش کیا تو معشوق نے یا تو از راہ نخوت، یا بے پروائی کے باعث، اسے عاشق کے سامنے ہی چور چور کر دیا۔ اس طرح عاشق کا دل تو جاتا رہا لیکن اسے ایک کی جگہ ان گنت خود نما مل گئے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ "آئینہ" سے صرف آئینہ مراد ہو۔ یعنی معشوق آئینہ دیکھ رہا تھا، اتفاق ایسا ہوا کہ آئینہ ٹوٹ گیا اور ایسے وقت ٹوٹا جب عاشق وہاں موجود تھا۔ لیکن یہ معنی کم تر درجے کے ہیں، کیوں کہ ان میں کوئی مابعد الطبیعیاتی پہلو نہیں، بلکہ ایک بعید از قیاس سی صورت حال ہے۔ کائنات کو آئینہ فرض کرنے اور اس کے ٹوٹنے سے انسان کا ورود مراد لینے میں لطف یہ بھی ہے کہ متکلم، انسان اول کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتا ہے۔ اور اگر "آئینہ" کو عاشق کا دل فرض کریں تو اس میں لطف یہ بھی ہے کہ دل تو بہر حال عاشق کے پہلو میں رہتا ہے۔ اگر معشوق نے آئینۂ دل کو پارہ پارہ کر بھی دیا تو کیا ہوا، وہ پارہ پارہ دل پھر بھی عاشق کے پہلو میں ہے اور اس طرح ایک کی جگہ ان گنت معشوقوں سے اس کا پہلو آباد ہے۔

"کہاں" اور "روبرو" میں مناسبت ہے۔ "اتفاق" (بمعنی "جمع ہونا") اور "ٹوٹنا" میں بھی ایک مناسبت ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔ نازک خیالی غالب کی سی ہے لیکن لہجہ غالب کی طرح مکاشفاتی نہیں ہے، بلکہ عام روزمرہ کے لہجے میں بات کہہ دی ہے۔ یہ لہجہ خود اس شعر کا بہت بڑا حسن ہے۔

(۶۶)

آنکھوں میں جی مرا ہے ادھر یار دیکھنا
عاشق کا اپنے آخری دیدار دیکھنا

کیسا چمن کہ ہم سے اسیروں کو منع ہے
چاک قفس سے باغ کی دیوار دیکھنا

۲۰۵ صیاد دل ہے داغ جدائی سے رشک باغ
تجھ کو بھی ہو نصیب یہ گلزار دیکھنا

گر زمزمہ یہی ہے کوئی دن تو ہم صفیر
اس فصل ہی میں ہم کو گرفتار دیکھنا

۶۶/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اوائل عمری میں فانی اسی طرح کے شعروں سے متاثر ہوئے تھے۔ ان کی غزل ع تاکی سوز غم ہائے نہانی دیکھتے جاؤ میں اس مطلع کی سی کیفیت ہے۔ لیکن غور کریں تو میر کے یہاں ایک خفیف سا معنوی لطف بھی نظر آتا ہے۔ یعنی "آخری دیدار" سے مراد ہے عاشق کی وہ کیفیت یا اس کا وہ وقت جب وہ تمھارا آخری دیدار کر رہا ہے۔ عاشق کے آخری وقت میں معشوق اگر عاشق کی طرف منھ کرے تو وہ عاشق کو اپنا آخری دیدار کرتے ہوئے دیکھ لے گا۔ "آنکھوں" اور "دیکھنا" کا ضلع بھی خوب ہے۔

۶۶/۲ اس شعر کی تخئیل تو زبردست ہے ہی، اظہار کی برجستگی بھی قابل داد ہے۔ ''کیسا چمن'' کہہ کر ایک پورے جملے کا مفہوم ادا کر دیا ہے۔ اور ''ہم سے'' کہہ کر ایک پورا افسانہ کہہ دیا ہے اور خود کو دوسرے اسیروں سے ممتاز بھی قرار دیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں مجبوری کو انتہا کے درجے پر پہنچایا ہے کہ قفس میں چاک تو ہے، اور اس چاک سے دیوار باغ نظر بھی آتی ہے، لیکن ادھر دیکھنے کی اجازت ہی نہیں۔ حکم شاید یہ ہے کہ آنکھیں بند رکھو، یا اس طرف کو رخ نہ کرو۔ چاک قفس سے جھانک کر دیکھنے کے مضمون کو میر نے دیوان پنجم میں بالکل نئے ہی رنگ سے باندھا ہے ؎

کیا میر اسیروں کو در باغ جو وا ہو
ہے رنگ ہوا دیکھنے کو چاک قفس بس

شعر زیر بحث سے ملتا جلتا مضمون سودا نے بھی اسی زمین و بحر میں باندھا ہے۔ سودا کے اشعار قطعہ بند ہیں، اس لئے الگ ایک شعر میں لطف کم محسوس ہوتا ہے۔ لیکن برجستگی سودا کے یہاں بھی ہے، پیکر بھی خوب ہے۔ صرف تخئیل کا وہ نرالا پن نہیں جو میر کے یہاں ہے۔ سودا کہتے ہیں ؎

خاموش اپنے کلبۂ احزاں میں روز و شب
تنہا پڑے ہوئے در و دیوار دیکھنا

اس زمین میں فیض کی غزل بھی بڑی کیفیت کی حامل ہے، لیکن ان کا کوئی شعر میر کے اچھے شعروں کو نہیں پہنچتا۔

۶۶/۳ دوسرے مصرعے میں پیرایۂ بیان خوب ہے۔ بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ صیاد کو دعا دے رہے ہیں، لیکن دراصل بددعا دے رہے ہیں کہ تیرا بھی دل داغ جدائی سے بھر جائے۔ ''صیاد'' کی مناسبت سے ''رشک باغ'' بہت خوب ہے۔ غالب نے بھی ایک جگہ یہ پیرایہ اختیار کیا ہے، بلکہ ان کے یہاں رنگ اور بھی شوخ ہے ؎

جس زخم کی ہو سکتی ہو تدبیر رفو کی
لکھ دیجیو یارب اسے قسمت میں عدو کی

۶۶/۴ میر کو یہ مضمون اس قدر پسند تھا کہ وہ تا حیات اسے طرح طرح سے باندھا کئے۔ شعر زیر بحث کے علاوہ بعض اور شعروں میں بھی یہ مضمون انھوں نے صفائی سے باندھا ہے۔ لیکن نظیری کے جس شعر سے انھوں نے یہ مضمون مستعار لیا تھا اس کی شدت اور تخویف اور سرد لہجے تک میر کبھی نہ پہنچ سکے ؎

برند بجائے پر و بالش سر و منقار
مرغے کہ بلند از سر ایں شاخ نوا کرد
(اگر کسی پرندے نے اس شاخ پر سے اپنی
صدا بلند کی تو پر و بال کیا چیز ہے، اس کا سر اور
چونچ بھی کاٹ دیے جاتے ہیں۔)

ایجاز بیان بھی اس شعر میں غضب کا ہے۔ اب میر کے اشعار دیکھئے ؎

چھوٹنا ممکن نہیں اپنا قفس کی قید سے
مرغ سیر آہنگ کو کوئی رہا کرتا نہیں

(دیوان اول)

چھوٹنا کب ہے اسیر خوش زباں
جیتے جی اپنی رہائی ہو چکی

(دیوان اول)

میرا ے کاش زباں بند رکھا کرتے ہم
صبح کے بولنے نے ہم کو گرفتار کیا

(دیوان دوم)

اسیر میر نہ ہوتے اگر زباں رکھتی
ہوئی ہماری یہ خوش خوانی سحر صیاد

(دیوان دوم)

اسیری کا دیتا ہے مژدہ مجھے
مرا زمزمہ گاہ و بے گاہ کا

(دیوان سوم)

کاش می داشتم اے میر زباں را در کام
آخر ایں زمزمۂ صبح گرفتارم کرد
(اے میر کاش کہ میں زبان کو منھ کے اندر ہی رکھے رہتا۔ آخر اس صبح کے زمزمے نے مجھے گرفتار کروا دیا۔)

خوش زمزمہ طیور ہی ہوتے ہیں میر اسیر
ہم پر ستم یہ صبح کی فریاد سے ہوا

(دیوان چہارم)

زباں سے ہماری ہے صیاد خوش
ہمیں اب امید رہائی نہیں

(دیوان چہارم)

رہائی اپنی ہے دشوار کب صیاد چھوڑے ہے
اسیر دام ہو طائر جو خوش آواز آتا ہے

(دیوان پنجم)

دیوان دوم کے دوسرے شعر میں "زباں رہتی" بمعنی "زبان بند ہو جاتی" بہت خوب ہے۔ دیوان چہارم کے دوسرے شعر (فریاد سے ہوا) میں تھوڑا سا نکتہ ہے، کہ ہم خوش زمزمہ تو تھے نہیں، ہم تو صبح کو فریاد کیا کرتے تھے، پھر بھی گرفتار ہوئے۔ ان کے علاوہ کسی شعر میں کوئی خاص بات نہیں۔ بلکہ داغ نے میر کا مضمون اڑا کر اپنے بیگماتی انداز میں خوب باندھا ہے۔

خوش نوائی نے رکھا ہم کو اسیر صیاد
ہم سے اچھے رہے صدقے میں اترنے والے

لیکن چوں کہ نظیری کے شعر میں مضمون اس نکتے سے بہت آگے نکل گیا ہے کہ پرندہ اپنی خوش بیانی کی وجہ سے گرفتار ہوتا ہے، بلکہ اس نے بات کو قتل و شہادت تک پہنچا کر مضمون کی ہیئت ہی بدل دی ہے، اس لئے ممکن ہے میر نے نظیری کا تتبع کرنے کے بجائے بابا افضل کاشی کی اس رباعی سے

استفادہ کیا ہو۔

اے بلبل خوش سخن چہ شیریں نفسی
سرمست ہوا و پاے بند ہوسی
ترسم کہ بہ یاران عزیزت نہ رسی
کز دست زبان خویشتن در قفسی
(اے خوش سخن بلبل تو کس قدر شیریں زبان ہے! تو (آزادی کی) خواہش کی سرمست اور (آزادی کی) ہوس کی پابند (ہوس میں گرفتار) ہے۔ لیکن میں ڈرتا ہوں کہ تو اپنے پیارے دوستوں تک نہ پہنچے گی، کیوں کہ تو اپنی زبان کی ہی وجہ سے قفس میں ہے۔)

بابا افضل کی رباعی میں لفظی اور معنوی رعایتیں قابل داد ہیں، ان کا مضمون بھی میر کے مضمون سے بہت نزدیک ہے۔ میر کے شعر میں "ہم صفیر" بھی خالی از لطف نہیں۔ کیوں کہ "ہم" جن کی گرفتاری کا خدشہ دوسرے مصرعے میں بیان ہوا ہے، متکلم اور اس کا ہم صفیر دونوں ہو سکتے ہیں، یا صرف متکلم۔ دوسری صورت میں متکلم اپنی برتری میں تنہا ہے۔ پہلی صورت میں خوش بیانوں کا طائفہ ہے، یا کم سے کم جوڑا ہے، جو گرفتار ہونے والا ہے۔ لہجہ بالکل سرد اور خود ترحمی سے خالی ہے۔ فن کار کی تقدیر میں ایک طرح کی محرومی یا ناکامی یا تنگی ہوتی ہے۔ فن کار جتنا اعلیٰ درجے کا ہوگا، وہ اتنا ہی تنگ دل ہوگا، اس نکتے کو بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔ یہ دل تنگی چاہے اسیری کی وجہ سے ہو، چاہے موت کی وجہ سے، چاہے آزادی کے سلب کئے جانے کے باعث، فن کار کے مقدر میں بہر حال ہوتی ہے۔

(۶۷)

غلط ہے عشق میں اے بوالہوس اندیشہ راحت کا
رواج اس ملک میں ہے درد و داغ و رنج و کلفت کا

اندیشہ=خیال

زمیں اک صفحۂ تصویر بے ہوشاں سے ماتا ہے
یہ مجلس جب سے ہے اچھا نہیں کچھ رنگ صحبت کا

ماتا=مشابہ

جہاں جلوے سے اس محبوب کے یکسر لبالب ہے
نظر پیدا کر اول پھر تماشا دیکھ قدرت کا

۲۱۰
قدم ٹک دیکھ کر رکھ میر سر دل سے نکالے گا
پلک سے شوخ تر کانٹا ہے صحرائے محبت کا

۶۷/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن دوسرا مصرع برجستہ ہے اور اقبال کے مصرعے کی یاد دلاتا ہے ع
سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو

۶۷/۲ دنیا کی محفل کو، جو نہایت رنگا رنگ اور عظیم الشان ہے، محض ایک "مجلس" قرار دینا بہت خوب ہے۔ زمین کو اکثر صفحے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اس کو ترقی دے کر ایسا صفحہ کہا ہے جس پر بے ہوش لوگوں کی تصویر بنی ہوئی ہے۔ پیکر بہت عمدہ ہے، اور تھوڑا سا پراسرار بھی۔ زمین کے رہنے والے ہوش و حواس سے عاری ہیں۔ نہ صرف یہ کہ وہ بے ہوش ہیں، بلکہ وہ بے ہوش لوگوں کی تصویر کی طرح ہیں۔ لیکن کیوں؟ اگر وہ

محض بے ہوش ہوتے تو ہم کہہ سکتے تھے کہ وہ انجام سے بے خبر ہیں، یا خدا سے دور ہیں، یا اپنی اصلیت سے ناواقف ہیں، اس لئے وہ بے ہوش ہیں۔ "تصویر" کا لفظ اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ یہ زمین اور اس کے رہنے والے دراصل بے وجود ہیں۔ تصویر پر اصل کا دھوکا ہو سکتا ہے، لیکن ظاہر ہے کہ یہ بھی ضروری نہیں کہ تصویر کی جو اصل ہے، وہ خود صاحب وجود ہو، کیوں کہ تصویر کی بھی تصویر ہو سکتی ہے۔ "طلسم ہوشربا" (جلد سوم) میں شہزادہ تورج طلسم ہزار برج کو فتح کرنے کی مہم کے دوران ایک ایسے شہر میں جا نکلتا ہے جہاں "کاغذ کے آدمی چلتے پھرتے تھے، دکان دار اور خریدار سب کاغذ کے تھے... شام کو سب دکان دار دکانوں پر سے گر پڑے اور رعایائے شہر سب مردہ ہو گئی۔ کاغذی تصویریں پڑی تھیں، نہ حس و حرکت تن میں، نہ منھ سے بولتی تھیں۔" "صبح کو شہزادے نے دیکھا کہ" سب پتلے کاروبار کرتے پھرتے ہیں، دکان دار بیٹھے ہیں... شہزادے نے... کہا، "بھائیو تمھیں رات کو کیا ہوا تھا جو اوندھے منھ گر پڑے تھے۔" پتلے بولے، "ارے میاں کفر نہ بولو، سامری سامری کرو، ہم تو جیسے دن کو ویسے ہی رات کو..." شہزادے نے کہا... "اجی رات بھر تم کاغذی تصویریں بنے رہے، بالکل مردہ تھے، اور ہم سے کہتے ہو کفر نہ بولو!" پتلوں نے کہا" کیوں طوفان برپا کرتے ہو؟ دروغ گو یم بر روے تو! ہم تو مردہ نہ تھے تم آپ مرے پڑے رہے!" کوئی ضروری نہیں کہ طلسم ہزار برج کے ایک شہر کے اس بیان کو کوئی ماورائی معنی پہنائے جائیں، لیکن اتنا تو تسلیم کرنا ہی پڑے گا کہ اس شہر کے لوگ دنیا والوں سے بہت مشابہ ہیں۔ دن کو ایک فرضی کاروبار میں مصروف، رات کو مردہ، لیکن دعویٰ یہ کہ ہم زندہ ہیں، بلکہ جو زندہ تھے ان کو مرا ہوا کہتے۔ پر مصرع "صفحۂ تصویر بے ہوشاں" کی اس سے بہتر تصویر کیا ہوگی، اور ایسی مجلس کا رنگ شروع ہی سے تشویش ناک نہ ہوگا تو اور کیا ہوگا۔

یہ نہیں کہا جا سکتا کہ میر کے شعر نے "طلسم ہوشربا" کے اس مضمون کو متاثر کیا، یا جس داستان سے یہ منظر محمد حسین جاہ (مصنف / مترجم جلد ہذا) نے یہ منظر اخذ کیا (اگر یہ ان کا طبع زاد نہیں ہے) اس داستان سے میر واقف تھے۔ لیکن داستان کا یہ منظر میر کے شعر کی زندہ تفسیر ضرور معلوم ہوتا ہے۔ ممکن ہے میر نے یہ خیال مولانا روم سے مستعار لیا ہو۔ مثنوی (دفتر اول، حصہ دوم) میں وہ کہتے ہیں کہ جو لوگ اللہ کے بجائے کسی اور کو تلاش کرتے ہیں، ان کی مثال تصویروں کی ہے ؎

لیک درویشے کہ تشنہ غیر شد
او حقیر و ابلہ و بے خیر شد

نقش درویش است او نے اہل جاں
نقش سگ را تو مینداز استخواں

(لیکن وہ درویش جو کسی فقیر کا پیا سا ہوا وہ
حقیر اور بے وقوف اور بے خبر ہوا۔ وہ اہل
جاں نہیں، بلکہ درویش کی تصویر ہے۔ کتے
کی تصویر کو ہڈی نہ ڈالو۔)

اس طراز سے کے اور شعر بھی مثنوی میں اس مقام پر ہیں۔

۶۷/۳ دنیا کا جلوۂ محبوب سے یکسر لبالب ہونا بہت ہے، کیوں کہ جلوہ کی صفت وہی ہے جو پانی کی ہے۔ دونوں ایک مقام پر ٹھہرتے نہیں۔ ''تماشا دیکھ قدرت کا'' بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ یہ فقرہ عام طور پر سنسنی خیز باتوں کے دکھانے کے موقعے پر بولا جاتا ہے۔ دنیا کا جلوۂ محبوب سے لبالب ہونا کوئی سنسنی خیز چیز نہیں، بلکہ ایک روحانی حقیقت ہے، اور ایک عظیم الشان چیز ہے۔ یہاں اشارہ یہ ہے کہ جب تم عارفانہ نظر پیدا کر لو گے تو تم کو وہ کچھ دکھائی دے گا کہ اس کے سامنے دنیا کا جلوۂ محبوب سے لبالب ہونا محض ایک سنسنی خیز بات ہو جائے گی۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ یہ ساری دنیا ہی قدرت کا تماشا ہے، لیکن جلوۂ محبوب سے لبالب ہونے کے منظر کے سامنے اس تماشے کی کوئی حقیقت نہیں۔ اصل تماشا تو تب ہوگا جب تم دنیا کو خدا کے جلوے سے لبالب دیکھو گے۔

۶۷/۴ اس مضمون کو اور جگہ بھی کہا ہے ؎

اس شوخ کی سر تیز پلک ہیں کہ وہ کانٹا
گڑ جائے اگر آنکھ میں سر دل سے نکالے

(دیوان اول)

خاطر نہ جمع رکھو ان پلکوں کی خلش سے
سر دل سے کاڑھتے ہیں یاں خار رفتہ رفتہ

(دیوان دوم)

لیکن شعر زیر بحث میں خوبی یہ ہے کہ تین طرح کے کانٹے ایک کر دیے ہیں۔ ایک تو وہی معمولی دل کی خلش، دوسرا معشوق کی پلکیں اور تیسرا صحرائے محبت کا کانٹا۔ تیسرے کانٹے کے ذکر سے مندرج بالا دونوں شعر خالی ہیں، اور سب سے زیادہ لطف اسی پہلو میں ہے کہ صحرائے محبت کا طبعی اور مادی کانٹا تلوے میں چبھتا ہے اور غیر مرئی اور روحانی حقیقت بن کر دل میں نمودار ہوتا ہے۔ ''قدم''، ''دیکھ''، ''دل''، ''پلک''، ''شوخ'' کی مراعات النظیر بھی خوب ہے۔

لفظ ''شوخ'' اس لئے بھی عمدہ ہے کہ اس میں یہ اشارہ ہے کہ راہ محبت کا کانٹا کوئی شوخ جاندار ہے جو بڑھتے بڑھتے دل تک پہنچ جائے گا اور دل کے اس سرے پر نمودار ہوگا۔ پہلے مصرعے میں کانٹے کا ذکر نہ کر کے، لیکن دل سے اس کے سر نکالنے کا تذکرہ کر کے عمدہ تجسس (suspense) پیدا کیا ہے۔ (یہ خیال رہے کہ شاعری ہمارے یہاں زبانی سنانے کی چیز تھی۔ کلاسیکی شعرا کو پڑھنے کے طریقے کا پہلا اصول یہ ہے کہ کلام کو زبانی سنتا فرض کیا جائے۔ لکھے ہوئے شعر میں تو دونوں مصرعوں پر نگاہ بیک وقت پڑ سکتی ہے، لیکن اگر شعر سنا جا رہا ہے تو اگلا مصرع (بلکہ اگلا لفظ) کیا ہوگا، اس کے بارے میں تجسس رہتا ہے۔ لہٰذا شعر زیر بحث میں پہلے مصرعے کو سن کر تجسس پیدا ہوتا ہے۔ یہ گمان بھی ہوتا ہے کہ ممکن ہے کانٹے کی بات ہو اور جب یہ گمان پورا ہوتا ہے تو دہری خوشی ہوتی ہے۔)

جلال نے محاورے کے بل بوتے پر اس مضمون کو وسیع کرنا چاہا ہے لیکن انھیں کوئی خاص کامیابی نہیں ہوئی ہے ؎

جگر کی پھانس ہے مژگان یار کی الفت
جو دل میں چبھ کے نہ نکلیں وہ خار ہیں پلکیں

''اندیشہ'' پر مزید بحث کے لئے دیکھیں ۸۴/۲۔

(۶۸)

مرے اس خاک اڑانے کی دھمک سے اے مری وحشت
کلیجا ریگ صحرا کا بھی دس دس گز تھلکتا تھا   تھلکنا = دھڑکنا

۶۸/۱   ''اے مری وحشت'' میں ''اے'' ندائیہ نہیں، بلکہ فجائیہ ہے، یعنی تعریف کے لہجے میں کہا ہے (واہ رے میری وحشت۔) دوسرے مصرعے کا پیکر بہت خوب ہے۔ پہلو بھی دو ہیں۔ ایک تو یہ کہ ریگ صحرا کا کلیجا اس زور سے دھڑکتا تھا کہ نکل کر دس دس گز دور جا پڑتا تھا۔ ریگ صحرا کے کلیجے کا دھڑکنا خوف کی وجہ سے ہوسکتا تھا، یا جوش وابتہاج کے باعث، یا میری وحشت کے دھمکے اس قدر زبردست تھے کہ دور تک زمین لرزتی تھی۔ یہ، اور اس طرح کے کئی شعروں میں قابل لحاظ بات یہ بھی ہے کہ وحشت اب زائل ہو چکی ہے۔ اس کی وجہ موت بھی ہوسکتی ہے، اور کہولت کا عالم بھی، عشق کا زوال بھی۔ ملاحظہ ہو ۱/۹، ۲/۳۸، ۳/۴۰، ۲/۴۵، ۲/۵۳ اور ۲/۶۳۔ ''دھڑکنا'' کی جگہ ''تھلکنا'' کہنا بھی اعجاز بیان ہے، کیوں کہ ''دھڑکنا'' میں بصری اور صوتی پیکر اس قدر توجہ انگیز نہیں جتنا ''تھلکنا'' میں ہے، اور ''تھلکنا'' کوئی سامنے کا لفظ بھی نہیں۔ ''فرہنگ آصفیہ'' اور ''نور اللغات'' میں ''تھلکنا'' درج ہی نہیں ہے۔ ملاحظہ ہو ۴/۸۷۔ ''اے'' بطور کلمۂ تحسین پر مزید بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۱۳۵۔ ''دس دس گز تھلکتا تھا'' سے مشابہ پیکر کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۱۳۸

(۶۹)

دل عشق کا ہمیشہ حریف نبرد تھا
اب جس جگہ کہ داغ ہے یاں آگے درد تھا   آگے = پہلے

اک گرد راہ تھا پئے منزل تمام راہ
کس کا غبار تھا کہ یہ دنبالہ گرد تھا   دنبالہ گرد = پیچھے پیچھے آنے والا

تھا پشتہ ریگ بادیہ اک وقت کا رواں   پشتہ = ٹیلہ
یہ گرد باد کوئی بیاباں نورد تھا

۶۹/۱   اس زمین میں غالب نے غیر معمولی غزل کہی ہے، لیکن میر کے بھی ان تین شعروں کے آہنگ کی گونج غالب کے یہاں سنائی دیتی ہے، خاص کر زیر بحث شعر کا دوسرا مصرع تو غالب کا کہا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ غالب نے اس قافیے کو باندھا بھی اس طرح ہے کہ ان کے مضمون میں میر کا مضمون جھلک رہا ہے۔

جاتی بھی ہے کش کش اندوہ عشق کی
دل بھی اگر گیا تو وہی دل کا درد تھا

غالب کا خیال زیادہ نازک ہے، لیکن میر کے بھی دوسرے مصرعے کی ڈرامائیت اپنا جواب آپ ہے۔ غالب نے اندوہ عشق کی کش کش کا ذکر کیا ہے، میر کا میدان زیادہ وسیع ہے۔ وہ دل اور عشق کو نبرد آزما دیکھتے ہیں۔ عشق چاہتا ہے کہ دل کو خاک کر ڈالے، لیکن دل بھی اپنی انفرادیت رکھتا ہے۔ پہلے تو

عشق نے دل میں درد پیدا کیا، اور درد نے دل کو مٹا ڈالا۔ لیکن دل کے مٹنے کا مطلب یہ نہیں کہ وہاں اب کچھ نہیں۔ دل کے ساتھ درد تو گیا، لیکن دل اپنا نشان، یعنی ایک داغ چھوڑ گیا۔ لہٰذا عشق کو اپنے مقصد میں پوری طرح کامیابی نہیں ہوئی۔ اور نبرد اب بھی جاری ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ عشق نے دل پر ہمیشہ ستم توڑے ہیں۔ پہلے تو عشق نے دل میں درد پیدا کیا۔ درد نے دل کو مٹا ڈالا۔ دل اور درد دونوں ختم ہو گئے۔ لیکن عشق نے اس پر بھی بس نہ کی، بلکہ جس جگہ پر دل تھا وہاں داغ چھوڑ دیا۔ یہ داغ (بمعنی "غم") دل کے مٹنے کا بھی ہو سکتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں سینہ و دل کا ذکر نہ کرنا، اور صرف "جس جگہ" اور "یاں" کہنا کمال بلاغت ہے۔ دل کی جگہ داغ رہ جانے کا مضمون غالب نے بھی خوب باندھا ہے ؎

ہستی کا اعتبار بھی غم نے مٹا دیا
کس سے کہوں کہ داغ جگر کا نشان ہے

میر کے زیر بحث شعر میں "حریف" کو "ساتھی" کے معنی میں فرض کریں تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ عشق اور دل دونوں مل کر حسن سے معرکہ آرا تھے۔ دل کو حسن نے مٹا دیا تو بھی سینے میں اس کی جگہ داغ پیدا ہو گیا، کہ دل نہ سہی، جنگ میں کام آنے کے لئے داغ تو موجود ہے۔ دونوں صورتوں میں یہ دلچسپ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب داغ بھی نہ رہے گا تو عشق پر، یا عاشق پر، کیا بیتے گی؟ داغ کے بعد کون سا حربہ اس معرکے میں لایا جائے گا؟ ظاہر ہے کہ اس کا جواب جان کے کام آنے کا بھی نتیجہ یہی ہوگا کہ کاروبار عشق ہی ختم ہو جائے گا۔ ویسے، جان کے کام آنے کا بھی نتیجہ یہی ہوگا کہ کاروبار عشق (یا کارزار عشق و حسن) ختم ہو جائے گا۔ ہر صورت میں نتیجہ موت ہی ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔

۶۹/۲ اس شعر کا مفہوم بیان کرنا آسان نہیں، لیکن پوری تصویر اس قدر ڈرامائی ہے کہ شعر بڑی حد تک معنی سے بے نیاز معلوم ہوتا ہے۔ "پے منزل" کے دو معنی ہیں: "منزل کی تلاش میں"، اور "منزل کے پیچھے، یعنی منزل کے پہلے۔" دوسرے مفہوم میں یہ اشارہ ہے کہ منزل تک سارے راستے میں ایک غبار منڈلاتا ہوا نظر آیا۔ یعنی مسافر کو نہ دیکھا لیکن اس غبار کو دیکھا جو مسافر کے گذرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ چوں کہ مسافر کہیں نظر نہ آیا، اس لئے گمان گذرا کہ مسافر شاید کوئی ہے ہی نہیں، کسی کی خاک ہے جو منزل کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ خاک میں نکتہ یہ بھی ہے کہ اس میں فہم تو ہوتی نہیں، اس لئے اگر وہ

منزل تک پہنچ بھی جائے تو ممکن ہے اسے معلوم ہی نہ ہو کہ منزل آ گئی ہے، اور وہ منزل کے آگے بھی سرگرداں ہوتی ہوئی کہیں اور جا نکلے۔ اگر "پے منزل" کے معنی "منزل کی تلاش میں" لئے جائیں تو اوپر بیان کئے ہوئے معنی کا ایک اور پہلو نظر آتا ہے۔ غبار راہ تمام راہ میں پھیلا ہوا تھا، یعنی ہر جگہ پھیلا ہوا تھا، لہٰذا ممکن ہے کہ وہ منزل کے آگے نکل گیا ہو (جیسا کہ اوپر بیان ہوا۔) لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ منزل خود آگے بڑھتی جاتی ہو۔ منزل کی تلاش کرنے والا تو خاک ہو گیا، لیکن وہ خاک بھی منزل تک نہیں پہنچ پاتی، بلکہ ہنوز تلاش میں ہے۔ معلوم ہوتا ہے منزل کو خاک سے گریز ہے، جوں جوں خاک گرد راہ کی شکل میں آگے بڑھتی ہے، منزل بھی آگے بڑھ جاتی ہے۔ اسی لئے دوسرے مصرعے میں غبار کو "دنبالہ گرد" یعنی "پیچھے پیچھے آنے والا" کہا ہے۔ غبار اتنا بدنصیب ہے کہ جتنا بھی آگے بڑھے، لیکن منزل کے پیچھے ہی رہتا ہے۔ ایک زاویے سے دیکھئے تو شعر کا متکلم خود ایک مسافر ہے، وہ منزل کی طرف بڑھ رہا ہے، لیکن اس کو تمام راہ میں ایک گرد راہ نظر آتی ہے، خود مسافر نہیں دکھائی دیتا۔ گرد راہ اس کے پیچھے پیچھے چل رہی ہے (دنبالہ گرد ہے۔) معلوم ہوتا ہے کہ کوئی مسافر رستہ بھٹک کر خاک ہو گیا، اور اب اس کی روح (خاک) اس غبار کی شکل میں متکلم کے پیچھے پیچھے چل رہی ہے، یعنی متکلم سے رہ نما کا کام لے رہی ہے۔ جو بھی صورت ہو، وہ شخص جس کا غبار اس طرح راہ و منزل میں پھیلا ہوا ہے، معمولی شخص نہیں ہو سکتا۔ دوسرے مصرعے میں استفہام سوالی بھی ہے اور استفہام تعجب بھی۔ "گرد راہ" کی "گرد" اور "دنبالہ گرد" کے "گرد" میں ایہام کا رشتہ بھی ہے۔ مصرع اولیٰ میں "راہ" کی تکرار بھی عمدہ ہے۔ پہلا "راہ" عمومی ہے، دوسرا خصوصی۔ مصرع اولیٰ میں "گرد" بظاہر مذکر معلوم ہوتا ہے، لیکن ایسا نہیں ہے۔ شعر کی نثر یوں ہوگی: "اک گرد راہ کی طرح (جو) تمام راہ پے منزل تھا، وہ کس کا غبار تھا کہ یہ (یعنی اس طرح) دنبالہ گرد تھا۔ لفظ "یہ" کا زور بھی زبردست ہے۔ غضب کا شعر کہا ہے لیکن فارسی میں میر اس مضمون کو اتنی خوبی سے نہ بیان کر سکے ؎

کس چہ داند غبار کیست کہ میر
گرد دنبال کارواں شدہ است
(اے میر! کسی کو کیا معلوم کہ کارواں کے پیچھے جو
گرد بن گیا ہے وہ کس کا غبار ہے؟)

—

۶۹/۳ اوپر کے شعر سے اس شعر کا ربط ظاہر ہے، خاص کر اس شعر کا دوسرا مصرع اوپر والے شعر کی وضاحت کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ شعر زیر بحث کے مصرع اولیٰ میں صرف و نحو کے چابک دست استعمال کی وجہ سے دو معنی پیدا ہو گئے ہیں۔ مصرعے کی ایک نثر یوں ہوگی: ''ریگ بادیہ کا پشتہ ایک وقت کارواں تھا۔'' دوسری نثر یوں ہوگی: ''کارواں ایک وقت ریگ بادیہ کا پشتہ تھا۔'' لہٰذا جو آج کارواں ہے وہ کسی وقت خاک میں مل کر (اس دشت میں بھٹک کر، یا محض استداد وقت کے ہاتھوں) اس بادیے میں ریگ کا ایک ٹیلہ بن جائے گا، یا آج جو کارواں گذر رہا ہے، وہ کسی وقت ریگ بادیہ کا ٹیلہ تھا۔ موت و حیات ایک چرخی ہے، ایک کے بطن سے ایک جنم لیتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں تخئیل ایک اور سمت جا نکلتی ہے۔ گرد باد کی بے قراری اور شوریدہ حالی دیکھ کر شاعر کو خیال آتا ہے کہ خاک میں اس قدر شوریدگی کہاں؟ یہ یقیناً کوئی بیاباں نورد تھا، جو اب خاک ہو کر گرد باد کی شکل میں تلاش منزل یا تلاش دوست میں مارا مارا پھرتا ہے۔ خوب شعر ہے۔ ''پشتہ'' اور ''ریگ بادیہ'' کے درمیان اضافت محذوف ہے۔ یہ فارسی میں عام ہے، لیکن اردو میں میر اور غالب کے سوا کم لوگوں نے استعمال کیا ہے۔ علامہ شبلی نے مولانا روم پر اعتراض کیا ہے کہ انھوں نے کسرۂ اضافت جگہ جگہ حذف کر دیا ہے۔ شبلی نے اس کو ''ابغض المباحات'' (مباح چیزوں میں سب سے زیادہ ناپسندیدہ) کہا ہے۔ وہ یہ بھول گئے کہ قاعدے اور اصول ہوا میں نہیں بنتے، بلکہ بڑے شعرا کے طریق اور عمل سے مستنبط کیے جاتے ہیں۔ اگر کوئی نقاد یا عروضی اپنی مرضی سے اصول بنا بھی لے تو ان کی کوئی وقعت نہیں ہوتی۔ جب ناصر خسرو، مولانا روم، خاقانی، انوری وغیرہ بڑے شعرا نے ایک بات روا رکھی ہے تو شبلی کا اسے ''ابغض المباحات'' قرار دینا محض کہتی بات ہے۔

ایک چیز سے دوسری چیز پیدا ہوتی ہے، خاص کر خاک سے انسان جنم لیتا ہے اور انسان پھر خاک ہو جاتا ہے، اس مضمون کو شاید خیام نے سب سے پہلے استعمال کیا۔ اور اگر سب سے پہلے نہیں تو سب سے زیادہ کثرت سے یقیناً خیام ہی نے استعمال کیا۔ ۳/۳ میں ایک رباعی گذر چکی ہے جس میں انسان کی مٹی سے جام و سبو بننے کا ذکر ہے۔ مندرجہ ذیل رباعیوں میں اس مضمون کا وہ رخ بیان ہوا ہے جو شعر زیر بحث سے قریب ہے۔

جامے ست کہ عقل آفریں می زندش
صد بوسہ ز مہر بر جبیں می زندش

ایں کوزہ گر دہر چنیں جام لطیف
می سازد و باز بر زمیں می زندش
(ایک جام ہے، ایسا کہ عقل اس کو آفریں کہتی ہے اور محبت سے اس کی پیشانی پر سینکڑوں بوسے ثبت کرتی ہے۔ زمانے کا یہ کوزہ گر ایسا لطیف جام بناتا ہے، اور پھر اسے زمین پر پٹک دیتا ہے۔)

چوں ابر بہ نو روز رخ لالہ بشست
بر خیز و بہ جام بادہ کن عزم درست
کایں سبزہ کہ امروز تماشا گہ تست
فردا ز ہم خاک تو بر خواہد رست
(جب ابر نے نوروز میں لالے کا منھ دھو دیا تو اٹھو اور جام مے کے ساتھ اپنی نیت اور ارادہ پکا کرو، کیوں کہ یہ سبزہ جو آج تمھاری تماشا گاہ ہے کل کو تمھاری خاک سے اگے گا۔)

لیکن خیام کے یہاں تقریباً ہمیشہ ایک مایوسی، اور اس مایوسی سے پیدا ہونے والی لذت کوشی یا سبق آموزی کا رجحان ہے۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں تقریباً ہمیشہ ایک طرح کا پندار ہے، یا محض خاموش مشاہدہ ہے اور قاری کو آزادی ہے کہ وہ اس سے سبق حاصل کرے، یا محض ایک رائے زنی سمجھے، یا مضمون کی تعبیر عشق کے تجربات کے حوالے سے کرے۔ ملاحظہ ہو ۵/۳۸ اور ۱/۱۰۷۔

(۷۰)

۲۱۵ گل یادگار چہرۂ خوباں ہے بے خبر
مرغ چمن نشاں ہے کسو خوش زبان کا

۱/۷۰ اس شعر کا ربط ۲/۶۹ اور ۳/۶۹ سے ظاہر ہے۔ یہ مضمون کہ جو پھول کھلتا ہے وہ کسی حسین کے خاک ہو جانے کے بعد بدلے میں کھلتا ہے، میر نے اور جگہ بھی بیان کیا ہے۔ غالب اور ناسخ نے اسے میر ہی سے مستعار لیا ہوگا۔

ہر قطعۂ چمن پہ ٹک گاڑ کر نظر کر
بگڑیں ہزار شکلیں تب پھول یہ بنائے
(میر، دیوان اول)

ہیں مستحیل خاک سے اجزائے نو خطاں
کیا سہل ہے زمیں سے نکلنا نبات کا
(میر، دیوان دوم)

ہو گئے دفن ہزاروں ہی گل اندام اس میں
اس لئے خاک سے ہوتے ہیں گلستاں پیدا
(ناسخ)

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں
(غالب)

میر کے دیوان دوم والے شعر اور ناسخ و غالب کے شعروں پر میں نے ''تفہیم غالب'' میں تفصیل سے اظہار خیال کیا ہے۔ اعادے کا یہاں موقع نہیں، لیکن اس بات کی طرف اشارہ ضروری ہے کہ غالب کے انشائیہ انداز نے ان کے شعر کو بہت بلند کر دیا ہے۔ ان کے دوسرے مصرعے میں ابہام بھی بہت لطیف ہے۔ غالب اور ناسخ کے شعروں میں ایک مزید نکتہ یہ ہے کہ گل اندا موں (یعنی حسینوں) کی ہی خاک سے پھول اگ سکتے ہیں۔ جہاں حسین دفن نہ ہوں وہاں پھول نہ اگیں گے۔ لیکن زیر بحث شعر میں میر کی تخئیل ایک اور راہ پر نکل گئی ہے، وہاں غالب اور ناسخ نہیں پہنچے ہیں۔ یعنی میر نے دوسرے مصرعے میں مرغ چمن کو بھی سمیٹ لیا ہے، کہ اگر مرغ چمن میں خوش نوائی ہے، تو اس وجہ سے کہ کوئی خوش زباں (شاعر موسیقار) مر کر خاک ہوا ہے اور اس کی خاک سے مرغ چمن کا خمیر اٹھا ہے۔ ''خوش زبان'' میں نکتہ یہ بھی ہے کہ ممکن ہے کسی اور خوش زبان پرندے کی ہی خاک سے مرغ چمن کی تخلیق ہوئی ہو۔ یعنی امکان دونوں طرح کا ہے، کہ کسی انسان کی خاک کام آئی ہو یا کسی پرندے کی۔ ''خوش بیان'' کہتے تو یہ بات نہ پیدا ہوتی۔ ممکن ہے ان سب اشعار پر خسرو کے اس شعر کا پرتو ہو۔

اے گل چو آمدی بہ زمیں کو چگونہ اند
آں روے ہا کہ در تہ گرد فنا شدند
(اے پھول تو جو زمین کے اندر سے اگا ہے تو بتا
کہ وہ چہرے جو گرد فنا کے نیچے دب گئے، کس
حال میں ہیں؟)

''بے خبر'' وغیرہ قسم کے فقرے عام طور پر بھرتی کے ہوتے ہیں، لیکن میر کے شعر میں ''بے خبر'' بے حد کارآمد ہے، کیوں کہ لوگوں کو ایسی بات کی طرف متوجہ کرنا مقصود ہے جس سے وہ عام طور پر بے خبر رہتے ہیں۔ یعنی یہ کہ پھول نہیں یادگار چہرۂ خوباں ہے۔ دونوں مصرعوں میں ''یادگار'' اور ''نشان'' کے بلیغ لفظ رکھ کر اس بات کی طرف بھی اشارہ کر دیا ہے کہ ممکن ہے یہ پھول اور یہ مرغ چمن حسینوں اور خوش زبانوں کی خاک سے نہ اٹھے ہوں، بلکہ ان کی یادگار اور نشانی ہوں۔ یعنی خوب صورت لوگ اور خوش بیان لوگ (یا خوش زبان پرندے) تو اب دنیا سے اٹھ گئے، یہی چند پھول اور

چند چمن ان کی یادگار ہیں۔ یادگار یا نشانی بھی دو معنی میں ہیں۔ ایک تو یہ کہ پھولوں کو دیکھ کر حسینوں کی یاد آتی ہے اور مرغ چمن کو دیکھ کر خوش زباں یاد آتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ پھول کا تعلق حسینوں سے تھا اور مرغ چمن کا خوش زبانوں سے۔ اب حسینوں اور خوش زبانوں کے چلے جانے کے بعد ہم پھول اور مرغ چمن کو دیکھتے ہیں تو ان کے تعلق سے ہم حسینوں اور خوش زبانوں کو بھی یاد کر لیتے ہیں۔ اب ''بے خبر'' کی ایک اور معنویت ظاہر ہوتی ہے، کہ اے بے خبر تو ان چیزوں کو بے جان یا حقیر سمجھتا ہے، حالانکہ یہ حسینوں اور خوش زبانوں جیسی قیمتی اور قابل قدر و محبت چیزوں (بلکہ زندہ اور ذی روح لوگوں) کی یادگار ہیں۔ ''بے خبر'' کے ایک معنی یہ بھی ہیں کہ اے ''گل'' صفت فرض کر لیں یعنی ''گل'' خود اس بات سے بے خبر ہے، لیکن حقیقت نفس الامری یہ ہے کہ گل محض گل نہیں بلکہ چہرۂ خوباں کی یادگار بھی ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔

(۷۱)

کیا ہے خوں مرا پامال یہ سرخی نہ چھوٹے گی
اگر قاتل تو اپنے پاؤں سو پانی سے دھووے گا

۱/۷۱ اسی مضمون کو ایک اور پہلو سے (اور بالکل نئے پہلو سے) یوں بھی بیان کیا ہے ؎

جم گیا خوں کف قاتل پہ ترا میر زبس
ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے

(دیوان اول)

شعر زیر بحث میں فریادی کا جلال ہے، اور مندرج بالا شعر میں معشوق کے نوعمر الھڑپن کی وہ تصویر ہے کہ اس کے سامنے ہزار غمزہ و ادا پھیکے معلوم ہوتے ہیں۔ شعر زیر بحث میں خون ناحق کے سر پر چڑھ کر بولنے اور مقتول کے جسمانی طور پر مجبور لیکن روحانی طور پر بالادست ہونے کی طرف کنایہ بہت خوب ہے۔ ''سو بار پانی'' کے بجائے ''سو پانی'' بھی بہت عمدہ ہے، کیوں کہ اس سے ''سو طرح کا پانی'' بھی مراد لے سکتے ہیں، اور ''سو بار پانی'' بھی۔ ظاہر ہے کہ یہ شعر عشقیہ ہے، لیکن چونکہ انداز بیان میں غزل کی خاص تہ داری ہے، اس لئے شعر کا اطلاق خون ناحق کی کسی بھی صورت حال پر ہو سکتا ہے۔ پانی سے خون کا دھبا چھڑانے کا پیکر شیکسپئر کی یاد دلاتا ہے، جیسا کہ ''میک بیتھ'' میں لیڈی میک بیتھ کہتی ہے (ایکٹ پنجم، منظر اول)۔ ''ابھی تو خون کی مہک ویسی ہی ہے۔ ملک عرب کی تمام خوشبوئیں بھی اس چھوٹے سے ہاتھ کو پاک اور معطر نہ کر سکیں گی۔'' میر کے شعر میں ایک دو نکتے اور بھی ہیں۔ ''پامال'' اور ''پاؤں'' میں رعایت ہے، اور ''پامال'' میں نکتہ یہ بھی ہے کہ قتل کرنا شاید کوئی جرم نہیں تھا، یا اگر تھا بھی تو اتنا سخت جرم نہیں تھا، قتل کر کے خون کو پاؤں تلے رگڑنا اصل ظلم تھا۔

(۷۲)

آہ کے تیں دل حیران و خفا کو سونپا
میں نے یہ غنچۂ تصویر صبا کو سونپا

۷۲/۱ ''خفا'' کے اصل معنی دو ہیں۔ ایک مادے سے اس کے معنی ہیں ''گلا گھٹ جانا'' (لہٰذا ''وہ جس کا گلا گھٹ جائے۔'') دوسرے مادے سے اس کے معنی ہیں ''پنہاں۔'' اردو میں یہ لفظ ''ناراض، آزردہ'' کے معنی میں مستعمل ہے۔ لیکن اول و دوم معنی بھی کبھی کبھی نظر آجاتے ہیں۔ چناں چہ ''گم نامی'' یا ''معروف نہ ہونا'' کو ''پردۂ خفا'' میں ہونا کہتے ہیں۔ میر نے یہاں اس لفظ کو کچھ اس طرح استعمال کیا ہے کہ پہلے اور تیسرے معنی پوری طرح موجود ہیں، اور دوسرے معنی (''پنہاں'') بھی کچھ بعید نہیں۔ مومن نے اپنے ایک شعر میں ''خفا'' کو تیسرے معنی میں اس طرح استعمال کیا ہے کہ پہلے معنی کا بھی فائدہ حاصل ہو گیا ہے ؎

نارسائی سے دم رکے تو رکے
میں کسی سے خفا نہیں ہوتا

لیکن مومن کے یہاں میر کی سی معنی آفرینی نہیں۔ دل کو غنچے سے تشبیہ دیتے ہیں، کیوں کہ اس کی شکل غنچے کی سی ہوتی ہے، اور جس طرح غنچے کی پنکھڑیاں کسی ہوئی (گرفتہ) ہوتی ہیں، اسی طرح دل بھی گرفتہ ہوتا ہے۔ ''حیران'' اور ''خفا'' کہہ کر میر نے غنچے کی تشبیہ میں دو پہلو اور پیدا کیے۔ دل غنچے کی طرح خاموش ہے، خاموشی کے معنی ہیں حیرانی، یا گلا گھٹا ہوا ہونا۔ لیکن اس پر بھی بس نہ کر کے میر نے دل کو ''غنچۂ تصویر'' کہا، یعنی ایسا غنچہ جس کے کھلنے کی کوئی صورت ہی نہیں۔ پھر یہ بھی کہ تصویر تو پھر تصویر ہی ہوتی ہے، بے جان اور بے اصل۔ لہٰذا دل محض غنچہ نہیں، بلکہ غنچے کی تصویر ہے، اس کے

کھلنے کا کوئی امکان نہیں، اس میں کوئی جان بھی نہیں۔ شاید یہ اصلی بھی نہیں ہے، محض تصویر ہے۔ پھر غنچے کے بارے میں مشہور ہے کہ جب اس کو ہوا لگتی ہے تو وہ کھلتا ہے دل جس طرح کا غنچہ ہے اس کے لیے آہ سرد یا آہ گرم ہی ہوا کا کام دے سکتی ہے۔ اس لئے دل کو آہ کے سپرد کر دیا ہے۔ دل، جو حیران ہے اور جس کا دم گھٹا ہوا ہے، اس کو آہ سے وہی نسبت ہے جو غنچے کو صبا سے ہوتی ہے۔ صبا سے تو غنچہ کھل جاتا ہے، آہ شاید اتنا کرے کہ دل کا بوجھ کچھ ہلکا کر دے، یا اسے دم گھٹ کر مرنے سے بچا لے۔ ''خفا'' ''پنہاں'' اس لئے مناسب ہے کہ جب تک آہ نہ کی تھی، دل کا حال کسی پر ظاہر نہ تھا، گویا دل پردۂ خفا میں تھا۔ خوب شعر ہے۔

(۷۳)

خدا کو کام تو سونپے ہیں میں نے سب لیکن
رہے ہے خوف مجھے واں کی بے نیازی کا

۷۳/۱ غالباً قرآن پاک کی آیت افوض امری الی اللہ یعنی عربی کی کہاوت ہے: افوض امری بامر اللہ۔ (میں اپنے کام اللہ کے حکم یا مرضی کے سپرد کرتا ہوں۔) اس سے فائدہ اٹھا کر اور اللہ کے اسم صفت "صمد" (بے نیاز) کے حوالے سے نیا مضمون پیدا کیا ہے۔ فضل الرحمٰن کا کہنا ہے کہ "صمد" کے لغوی معنی ہیں "سخت پتھر جس میں پانی نفوذ نہ کرسکے۔" ممکن ہے میر کے ذہن میں یہ معنی رہے ہوں، کیوں کہ اسم صفت کے طور پر "صمد" کے معنی ہیں "وہ جسے کسی کی ضرورت نہ ہو، جو ہر طرح کے لوث سے پاک ہو۔" لیکن اگر لغوی معنی سامنے ہوں تو "بے نیاز" سے مراد ایسی ہستی بھی ہو سکتی ہے جسے کسی سے کوئی لگاؤ نہ ہو، کوئی پروانہ ہو۔ لفظ "واں" کمال بلاغت سے صرف ہوا ہے، کہ اللہ کو براہ راست بے پروا بھی نہیں کہا اور اپنی تشکیک کا بھی اظہار کردیا۔ شعر میں عجب طرح کی قلندرانہ شوخی اور طنز ہے۔ ایسا شعر کم ہی ہوتا ہے۔ اگر کسی کو یہ خیال ہو کہ خدا کی بے نیازی کو یہ معنی پہنانا شرعی اعتبار سے اچھا نہیں، تو جواب میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ میر نے تو معشوق مجازی کو بھی اسی معنی میں "صمد" کہا ہے۔

عشق صمد میں جان چلی وہ چاہت کا ارمان گیا
تازہ کیا پیمان صنم سے دین گیا آرام گیا

(دیوان پنجم)

شعر زیر بحث میں "واں" کا لفظ بڑے محاورے کا لفظ ہے، اور طنز کو بھی مستحکم کررہا ہے، جیسے کوئی شخص کسی اور شخص یا ادارے کے بارے میں اظہار خیال یوں کرے کہ "وہاں کا حال کیا پوچھتے ہو..." ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ بے نیازی کے خوف کے باوجود اپنے سب کام اللہ ہی کو سونپے ہیں، یعنی کسی اور کو اتنا بھی قابل اعتبار نہیں پاتے۔ ملاحظہ ہو ۱۴۴/۱۔

(۷۴)

خون کم کر اب کہ کشتوں کے تو پشتے لگ گئے
قتل کرتے کرتے تیرے تئیں جنوں ہو جائے گا

۷۴/۱ یہ شعر بھی شیکسپیئر کی یاد دلاتا ہے۔ ("میک بیتھ"، ایکٹ پنجم، منظر دوم):

کچھ لوگ کہتے ہیں وہ پاگل ہو گیا ہے۔ جو لوگ اس سے اتنی نفرت نہیں کرتے، وہ اس کی حرکتوں کو شجاعانہ غصہ وخروش کہتے ہیں۔ لیکن اتنی بات یقینی ہے کہ وہ اپنی راہ اختلال کو عنان قانون سے باندھے رہنے سے قاصر ہے۔

عاشق کا جنون تو عام بات ہے، لیکن معشوق کا جنون، اور وہ بھی کثرت خون ریزی کی بنا پر، دل کو دہلانے اور ہوش کو پراگندہ کرنے والی چیز ہے۔ معشوق کو شوق قتال تو ہوتا ہی ہے، لیکن وہ اپنے ہوش وحواس کبھی نہیں کھوتا، بلکہ یہ دوسرے ہی ہوتے ہیں جو اس کو دیکھ کر عقل وہوش کھو بیٹھتے ہیں۔ معشوق خود تو تمکین یا بے پروائی کی تصویر ہوتا ہے۔ اگر اسے جنون ہو جائے تو کیا قیامت برپا ہوگی! ظاہر ہے کہ میک بیتھ (Macbeth) کی طرح اس کی راہ اختلال پر بھی عنان ہوش وقانون کی روک نہ ہوگی۔ حسین، لیکن معشوق صفت مجنوں کا تصور واقعی بڑا بھیانک ہے۔ پھر نکتہ یہ بھی ہے کہ مرنے والوں پر کوئی رنج نہیں ہے، اور نہ آئندہ موتوں کو بچانے کا کوئی خیال ہے۔ خیال ہے تو صرف یہ کہ معشوق کو کہیں جنون نہ ہو جائے، اس لئے اسے مزید قتال سے باز رکھنا چاہئے۔ بہت خوب شعر کہا ہے۔

(۷۵)

۴۲۰

آہ سحر نے سوزش دل کو مٹا دیا
اس باد نے ہمیں تو دیا سا بجھا دیا

تھی لاگ اس کی تیغ کو ہم سے سو عشق نے
دونوں کو معرکے میں گلے سے ملا دیا

آوارگان عشق کا پوچھا جو میں نشاں
مشت غبار لے کے صبا نے اڑا دیا

گویا محاسبہ مجھے دینا تھا عشق کا
اس طور دل سی چیز کو میں نے لگا دیا

ان نے تو تیغ کھینچی تھی پر جی چلا کے میر
ہم نے بھی ایک دم میں تماشا دکھا دیا

۷۵/۱ اس زمین میں جرأت نے بھی اچھی غزل کہی ہے، لیکن چوں کہ ان کا دماغ میر کے مقابلے میں بہت چھوٹا ہے، اس لئے وہ سامنے کے مضامین پر اکتفا کر گئے ہیں۔ چنانچہ ان کا مطلع ہے؂

کیسا پیام آکے یہ تونے صبا دیا
مثل چراغ صبح جو دل کو بجھا دیا

''دیا'' اور ''چراغ'' کی رعایت اور ''صبا'' اور ''چراغ صبح'' کی مناسبت جرأت کے یہاں موجود ہے، لیکن میر نے ان رعایتوں سے اور ہی کام لیا ہے۔ رات بھر نالہ کرتے رہے لیکن کچھ نہ ہوا۔ صبح کی آہوں نے خدا جانے کیا ستم ڈھایا کہ سوزش دل ہی باقی نہ رہی۔ ایسا لگتا ہے کہ ہم چراغ تھے اور رات بھر جلنا ہی ہمارا مقدر تھا۔ لیکن ''دیا سا بجھا'' میں یہ کنایہ بھی ہے کہ زندگی ختم ہوگئی۔ سوزش دل اس لئے ختم ہوئی کہ عشق کا حوصلہ نہ رہا، یا شاید اس لئے کہ زندگی ہی باقی نہ رہی۔ دوسرے معنی کی روشنی میں رات بھر جاگ کر نالہ کرنے سے مراد تمام زندگی نالہ کرنا اور ''آہ سحر'' سے مراد آخری وقت کی رنجیدگی بھی ہو سکتی ہے۔ ''آہ سحر'' کو ''باد'' سے تشبیہ دے کر خود کو ''دیا'' کہنے میں دوہری معنویت ہے، کیوں کہ صبح کو چراغ بجھا دیا جاتا ہے، اور ہوا سے بھی چراغ بجھ جاتا ہے۔ جب کہ جرأت کے یہاں صرف اکہری مناسبت ہے۔ ''دیا سا بجھا دیا'' میں ''دیا'' کی تکرار لطف دے رہی ہے۔

۷۵/۲ ''لاگ'' کے دو معنی ہیں: ''محبت، تعلق'' اور ''دشمنی''۔ غالب نے دونوں معنی سے خوب فائدہ اٹھایا؂

لاگ ہو تو اس کو ہم سمجھیں لگاؤ
جب نہ ہو کچھ بھی تو دھوکا کھائیں کیا

لیکن دوسرے معنی اتنے ظاہر ہیں کہ شارحین نے پہلے معنی (''محبت، تعلق'') کو نظر انداز کر دیا ہے۔ میر نے کمال فن کا اظہار کرتے ہوئے دونوں معنی سے برابر کا فائدہ اٹھایا ہے۔ ''محبت، تعلق'' کے اعتبار سے معنی یہ ہوئے کہ اس کی تلوار کو ہم سے محبت تھی، اس لئے عشق نے جب معرکہ گرم کیا۔ (یعنی جب اپنا کام کیا) تو ہم دونوں کو گلے ملوا دیا (یعنی ہماری صلح کرا دی۔) ''گلے سے ملا دیا'' کا صرف بھی یہاں کس قدر خوب صورت ہے۔ تلوار گلے پر پڑتی ہے اور گلے کو کاٹتی ہے، اس بات کو گلے ملنا سے تعبیر کرنا اعلیٰ درجے کی طباعی ہے۔ پھر اگر ''لاگ'' کے معنی ''محبت'' لئے جائیں تو دو نکتے اور بھی ہیں۔ ایک تو یہ کہ محبت اور دوستی کے بہانے گلے مل کر اس کی تلوار نے ہمارا گلا کاٹا، اور دوسرا یہ کہ اس محبت کا تقاضا ہی یہ تھا کہ ہمارا گلا کٹتا۔ کیوں کہ عاشق کے لئے اس سے بڑھ کر بات یہ ہوگی کہ وہ معشوق کے ہاتھوں مارا جائے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ تلوار کا کام ہی گلا کاٹنا ہے۔ ایسے سے عشق کرنے کا انجام اور کیا ہوگا؟ جیسا

کہ سعدی نے کہا ہے۔

نیش عقرب نہ از پے کین است
مقتضائے طبیعتش این است
(بچھو کا ڈنک مارنا کسی کینہ توزی کے
باعث نہیں، یہ تو اس کے مزاج کے تقاضے
کی بنا پر ہے۔)

اسی طرح، تلوار سے عشق کریں گے تو گلا کٹے گا ہی، خوب شعر ہے۔ داغ نے میر کے مضمون کو ہلکا کرکے لیکن برجستگی کے ساتھ باندھا ہے۔

اس طرح دشمن جاں سے نہیں ملتا کوئی
کیا لپٹ کر ترے خنجر سے گلو ملتا ہے

۷۵/۳ اس قافیے میں اس مضمون کو جرأت نے بھی کسی حد تک برتا ہے۔

کیا دشمنی تھی تجھ کو صبا اس گلی سے جو
اکثر مرا غبار بھی تو نے اڑا دیا

لیکن میر کے شعر میں دنیا ہی اور ہے۔ صبا کا مشت غبار لے کر اڑا دینا میر نے ایک اور جگہ بھی باندھا ہے۔

انتہا شوق کی دل کے جو صبا سے پوچھی
اک کف خاک کو لے ان نے پریشان کیا

(دیوان سوم)

یہاں مضمون دوسرا ہے، اور صبا سے استفسار بھی محض تصنع ہے۔ اس کے برخلاف، شعر زیر بحث میں استفسار بامعنی ہے، کیوں کہ آوارگان عشق کا نشان صبا سے پوچھنا، جو کوچہ کوچہ پھرتی ہے، برمحل ہے۔ جرأت کے شعر میں مضمون کا صرف ایک پہلو ہے کہ صبا کو آوارگان عشق سے کچھ دشمنی سی ہے جو وہ ان کی خاک کو بھی برقرار نہیں رہنے دیتی۔ میر کے یہاں اس کے علاوہ بھی کئی پہلو ہیں۔ (۱)

آوارگان عشق کا انجام محض ایک مشت غبار ہے۔ (۲) آوارگان عشق اسی طرح بے نام ونشان ہیں جس طرح مشت غبار بے نام ونشان ہوتی ہے۔ (۳) آوارگان عشق کی حقیقت بس ایک مشت غبار ہے۔ کائنات کے وسیع وعظیم کارخانے میں ان کی کوئی وقعت نہیں۔ (۴) آوارگان عشق اس طرح آوارہ ہیں جس طرح مشت غبار ہوتی ہے، انھیں کہیں قرار نہیں۔ (۵) صبا کو آوارگان عشق کی کوئی خبر نہیں (خاک خبر ہے، یعنی بالکل نہیں معلوم۔) (۶) آوارگان عشق پر کیا بیتی، صبا کو اس سے کوئی دلچسپی نہیں، وہ تو محض خاک اڑاتی پھرتی ہے۔ یا وہ خود ہی خاک اڑاتی پھرتی ہے اسے دوسروں کی خاک سے کیا غرض؟ (۷) جب میں نے آوارگان عشق کا نشان پوچھا تو صبا نے میرے منہ پر خاک اڑا دی، گویا یہ کہا کہ تمھارا یہ مرتبہ نہیں کہ تم ان کے بارے میں پوچھو۔ (۸) صبا کو اس قدر غم ہے کہ وہ خاک اڑا رہی ہے۔ (۹) یہ ضروری نہیں کہ استفسار صبا سے کیا گیا ہو۔ ممکن ہے سوال کسی اور سے پوچھا ہو، یا متکلم نے اپنے آپ سے پوچھا ہو کہ وہ آوارگان عشق کہاں گئے یا کیا ہوئے۔ اور کسی طرف سے تو جواب نہ ملا، صبا نے مشت غبار اڑا کر جواب دے دیا۔ شعر کیا ہے، ترشا ہوا نگینہ ہے، جس سے ہر طرف روشنی پھوٹ رہی ہے۔

ممکن ہے خود کو ہوا کے ہاتھوں میں خاک راہ فرض کرنے کا مضمون میر نے حافظ سے لیا ہو۔

دل من در ہوس روے تو اے مونس جاں
خاک راہیست کہ در دست نسیم افتاد است
(اے مونس جان، تیرے چہرے کی ہوس میں
میرا دل خاک راہ کی طرح ہو گیا ہے جو باد نسیم کے
ہاتھ پڑ گئی ہو۔)

حافظ کے شعر میں مصرع ثانی کی بلاغت اور ڈرامائیت دونوں لائق تعریف ہیں۔ لیکن میر کے یہاں ڈراما بھی ہے اور بیانیہ بھی اور پورا افسانہ بھی جس میں کئی کردار ہیں اور معنی کی فراوانی الگ۔ میر کا شعر حافظ سے بدرجہا بلند ہے۔

۷۵/۴ ''دل سی چیز'' کی بلاغت قابل داد ہے۔ یعنی دل کا قیمتی اور محبوب چیز ہونا بالکل ظاہر اور مسلم

بات ہے۔ اس کو ظاہر کرنے کے لئے کسی دلیل یا تفصیل کی ضرورت نہیں۔ محاسبہ دینے والا شخص یا تو وہ ہوتا ہے جسے کوئی حساب چکتا کرنا ہو، یا وہ جس کے حسابات کی جانچ پڑتال ہو رہی ہو۔ عشق کے کچھ مطالبات تھے، اس کو پورا کرنے کے لئے دل جیسی قیمتی اور محبوب چیز کو میں نے لگا دیا، یعنی قربان کر دیا۔ ظاہر ہے سب لوگ تو ایسا کرتے نہیں، مجھی کو ایسا لگتا تھا کہ میں عشق کا محاسبہ دار ہوں، یا شاید جب عشق میرا احساب زندگی لے گا تو میں کسی نہ کسی طرح خائن ٹھہروں گا، اس لئے میں نے اپنا دل لگا دیا۔ "اس طور" میں پر لطف ابہام ہے، یعنی احساس ذمہ داری کی بنا پر ایسا کیا، یا دل پر جبر کرکے ایسا کیا، یا خوشی خوشی ایسا کیا۔ ظاہر ہے کہ "عشق" سے مراد وہ کائناتی حقیقت ہے جو وجہ تخلیق بھی ہے اور جو انسان کو انسان بناتی ہے۔ جیسا کہ میر نے اپنی مثنوی "شعلۂ عشق" میں کہا ہے ؎

محبت نے کاڑھا ہے ظلمت سے نور
نہ ہوتی محبت نہ ہوتا ظہور
محبت مسبب محبت سبب
محبت سے آتے ہیں کار عجب

ایسی حقیقت کا محاسبہ دینے کا احساس رکھنے والا شخص انسانیت کے معمولی درجے پر فائز نہیں ہو سکتا۔ شعر میں میر کا مخصوص المناک وقار اور خاموش طنطنہ ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔ "لگا دیا" کا محاورہ "محاسبہ" کے ساتھ خوب لطف دے رہا ہے، کیوں کہ کاروبار میں روپیہ لگانا بھی بولتے ہیں، اور حساب کا سوال حل کرنے کو بھی "سوال لگانا" کہتے ہیں۔ "حساب لگانا" بھی محاورہ ہے۔ "داؤ پر لگانا" بھی محاسبہ سے ربط رکھتا ہے۔

۵/۷۵ تلوار کے لئے بھی "چلنا" اور "چلانا" استعمال کرتے ہیں۔ معشوق نے تلوار کھینچی ہی تھی کہ میں نے تلوار کی طرح اپنا جی چلا دیا۔ "جی چلانا" کے دو معنی ہیں: "دل سے چاہنا" اور "ہمت اور بہادری دکھانا۔" دونوں معنی یہاں بہت خوب اور مناسب ہیں۔ "تیغ" اور "دم" میں ضلع کا لطف ہے۔ "تماشا" بھی تیغ کھینچنے کے ضلع کا لفظ ہے، کیوں کہ تلوار کھینچنا اور لوگوں کا قتل ہونا تماشا کی چیزیں ہیں۔ یعنی لوگ انھیں دیکھنے کے لئے جمع ہوتے ہیں، اور مرنا خود بھی ایک تماشا ہے جیسا کہ مومن نے کہا ہے ؎

کیا تم نے قتل جہاں اک نظر میں
کسی نے نہ دیکھا تماشا کسی کا

"تماشا دکھا دیا" سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ہم نے ہمت اور بہادری سے اپنا سر کٹا کر ایک تماشا کر دیا۔ کہ دیکھو جان یوں نثار کرتے ہیں۔ "ایک دم میں" کی معنویت اب اور ہی کچھ ہو گئی۔ یعنی ہم نے ذرا سی دیر میں، بس ایک لمحے میں، اپنے مرنے کا تماشا دکھا دیا، کوئی لیت و لعل نہ کی۔ یا ہم نے ایک لمحے میں تماشا دکھایا، جب کہ معشوق کی تلوار کا کھنچنا طول امل رکھتا ہے۔ معلوم نہیں وہ قتل کرنے پر مائل ہو کہ نہ ہو، معلوم نہیں ہمیں وہ اس قابل سمجھے کہ نہ سمجھے۔ ان سب باتوں کے طے ہونے میں دیر ہو سکتی ہے۔ لیکن ہم نے تو اپنا تماشا ایک دم میں، بہت جلد، یا اچانک دکھا دیا۔

دیوان دوم

ردیف الف

(۷۶)

۳۲۵

لذت سے نہیں خالی جانوں کا کھپا جانا
کب خضر و مسیحا نے مرنے کا مزا جانا

کب بندگی میری سی بندہ کرے گا کوئی
جانے ہے خدا اس کو میں تجھ کو خدا جانا

گردوں کشی کیا حاصل مانند بگولے کے
اس دشت میں سر گاڑے جوں سیل چلا جانا

ء = گاڑے تا کید

اے شور قیامت ہم سوتے ہی نہ رہ جاویں
اس راہ سے نکلے تو ہم کو بھی جگا جانا

کب میر بسر آئے تم ویسے فریبی سے
دل کو تو لگا بیٹھے لیکن نہ لگا جانا

(کسی سے) بسر آنا = کسی پر قابو پانا

۷۶/۱ اس مضمون کو شاہ حاتم نے بڑی بلاغت سے ادا کیا ہے۔

فقیروں سے سنا ہے ہم نے حاتم
مزا جینے کا مرجانے میں دیکھا

غالب نے حسب معمول تخیلاتی استدلال کو بروئے کار لا کر ایک نیا پہلو پیدا کر دیا ہے۔

ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

لیکن میر نے ''لذت'' کا لفظ خوب رکھ دیا ہے۔ اور ''جانوں کا کھپا جانا'' کہہ کر یہ کنایہ بھی قائم کر دیا ہے کہ بات دراصل عشق میں جان کھپانے کی ہے، معمولی طور پر مرجانے کی نہیں۔ پھر خضر اور مسیحا کو ان کی تمام عظمت اور تقدس کے باوجود معمولی انسانوں سے کم دکھایا ہے۔ کیوں کہ وہ ایک ایسے لطف سے محروم ہیں جو حقیر ترین انسانوں کو بھی نصیب ہے۔ پہلے مصرعے کے خبریہ انداز کے بعد دوسرے مصرعے کا انشائیہ انداز پر زور ہے، اور تضاد کے لطف سے خالی نہیں۔ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے۔ اس مضمون کو میر نے اور جگہ بھی برتا ہے۔ لیکن وہ صفائی اور نزاکت نہیں آپائی جو شعر زیر بحث میں ہے۔

مستہلک اس کے عشق کے جانیں ہیں قدر مرگ
عیسیٰ و خضر کو ہے مزا کب وفات کا

(دیوان دوم)

اپنے تئیں بھی کھانا خالی نہیں لذت سے
کیا جانے ہوس پیشہ بھکے تو مزا جانے

(دیوان دوم)

''کھپانا'' کے ایک معنی ''بھرنا'' بھی ہیں۔ اس اعتبار سے ''خالی'' اور ''کھپا جانا'' میں ضلع کا لطف بھی ہے۔

۷۶/۲ غیر خدا کو خدا ماننے کے ثبوت میں خود خدا کی گواہی پیش کرنا لطف سے خالی نہیں۔ ''بندہ'' کا لفظ بھی نہایت بلیغ ہے، کیوں کہ اس میں اشارہ ہے کہ میں ہوں تو خدا ہی کا بندہ، لیکن اپنا خدا معشوق کو سمجھتا

ہوں۔ پہلے مصرعے میں "بندگی" اور "بندہ" اور دوسرے مصرعے میں "جانے" اور "جانا" کی مناسبتیں بھی بہت خوب ہیں۔ "بندہ" بمعنی "شخص" اور بندہ بمعنی "غلام" بھی مناسب ہیں۔

۷/۳ ردیف میں "نا" کا استعمال بہت خوب ہے۔ روزمرہ کے استعمال میں میر جیسی برجستگی شاید ہی کسی کو نصیب ہوئی ہو۔ پھر پورے شعر میں تشبیہ اور پیکر کس خوبی سے دست و گریباں ہوئے ہیں۔ بگولا اونچا اٹھتا ہے، اس لئے اس کو "گردن اٹھانے والا" (یعنی "مغرور") کہا۔ پانی زمین سے لگا چلتا ہے، اس لئے اس کو "سرگاڑے" بتایا۔ پھر لطف یہ کہ تباہی اور اثر انگیزی میں سیلاب کا مرتبہ بگولے سے کہیں زیادہ بلند ہے۔ بگولا گذر جائے تو اس کا کوئی نشان باقی نہیں رہتا اور نہ بگولے میں اتنی وسعت اور طوالت ہوتی ہے جتنی سیلاب میں ہوتی ہے۔ سیلاب گذر جائے تو بھی اس کے آثار باقی رہتے ہیں۔ "دشت" سے "دشت حیات" بھی مراد لے سکتے ہیں اور "دشت عشق" بھی۔ میر نے اس مضمون کو کئی بار ادا کیا ہے۔

دیکھیں پیش آوے ہے کیا عشق میں اب تو جوں سیل
ہم بھی اس راہ میں سرگاڑے چلے جاتے ہیں

(دیوان دوم)

دیکھ سیلاب اس بیاباں کا
کیسا سر کو جھکائے جاتا ہے

(دیوان دوم)

پست و بلند دیکھیں کیا میر پیش آئے
اس دشت سے ہم اب تو سیلاب سے چلے ہیں

(دیوان سوم)

۷/۴ اس سے ملتا جلتا مضمون غزالی مشہدی اس خوبی سے بیان کر گیا ہے کہ میر کا شعر اس کے نزدیک بھی نہیں پہنچتا۔

شورے شدہ از خواب عدم چشم کشودیم
دیدیم کہ باقی ست شب فتنہ غنودیم

(ایک شور اٹھا، ہم نے خواب عدم سے آنکھ
کھولی، لیکن دیکھا کہ ابھی شب فتنہ باقی ہے تو ہم
پھر سو گئے۔)

لیکن میر کے شعر میں بھی ایک بات ہے۔ موت کی نیند اتنی گہری ہے کہ قیامت از خود ہمیں جگانے کے لئے کافی نہیں، اس کو یاد دہانی کرانا ضروری ہے کہ جب ہماری قبر پر سے گذرنا تو ہم کو خاص کر کے جگا دینا۔ انداز کچھ ایسا ہے کہ معلوم ہوتا ہے موت کی نیند ہم نے خود اختیار کی ہے۔ کیوں کہ اگر موت اس طرح آئی ہوتی جس طرح سب کو آتی ہے، تو سب کی طرح ہم بھی قیامت کے دن خود بہ خود جاگ اٹھتے۔ اب سوال یہ ہے کہ اگر خود سے سوئے ہیں تو دوبارہ جاگنے کی اتنی فکر کیوں ہے؟ ممکن ہے یہ اس وجہ سے ہو کہ معشوق نے دیدار یا وصال کا وعدہ قیامت پر اٹھا رکھا تو ہم نے بھی مرنے کی ٹھان لی، کہ اب زندہ رہنے کی کیا ضرورت ہے؟ پھر سوال یہ ہے کہ اگر ایسا ہے تو نیند اتنی گہری کیوں رکھی کہ قیامت کے دن بھی بیدار ہونے میں شک ہو؟ اس کا جواب یہ ممکن ہے کہ اگر اتنی گہری نیند نہ سوتے تو قیامت سے پہلے ہی جاگ اٹھنے کا امکان تھا، اور یہ بات پہلے ہی طے ہو چکی ہے کہ جب معشوق کا دیدار قیامت کے پہلے نہ ہوگا تو اس دنیا میں رہنا غیر ضروری اور بے فائدہ ہے، اس لئے اس بات کا امکان کیوں باقی رکھیں کہ دنیا میں دوبارہ آنا ہو سکے۔ کیفیت کا شعر اسے کہتے ہیں۔ یعنی ایسا شعر جس میں معنی بہت زیادہ نہ ہوں، یا فوراً واضح نہ ہوں، لیکن پورے شعر میں ایسی فضا یا ایسا لہجہ ہو کہ شعر فوراً متاثر یا متوجہ کرے۔ غزالی مشہدی کا شعر مضمون آفرینی کی اچھی مثال ہے۔ مضمون آفرینی سے مراد یہ ہے کہ کسی مانوس مضمون میں کوئی نیا پہلو پیدا کرنا، یا اسے اس طرح بیان کرنا کہ مضمون میں وسعت پیدا ہو جائے۔ اس کے برخلاف، معنی آفرینی سے مراد یہ ہے کہ الفاظ کو اس طرح برتنا کہ کوئی نئے معنی پیدا ہو جائیں یا تہ دار بات کہنا، یا مضمون کو اس طرح بیان کرنا کہ اس میں کئی پہلو آ جائیں۔

درد نے ایک شعر میں غزالی مشہدی اور میر دونوں سے ملتا جلتا مضمون باندھا ہے۔ لیکن انھوں نے اپنی راہ الگ نکال کر مضمون آفرینی کا حق ادا کر دیا ہے۔

اے شور قیامت رہ ادھر ہی میں کہتا ہوں
چونکے نہ ابھی یاں سے کوئی سر شوریدہ

درد کے شعر میں شور قیامت سے تخاطب خوب ہے۔ پھر مضمون میں تازگی یہ ہے کہ شوریدہ سر لوگ سو رہے ہیں، ان کو جگانا قیامت اور اہل قیامت کے لئے بھی درد سر ہے، اور خود ان شوریدہ سروں کے حق میں بھی اچھا نہیں۔ ان بچاروں کو مر کر ہی سکون نصیب ہوا ہے، اب انھیں جاگنے کا تصدیعہ کیوں دوبارہ اٹھانے دیا جائے۔

۷۶/۵ "بسر آنا" کے ایک معنی "انجام کو پہنچنا" بھی ہیں۔ اگر مصرع اولیٰ کی نثر یوں کی جائے کہ "میر تم ویسے فریبی سے کب بسر آئے؟" تو مطلب یہ ہوگا کہ "میر تم اس جیسے فریبی پر کب قابو پا سکے ہو؟" لیکن اگر نثر یوں کی جائے کہ مصرع اولیٰ کا دوسرا ٹکڑا ("تم ویسے فریبی سے") مصرع ثانی سے متعلق کر دیا جائے تو نثر یوں ہوگی: "میر، کب بسر آئے؟ تم ویسے فریبی سے دل کو تو لگا بیٹھے، لیکن (اس کو) نہ لگا (ہوا) جانا۔ اس صورت میں مفہوم یہ ہوگا کہ "میر تم بھلا انجام کو کب پہنچو گے (تمھارے کام کب پورے ہوں گے؟) تم تو اتنے بھولے بھالے ہو کہ تم اس جیسے فریبی سے دل لگا بیٹھے، لیکن پھر بھی یہ نہ جان سکے کہ تمھارا دل لگ گیا ہے۔" دونوں صورتوں میں مصرع ثانی کا مضمون بہت خوب صورت ہے، کہ دل ہار دیا ہے لیکن معشوق نے اس درجہ ہوشیاری سے دل لیا ہے کہ ابھی میر کو خبر بھی نہیں ہوئی ہے۔ یہ عشق کے ایک معاملے کا نہایت نازک مشاہدہ ہے۔ شعر میں قافیہ بھی بہت خوب بندھا ہے اور روزمرہ پر میر کی مہارت پر دال ہے۔ "لگا جانا" کا ایک مفہوم "لگانے کا طریقہ جاننا" بھی ہے۔ اس صورت میں معنی یہ ہوئے کہ تم نے عشق کر تو ڈالا، یعنی دل ہار تو بیٹھے، لیکن تمھیں عشق کا طریقہ ابھی تک نہ آیا، خدا معلوم تمھارا انجام کیا ہوگا۔ خوب شعر کہا ہے۔ اس طرز تکلم کے اور اشعار بھی ہیں (یعنی جن میں شاعر اپنے آپ سے بات کرتا ہے یا کوئی اور شخص شاعر سے بات کرتا ہے۔) ملاحظہ ہو ۳/۷، ۲/۳۹ وغیرہ۔

(۷۷)

۲۳۰

کچھ گل سے ہیں شگفتہ کچھ سرو سے ہیں قد کش
اس کے خیال میں ہم دیکھیں ہیں خواب کیا کیا

۷۷/۱ اکثر لوگوں کو گمان ہے کہ مبہم شعر صرف وہی شعر ہوتے ہیں جن میں کوئی پیچیدہ بات کہی گئی ہو۔ واقعہ یہ ہے کہ ابہام کا بنیادی تعلق انداز بیان سے ہے، نہ کہ اس بات سے، جو بیان کی جا رہی ہے۔ شعر زیر بحث میں "سے" اور "ہم دیکھیں ہیں" جیسے سادہ الفاظ نے پرلطف ابہام پیدا کر دیا ہے۔ ایک معنی تو یہ ہیں کہ ہم اس کے خیال میں گم ہیں اور کیا کیا خواب دیکھتے ہیں۔ کچھ خواب گل کی طرح شگفتہ ہیں اور کچھ خواب سرو کی طرح اونچے اور سیدھے قد والے ہیں۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ کچھ خواب گل سے (زیادہ) شگفتہ اور کچھ خواب سرو سے (زیادہ) اونچے اور سیدھے قد والے ہیں۔ (یعنی "سے" یہاں مشابہت کے لئے نہیں، بلکہ تقابل کے لئے ہے، جیسے کوئی کہے: "تم فلاں سے خوب صورت ہو" یعنی "تم فلاں سے زیادہ خوب صورت ہو۔") تیسرے معنی یہ ہیں کہ اس کے خیال میں گم ہم طرح طرح کے خواب دیکھتے ہیں، اور ان خوابوں کی لذت اور انبساط کے باعث ہم کچھ تو (یعنی تھوڑے بہت) گل کی طرح شگفتہ اور کچھ (یعنی تھوڑے بہت) سرو کی طرح اونچے اور سیدھے قد والے ہو گئے ہیں۔ واضح رہے کہ جس طرح پھول کا حسن یہ ہے کہ وہ شگفتہ ہو، اسی طرح سرو کا حسن یہ ہے کہ وہ اونچا اور سیدھے قد کا ہو۔ پھر مناسبتوں کا اہتمام دیکھئے: معشوق پھول بھی ہے اور سرو بھی۔ یعنی چہرے کی خوب صورتی اور نزاکت اور تری و تازگی کی بنا پر اس کو پھول کہتے ہیں اور قد کی شادابی اور حسن کی بنا پر اس کو سرو کہتے ہیں۔ لہٰذا معشوق کے خیال میں گم ہو کر جو خواب دیکھے جائیں وہ گل اور سرو کی طرح یا اس سے بڑھ کر تو ہوں گے ہی، اور خواب دیکھنے والا بھی گل اور سرو کا ہم سر ہوگا۔ پھر "خیال" اور "خواب" کی مناسبت

ہے۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ عربی میں "خیال" کے معنی "خواب (Dream)" ہوتے ہیں۔ مزید لطف یہ ہے کہ پہلے مصرعے کا انداز خبریہ ہے اور دوسرے کا انشائیہ۔ کوئی ایسے شعر کہے تب خدائے سخن ہونے کا دعویٰ کرے۔

آخری نکتہ یہ ہے کہ معشوق کے خیال میں ہم جو بھی خواب دیکھتے ہیں وہ اپنی دلکشی اور جاذبیت میں خود معشوق کی برابری نہیں کر سکتے۔ ان کا حسن گل اور سرو کے پیرائے میں تو بیان ہو سکتا ہے، انسانی پیرائے میں نہیں۔

(۷۸)

شاید کباب کر کر کھایا کبوتر ان نے
نامہ اڑا پھرے ہے اس کی گلی میں پر سا

۱/۷۸ پہلے مصرعے میں "ان" اور دوسرے مصرعے میں "اس" کو شتر گربہ نہ سمجھنا چاہئے۔ دونوں مصرعوں میں بہ آسانی "ان" یا "اس" ہو سکتا تھا۔ دراصل میر کے زمانے میں "ان" کو "اس" کے معنی میں بھی استعمال کرتے تھے۔ شعر زیر بحث میر کی اس ذہنی کیفیت کا اچھا اظہار ہے جب وہ اپنے آپ پر، یا اپنی بدنصیبی پر، انتہائی بے دردی سے ہنستے تھے۔ معشوق کے نام کوئی خط بھیجے۔ اور معشوق اس قدر لاتعلق اور آمادۂ تمسخر ہو کہ کبوتر کو تو ذبح کر کے کھا جائے، اور خط کو ہوا میں اڑا دے، تو یہ ایسی صورت حال ہے جس پر دشمن تو ہنس سکتے ہیں، لیکن خود جس پر گذرتی ہے وہ ایسی بات کو چھپانا ہی پسند کرتا ہے۔ یہاں میر خود ہی کہہ رہے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے میرے نامہ بر کبوتر کا معشوق نے یہ حال کیا۔ خود یہ بات ہی کتنی مضحکہ انگیز ہے کہ جس کبوتر کے ذریعہ خط بھیجا جائے، یار لوگ اسی کو حلال کر کے کھا جائیں۔ میر ہی جیسے شخص کو ایسی بات سوجھ سکتی تھی۔ کبوتر کے ذبح ہو جانے اور اپنے نامۂ شوق کو پر کی طرح اڑتا سمجھنے میں مناسبت بھی خوب ہے۔ اور لطف یہ ہے کہ اگر خط معشوق کی گلی میں پر کی طرح اڑتا پھر رہا ہے تو اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ کبوتر واقعی حلال ہو گیا۔ لیکن چونکہ معشوق کے یہاں اپنی بے وقعتی اور ناقدری کا احساس پہلے ہی سے ہے، اس لئے ہوا کے ہاتھوں الٹتے پلٹتے ہوئے خط کو دیکھ کر پر کا خیال آنا، اور پر کے اعتبار سے یہ خیال آنا کہ معشوق نے کبوتر کو ذبح کر دیا ہوگا، یہ جتنا دلچسپ ہے، اتنا ہی فطری بھی ہے۔ بالکل اسی مضمون کو میر نے دیوان ششم میں بھی ادا کیا ہے۔ ان کی خوش طبعی آخر عمر تک برقرار رہی۔

سو نامہ بر کبوتر کر ذبح ان نے کھائے
خط چاک اڑے پھرے ہیں اس کی گلی میں پر سے

اس سے ملتا جلتا مضمون واجد علی شاہ کے صاحب زادے لیکن معمولی شاعر ہزبر لکھنوی نے خوب ادا کیا ہے۔

پری رو کو لکھا بھی نامہ اگر
تو عنقا جہاں میں کبوتر ہوا

ہزبر لکھنوی کی درجنوں غزلیں احمد حسین قمر نے اپنی داستان "ہوماں نامہ" میں نقل کی ہیں، لیکن ان کا صرف یہی شعر، جس پر میر کا فیض ہے، کسی کام کا ہے۔ باقی سارا کلام بے کیف ہے۔ لیکن ہزبر کا یہ شعر بھی آتش سے براہ راست مستعار ہے۔

ایک دن پہنچا نہ دست یار تک مکتوب شوق
طالع بد نے کبوتر کو بھی عنقا کر دیا

لیکن کبوتر کو بھون کر کباب بنانے میں جو لطف ہے وہ اس کے عنقا ہونے میں کہاں؟ نامہ بر کبوتر کے عنقا ہونے کا مضمون شاید نظیری کا ایجاد کردہ ہے۔ کیا خوب کہتا ہے۔

ایں رسم ز راہ تازہ ز حرمان عہد ماست
عنقا بروز گار کسے نامہ بر نہ بود
(یہ تازہ رسم ہمارے عہد کی نامرادیوں میں سے ہے، ورنہ زمانے میں اس سے پہلے عنقا کس کا نامہ بر تھا؟)

میر نے عنقا کا مضمون ترک کر دیا ہے اور اپنی راہ نکال کر خود پرشتے کی ایک جہت مزید شامل کر دی ہے۔ مرزا جان طپش کے یہاں ظرافت نہ ہونے کی وجہ سے یہی مضمون پھیکا رہ گیا ہے۔

حال دل برشتہ لے جائے کون اس تک
جو مرغ نامہ بر کو کر کر کباب کھاوے

(۷۹)

پھر بعد میرے آج تک سر نہیں بکا
اک عمر سے کساد ہے بازار عشق کا

کساد = ست

۷۹/۱ میر کے یہاں ایسے شعروں کی کمی نہیں جن میں ان کے مزاج کی انانیت اور طبیعت کا طنطنہ جھلکتا ہے۔ ان میں سے بہت سے شعر میر کے اچھے شعروں میں شمار کیے جانے کے لائق ہیں۔ لیکن ان میں بھی یہ شعر ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔ جس لہجے میں شعر ادا ہوا ہے اس کی مثال غالب کے یہاں بھی نہ ملے گی۔ اپنے اوپر فخر، اپنی بے مثال انفرادیت کا احساس، اپنی سرفروشی پر اعتماد، ان چیزوں کے ساتھ ساتھ لہجے میں ایک طرح کی طمانیت بھی ہے، کہ میں نے وہ کام کر ڈالا جس کو کرنے کا ایک میں ہی اہل تھا، اور جس کو کر کے میری زندگی کسی قابل بنی۔ پھر اس شعر میں کئی پہلو بھی ہیں۔ سر اس لئے نہیں بکا کہ کسی کا سر شاید اس قابل نہیں تھا۔ یا شاید اس لئے کہ کوئی خریدنے والے ہی نہ رہے۔ یا شاید اس لئے کہ کوئی سرفروش ہی نہ رہا۔ پھر یہ نکتہ ہے کہ "سرفروش" کے لغوی معنی ہیں "سر بیچنے والا" لیکن محاورے میں اس کے معنی ہیں "جان دینے والا، جان دینے پر آمادہ" اور یہی معنی متداول بھی ہیں۔ لہٰذا "کوئی سر نہیں بکا" کے معنی ہوئے "کسی نے جان نہ دی۔" لہٰذا شعر زیر بحث میں "سر نہیں بکا" محض ایک مبالغہ آمیز علامتی بیان نہیں ہے (علامتی بمعنی Token) بلکہ واقعیت سے بھرپور ایک مشاہدہ بھی ہے۔ پھر "سر نہیں بکا" میں انداز بیان کا لطف قابل ذکر ہے۔ معمولی شاعر کہتا کہ "ایک بھی سر نہیں بکا" یا "کسی کا سر نہیں بکا" وغیرہ۔ یہاں صرف "سر" کہہ کر دو باتیں پیدا کی ہیں۔ ایک تو یہ کنایہ رکھا کہ سر کوئی عام قابل فروخت چیز ہے، (جیسے کوئی کہے، "فلاں تاریخ کے بعد شہر میں گوشت نہیں بکا۔") دوسری بات یہ کہ سر تو نہ بکا، لیکن دوسری چیزیں (مثلاً دل، آبرو وغیرہ) بکتی رہیں۔

(۸۰)

وہ ترک مست کسو کی خبر نہیں رکھتا
کہ میں شکار زبوں ہوں جگر نہیں رکھتا

رہے نہ کیوں کے یہ دل باختہ سدا تنہا — کیوں کے = کیوں کر
کہ کوئی آوے کہاں میں تو گھر نہیں رکھتا

۴۳۵ کہیں ہیں اب کے بہت رنگ اڑ چلا گل کا
ہزار حیف کہ میں بال و پر نہیں رکھتا

جدا جدا پھرے ہے میر سب سے کس خاطر
خیال ملنے کا اس کے اگر نہیں رکھتا

۸۰/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن اس میں ایک لطف بھی ہے۔ معشوق کی بے پروائی کی دلیل یہ دی ہے کہ اسے اس بات کی خبر نہیں کہ میں ایک معمولی شکار ہوں، میرے پاس جگر تک نہیں، مجھے مار کر اسے کیا ملے گا۔ لیکن ایک پہلو یہ بھی ہے کہ میں "بے جگر" ہوں (یعنی بے ہمت ہوں، یا بہت ہمت والا ہوں۔ "بے جگر" دونوں معنی میں مستعمل ہے۔) مصرع ثانی میں "کہ" سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ "کہیں ایسا تو نہیں کہ..." اس صورت میں پورے شعر کے معنی بالکل نئے ہو جاتے ہیں۔ پہلے مصرعے میں شکایت کی کہ غرور کے نشے میں یا حسن کے نشے میں مست معشوق کو کسی کی خبر ہی نہیں۔ دوسرے مصرعے میں ایک نیا

خیال آیا کہ خدا معلوم معشوق بے پروا ہے، یا کہیں ایسا تو نہیں کہ میں ہی ایک زبوں اور بے جگر شکار ہوں، اس لئے معشوق میرے شکار کی طرف مائل نہیں ہوتا۔

۸۰/۲ تنہائی کی دو دلیلیں فراہم کی ہے، ایک تو ظاہر ہے کہ میرے پاس گھر ہی نہیں تو لوگ (یعنی دوست احباب یا معشوق) مجھ سے ملنے آئیں تو کہاں آئیں۔ دوسری دلیل یہ کہ میں "دل باختہ" ہوں، یعنی میں اپنا دل ہار چکا ہوں دل سے بڑھ کر رفیق، شفیق، کہاں ملے گا؟ جب دل نہیں تو میں سدا تنہا ہی رہوں گا۔ کیوں کہ معشوق کا گھر تو دل میں ہوتا ہے، اور دل میرے پاس ہے نہیں۔ دوسرے مصرعے کا انداز بہت خوب ہے، خاص کر جس سادگی سے "میں تو گھر نہیں رکھتا" کہا ہے وہ قابل داد ہے، گویا یہ بات فطری اور سامنے کی ہے کہ میرے پاس گھر نہ ہو۔ ضامن علی جلال نے اس مضمون کو بڑے مصنوعی انداز میں نظم کیا ہے۔

دل کو خواہش ہے کہ مہمان بناؤں اس کو
کہتی ہے خانہ بدوشی کوئی گھر ہو تو سہی

۸۰/۳ گل کا رنگ اڑ چلنے اور اپنے بے بال و پر ہونے میں تقابل خوب ہے۔ گل کا رنگ اڑ چلنے کے لئے ملاحظہ ہو ۳/۴۰۔ یہ ظاہر نہیں کیا کہ بال و پر نہ ہونے پر افسوس کی وجہ کیا ہے۔ ممکن ہے خود بھی اڑ کر اڑتے ہوئے رنگ کی سیر کرنا چاہتے ہوں۔ اگر رنگ اڑنے سے مراد یہ لی جائے کہ پھول مرجھا رہے ہیں، تو ممکن ہے افسوس اس لئے ہو کہ میں ان کو تسکین دینے کے لئے ان کے پاس نہیں جا سکتا، یا اس لئے ہو کہ جب پھول کا رنگ اڑنے لگا ہے تو میرے یہاں رہنے سے کیا فائدہ ہے؟ کاش کہ میرے پر ہوتے تو میں اڑ کر کہیں دور چلا جاتا، تاکہ اس دردناک منظر سے دور ہو جاتا، مجھے چمن کے مرجھانے کی خبر نہ سننا پڑتی۔ ممکن ہے رنج اس وجہ سے ہو کہ بال و پر ہوتے تو میں اڑ کر رنگ گل کو پکڑ لیتا۔

۸۰/۴ دوسرے مصرعے میں کئی پہلو ہیں۔ میر جدا جدا اس لئے پھر رہے ہیں کہ وہ معشوق سے ملنے کے خیال میں گم ہیں۔ یا اس لئے کہ چھپ کر اکیلے اکیلے اس سے ملنا چاہتے ہیں، اور جدا جدا

پھر ناراز داری کے سبب سے ہے۔ یا پھر اس لئے کہ وصل معشوق کے عمومی خیال میں گم ہیں، یعنی کوئی ارادہ یا تجویز نہیں ہے کہ اس سے ملنے جائیں، بس ایک لو دل سے لگی ہوئی ہے کہ دیکھیں وہ کب ملتا ہے، ملتا بھی ہے کہ نہیں۔ یعنی پہلی صورت میں تو تجویز کی کیفیت تھی، کہ دل میں ارادہ یا منصوبہ ہے کہ اس سے ملنے جائیں گے، اور جب ملیں گے تو کیا کیا لطف کے معاملات ہوں گے۔ تیسری صورت میں صرف ایک ادھیڑ بن ہے کہ کسی طرح اس سے ملیں۔ ''جدا جدا'' اور ''ملنے'' کی رعایت بھی بہت خوب ہے۔ متکلم میر نہیں ہیں، بلکہ کوئی اور شخص ہے (ممکن ہے وہ رقیب یا ناصح ہو۔) میر کے خاص انداز کا شعر ہے۔

(۸۱)

میں غش کیا جو خط لے ادھر نامہ بر چلا
یعنی کہ فرط شوق سے جی بھی ادھر چلا

لڑکا ہی تھا نہ قاتل ناکردہ خوں ہنوز
کپڑے گلے کے سارے مرے خوں میں بھر چلا

تیاری آج رات کہیں رہنے کی سی ہے
کس خانماں خراب کے اے مہ تو گھر چلا

۲۴۰ یہ چھیڑ دیکھ ہنس کے رخ زرد پر مرے
کہتا ہے میر رنگ تو اب کچھ نکھر چلا

۸۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ ''ادھر'' کی تکرار ناگوار ہے، اور نامہ بر کے خط لے جانے پر اپنے بے ہوش ہو جانے کی تعلیل اگرچہ نئی ہے، لیکن دل کو لگتی نہیں۔ لیکن ممکن ہے اس شعر نے غالب کی رہنمائی کی ہو۔

ہو لیے کیوں نامہ بر کے ساتھ ساتھ
یارب اپنے خط کو ہم پہنچائیں کیا

۸۱/۲ یہ شعر ایک طرح کے کمال سخن کا نمونہ ہے۔ حسرت موہانی ایسے مضامین کے بہت خلاف تھے

جوان کی نظر میں "سفیہانہ" یا "سخیف" تھے، کیوں کہ ان کے خیال میں ایسے مضامین غزل کی متانت میں خلل پیدا کرتے ہیں۔ شعر زیر بحث کے مضمون کو بھی وہ "سفیہ" ہی کہتے۔ اور واقعی یہ مضمون ہے بھی ایسا کہ طبیعت اس سے ابا کرتی ہے۔ ایک نوعمر لڑکے کو قاتل ٹھہرانا، پھر اس کے ہاتھ میں تلوار یا خنجر دے کر یہ فرض کرنا کہ وہ ناتجربہ کار ہے لہٰذا اس کا وار اوچھا پڑا، پھر وہ اپنے شکار کے گریبان کو خون میں تر چھوڑ کر چل دیا یا بھاگ کھڑا ہوا، ایسا مضمون نہیں جس پر وجد کیا جا سکے۔ لیکن پورے شعر کی برجستگی اور کفایت الفاظ دیکھئے۔ ایک پورا افسانہ چند لفظوں میں بیان کر دیا۔ پھر لہجے میں کوئی شکایت یا غصہ نہیں، بلکہ نوعمر قاتل کی صفائی دے رہے ہیں۔ دوسرے مصرعے کا پیکر بھی خوب ہے۔ شعر میں ایک طرح کی ہوس ناکی بھی ہے، کیوں کہ اتنے کم عمر لڑکے پر کسی شریف آدمی کا دل تو آنے کا نہیں! اور لڑکا بھی خاصا غیر فطری ہے، کہ نوعمری کے باوجود اس کو اپنی جنسی کشش کا احساس ہے اور وہ عاشق کو قتل کرنے کے طور طریقوں سے واقف ہے۔ امرد پرستی کے موضوع پر ایسے شعر کم ملیں گے۔ آتش نے بھی وار اوچھا پڑنے کے مضمون کو استعمال کیا ہے۔

کچھ جو غیرت ہے تو اے سفاک اک وار اور بھی
زخم اوچھے پڑتے ہیں منھ پر تری تلوار کے

لیکن آتش کا پہلا مصرع بہت سست ہے۔ معشوق کو سفاک کہنے کی کوئی خاص وجہ بھی شعر میں نہیں بیان کی۔ انداز تخاطب میں لفاظی اس قدر ہے کہ متکلم کے خلوص پر شبہ ہونے لگتا ہے۔ اگر زخم واقعی لگا ہوتا تو اتنی بلند آہنگی نہ ہوتی۔ دوسرے مصرعے میں زخموں کا ہنسنا البتہ خوب کہا ہے۔ لیکن میر نے گلے کے کپڑوں کو خون میں تر دکھا کر زخمی گردن کا کنایہ خوب رکھا ہے۔ گلے کے کپڑوں کا ذکر میر کی مخصوص واقعیت بھی عطا کرتا ہے، کیوں کہ اس میں روز مرہ زندگی کی طرف اشارہ ہے۔

۸۱/۳ یہاں بھی پہلے مصرعے میں خبریہ انداز کے بعد دوسرے مصرعے میں انشائیہ انداز کا تضاد بڑی خوبی سے برتا ہے۔ "خراب" اور "مہ" میں رعایت یہ ہے کہ سیلاب زدہ جگہ کو بھی "خراب" کہتے ہیں اور چاند سمندر کے ذریعہ سیلاب لاتا ہے۔ "رات" اور "مہ" کی رعایت ظاہر ہے۔ شعر میں یہ کنایہ بھی بہت خوب ہے کہ معشوق جس کے گھر جائے گا وہ خانماں خراب ہی ہوگا، یعنی یا تو وہ واقعی خانماں خراب ہوگا، یا اگر نہ ہوگا تو اب ہو جائے گا۔ چوں کہ معشوق میر کے گھر نہیں جا رہا ہے، اس لئے ممکن ہے ایسی بات کہنے میں انگوروں کے کھٹے ہونے والی بات بھی ہو۔ یا شاید بددعا ہو کہ تو جس کے گھر جائے گا، خدا کرے اس کا گھر ویران ہو جائے۔

۸۱/۴ اپنے آپ پر ہنسنے کی ایک منزل یہ بھی ہے کہ جب دوسرے ہم پر ہنسیں تو ہم ان کا ساتھ دیں، یا کم سے کم اس سے لطف ضرور اٹھائیں۔ یہ ہنر ہر ایک کو نصیب نہیں ہوتا۔ شعر زیر بحث اس کا اچھا نمونہ ہے۔ اپنے اوپر ہنسنے کی یہ کیفیت اپنی خودی کو دوسرے کے سامنے پیش کئے بغیر حاصل نہیں ہوتی۔ ایسے اشعار کو دیکھ کر محمد حسن عسکری کی یہ بات دل کو لگتی ہے کہ میر اپنی خودی کو خدا یا مذہب یا کسی آدرش کے سامنے نہیں جھکاتے، بلکہ اپنے ہی جیسے انسانوں کے سامنے جھکاتے ہیں۔ اسی قبیل کا شعر دیوان چہارم میں بھی ہے۔

شوخی تو دیکھو آپ ہی کہا آؤ بیٹھو میر
پوچھا کہاں تو بولے کہ میری زبان پر

سودا نے شعر زیر بحث کا مضمون تقریباً میر ہی کے الفاظ میں یوں بیان کیا ہے۔

سودا کے زرد چہرے کو شوخی کی راہ سے
کہتا ہے تیرا رنگ تو کچھ اب نکھر چلا

چونکہ سودا اور میر کی غزلیں ہم طرح ہیں، اس لئے ممکن ہے توارد ہوا ہو۔ یا شاید میر نے سودا کی غزل پر غزل کہی ہو اور سودا کا مضمون اختیار کر لیا ہو۔

(۸۲)

کب لطف زبانی کچھ اس غنچہ دہن کا تھا
برسوں ملے پر ہم سے صرفہ ہی سخن کا تھا

صرفہ = کنجوسی

اسباب مہیا تھے سب مرنے ہی کے لیکن
اب تک نہ موئے ہم جو اندیشہ کفن کا تھا

بلبل کو موا پایا کل پھولوں کی دکاں پر
اس مرغ کے بھی جی میں کیا شوق چمن کا تھا

سب سطح ہے پانی کا آئینے کا سا تختہ
دریا میں کہیں شاید عکس اس کے بدن کا تھا

۸۲/۱ دونوں مصرعوں میں متعدد پہلو ہیں۔ ''لطف زبانی'' کے کئی معنی ہیں۔ ایک تو ''زبان کا لطف''، یعنی ''بات چیت کا لطف'' یا ''وہ لطف جو زبان کے ذریعہ (مثلاً زبان کو چوس کر) حاصل ہو''۔ پھر، ''وہ لطف جو زبانی حاصل ہو'' یعنی ''وہ لطف جو زبانی ہو، عملی نہ ہو''، یا ''وہ لطف جو صرف زبان کو حاصل ہو''۔ پھر، ''لطف زبانی'' کو بے اضافت یا مع اضافت پڑھ سکتے ہیں۔ ''لطف'' کے معنی ''مزہ'' اور ''مہربانی'' دونوں مناسب ہیں۔ ''کب'' کی مخصوص معنویت کے پیش نظر مفہوم یہ ہو سکتا ہے کہ کیا اس غنچہ دہن کا لطف کبھی، کسی موقعے پر، زبان سے بھی تھا؟ یعنی کیا یہ صحیح نہیں کہ وہ زبان کے بجائے بدن کا دھنی

تھا؟ خیر، ہمیں کیا معلوم؟ ہم سے تو برسوں ملتے رہنے کے باوجود اس نے تو بات چیت میں بھی کنجوسی کی۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ اس نے ہمیں زبان (کو چوسنے کا) لطف بھلا کب دیا؟ تیسرا مفہوم یہ ہے کہ اس نے ہم پر زبانی لطف (یعنی رسمی لطف) بھلا کب کیا؟ یعنی ہم تو اس لائق بھی نہ سمجھے گئے کہ ہم پر زبان سے لطف کیا جائے۔ چوتھا مفہوم یہ ہے کہ معشوق کے لطف دو طرح کے ہیں، ایک تو وہ جو زبان سے عطا ہوتے ہیں اور ایک وہ جو نظر سے بخشے جاتے ہیں۔ ہم کو تو یہ معلوم بھی نہ ہوا کہ معشوق زبان کے ذریعہ بھی لطف کرتا ہے۔ ہماری اس کی کوئی بات ہی نہ ہو پائی۔ شاید اس نے نظر سے لطف کیے ہوں، لیکن زبان سے ہم محروم رہے۔ ''غنچہ دہن'' میں دو طرح کی رعایتیں ہیں۔ ایک تو سامنے کی ہے کہ معشوق کا منھ غنچے کی طرح نازک اور تنگ ہوتا ہے۔ دوسری یہ کہ غنچہ بولتا نہیں۔ لب گرفتہ رہتا ہے۔ چوں کہ معشوق کی کم سخنی یا کم آمیزی شاعری کا ایک مضمون ہے، اس لئے اس کو ''غنچہ بدن'' کہنا (یعنی ایسا شخص کہنا جس کا منہ غنچے کی طرح بند رہتا ہے) بہت خوب ہے۔ اب دوسرے مصرعے کو دیکھئے۔ ''برسوں ملے پر'' کے معنی ہیں ''برسوں ملتے رہنے پر۔'' لیکن اگر ''پر'' کو ''لیکن'' کے معنی میں لیا جائے تو مفہوم ہوتا ہے: ''برسوں ملے، لیکن۔'' ان تمام پہلوؤں کو سامنے رکھئے تو شعر کے معنی یہ بنتے ہیں کہ معشوق اور ہم برسوں ملتے رہے، لیکن معشوق ہم سے کبھی نہ کھلا، بات کرنے میں کنجوسی ہی کرتا رہا۔ کیا خوب لطف زبانی تھا! یا اس کی زبان کا لطف کیا خوب تھا! یا کیا زبانی زبانی مہربانی تھی، کہ ہم سے کبھی کھل کر بات تک نہ کی! یا کیا اس سے گفتگو کرنے کے علاوہ اور طرح کے بھی لطف تھے؟ ہمیں کیا معلوم، ہم تو برسوں ملے لیکن ہم سے بات تک ڈھنگ سے نہ ہوئی۔ یا لوگ کہتے ہیں اس کی بات چیت میں بڑا لطف ہے، معلوم نہیں، ہم سے تو کبھی بات ہوئی نہیں۔ یا کیا اس کی مہربانی کچھ زبان سے (یعنی گفتگو کے ذریعہ) بھی ہوتی تھی؟ ہم کو تو یہ بھی نہیں معلوم، کیوں کہ ہم سے تو اس نے بات کرنے میں کنجوسی ہی کی۔ یا اس کا زبانی لطف بھی کیا لطف تھا، کہ اس کا بھی اظہار نہ ہوا۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ''ہم سے صرفہ ہی سخن کا تھا'' کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ بات کرنے میں کنجوسی ہماری طرف سے ہوئی۔ شاید اس لئے کہ ہم اس کے سامنے رعب حسن سے، یا لحاظ سے، یا محویت کی بنا پر، بات ہی نہ کر پاتے تھے، کئی برس اس سے ملتے گذر گئے، لیکن بات چیت کی نوبت نہ آئی۔ آخری نکتہ یہ ہے کہ برسوں ملنے کا تذکرہ شعر کو روز مرہ دنیا کی سطح پر لے آتا ہے، اور میر کے اس مخصوص انداز کی نشان دہی کرتا ہے جب وہ عشق کی وارداتوں اور معاملات کو روزانہ زندگی کا حصہ بنا کر

اپنی طرح کی واقعیت عطا کر دیتے ہیں۔ بلکہ آخری نکتہ یہ ہے کہ اگر ''صرف'' کو ''خرچ'' کے معنی میں لیا جائے تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ برسوں اس سے ملتے رہے، لیکن صرف زبانی جمع خرچ ہوا، باتیں خوب خرچ ہوئیں، کام کچھ نہ نکلا، خوب شعر کہا ہے۔

۸۲/۲ اس مضمون کو یوں بھی کہا ہے۔

مرتے نہ تھے ہم عشق کے رفتہ بے کفنی سے لیکن میر
دیر میسر اس عالم میں مرنے کا اسباب ہوا

(دیوان چہارم)

لیکن اس شعر میں ''اس عالم میں'' برائے بیت ہے، اور شعر زیر بحث میں ''اندیشہ'' کے لفظ سے دو پہلو پیدا ہو گئے ہیں۔ ایک تو ''اندیشہ'' بمعنی ''فکر''۔ یعنی ہم بے سروسامان تھے، ہمیں کفن کی فکر تھی کہ مریں تو کفن تو میسر ہو۔ اس لئے مرنے میں دیر کی۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ ''اندیشہ'' بمعنی ''خوف'' فرض کیا جائے تو معنی یہ بنتے ہیں کہ ہمیں خوف تھا لوگ ہمیں کفن پہنائیں گے اور باقاعدہ دفن وغیرہ کریں گے۔ ہم تو چاہتے تھے کہ بے گور و کفن رہیں، تا کہ ہماری بے کسی دنیا پر کھلے، یا یہ کہ ہم بے گور و کفن رہ کر دنیا کو دکھا دیں کہ مر کر بھی ہم دنیا کی رسوم کے پابند نہیں ہیں۔ جب لوگوں نے ہم کو بالکل چھوڑ دیا، اور ہمیں اندیشہ نہ رہا کہ ہمارا کفن دفن ہوگا، تو ہم آرام سے مر لئے۔ ''اندیشہ'' بمعنی ''خیال'' قرار دیں تو معنی نکلتے ہیں کہ ہمیں کفن کا خیال تھا یعنی کفن پہننے کے خیال سے ہم گھبراتے تھے۔ ''اسباب'' بمعنی ''سبب کی جمع'' ہے لیکن ''سامان'' کی طرف بھی دھیان جاتا ہے یہ ایہام ہے۔ جو مفہوم بھی اختیار کیا جائے، مصرع اولیٰ میں لفظ ''اسباب'' بہت معنی خیز اور برجستہ ہے۔ پہلے مفہوم کے اعتبار سے لطف یہ ہے کہ مرنے کے ''اسباب'' بہت معنی خیز اور برجستہ ہے۔ پہلے مفہوم کے اعتبار سے لطف یہ ہے کہ مرنے کے ''اسباب'' (یعنی سامان) مہیا تھے، لیکن بے سروسامانی اس قدر تھی کہ کفن کا انتظام نہ تھا۔ دوسرے مفہوم کے اعتبار سے لطف یہ ہے کہ ''سامان'' یا ''وجہیں'' تو مرنے کی مہیا تھیں، لیکن ہمیں وہ سامان (یعنی کفن وغیرہ) منظور نہ تھا، اس لئے ہم نے مرنا پسند نہ کیا۔

۸۲/۳ اس شعر میں ایک پورا افسانہ جس خوبی سے نظم ہوا ہے اس کی تعریف بیان سے باہر ہے۔ عاشق (یا انسان) کی نارسائی کا پورا منظر نامہ اس شعر میں موجود ہے۔ بلبل کے مرے پائے جانے کی وجہ نہ بیان کر کے کئی کنائے رکھ دیے ہیں۔ مثلاً بلبل نحیف و نزار تھی، کیوں کہ قید میں تھی۔ کسی طرح قید سے آزاد ہوئی، لیکن اتنی طاقت نہ تھی کہ چمن تک پہنچ سکے، اس لئے پھولوں کی دکان پر ہی جلوۂ گل دیکھنے چلی۔ وہاں پہنچ کر اس نے جان دے دی، کیوں کہ قفس سے دکان تک پہنچنے کی صعوبت بھی اسے برداشت نہ ہوئی۔ یا شاید بلبل نے گل چیں کو دیکھا کہ وہ سارے پھول توڑ کر دکان میں بیچنے کی غرض سے لئے جا رہا ہے۔ وہ بیقرار ہو کر اس کے پیچھے پیچھے چلی، اور دکان پر پہنچ کر اس نے فرط غم سے دم توڑ دیا۔ یا ممکن ہے کہ وہ روز دکان پر آ کر نالہ کرتی رہی ہو، اور ایک دن اسی غم میں اس کی جان چلی گئی ہو۔ یا ممکن ہے بلبل نے دکان پر خود کو پھولوں کے عوض بیچنا چاہا ہو کہ پھول نہ بکیں، میں بک جاؤں۔ چمن تو آباد رہے۔ پھولوں کی دکان پر بلبل کی موت تخیل کی ایسی پرواز ہے جو غالب کی طرح آسمان گیر نہیں ہے، لیکن ندرت میں غالب سے کم نہیں۔ ''کل'' کا لفظ واقعے کی ڈرامائی افسانویت اور اصلیت کو اور مستحکم کرتا ہے، گویا ابھی کل ہی کا واقعہ ہے، سامنے کی بات ہے۔ روز مرہ کے واقعے کا اشارہ دے کر میر نے شعر کو عام انسانی المیے کا وقار بخش دیا ہے۔ دوسرے مصرعے کا انشائیہ انداز بھی خوب ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

۸۲/۴ عبدالسلام ندوی نے ''دہلی اسکول'' اور ''لکھنؤ اسکول'' کا تذکرہ کرتے ہوئے بحر لکھنوی کا مصرع ''شعر الہند'' میں نقل کیا ہے ع نہاتا ہے وہ مہ دریا پہ کپڑے حور دھوتی ہے۔ پھر کسی کا یہ قول بیان کیا ہے کہ واہ کیسا معشوق ہے جو دھوبی سے کھڑے گھاٹ کپڑے دھلواتا ہے۔ صفیر بلگرامی نے یہ قول غالب سے منسوب کیا ہے۔ بقول ان کے، غالب نے بحر کا یہ مصرع نقل کر کے کہا کہ ''یہ معشوق کی تعریف نہیں ہوئی، بلکہ ایسا غریب معشوق ہے کہ کھڑے گھاٹ کپڑے دھلواتا ہے۔'' مجھے تامل ہے کہ غالب نے لکھنؤ اور دہلی اسکول کا کوئی ایسا موازنہ کیا ہو۔ اس بات سے قطع نظر کہ ''دہلی اسکول'' اور ''لکھنؤ اسکول'' کا وجود محض فرضی ہے (اور اگر اصلی بھی ہے تو اکا دکا مصرعوں کی بنا پر یہ تفریق نہیں قائم ہو سکتی)، اور اس بات سے بھی قطع نظر کہ لکھنوی شاعر کا مصرع محض خوش طبعی میں، اور ''کپڑے'' اور ''دھوتی'' کے ضلعے کی خاطر کہا گیا ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ کھڑے گھاٹ کپڑے دھلوانے والا نہ سہی، لیکن دریا میں نہانے والا معشوق دلی

کے شاعروں کے یہاں بھی اکثر نظر آتا ہے۔ اور یہ روایت آتش و ناسخ کی قائم کردہ نہیں ہے، بلکہ دلی سے شروع ہوکر ان سے ہوتی ہوئی مسعود اختر جمال کی ''صبح بنارس'' اور مخدوم کی اس نظم تک پہنچتی ہے جس میں ''شعلہ بدن'' ''لوگ'' ''پانی میں نہانے'' ''اترتے ہیں۔ میر کے مندرجہ ذیل شعر دیکھیے۔

استادہ ہو دریا تو خطرناکی بہت ہے
آ اپنے کھلے بالوں سے زنجیر نہ کر آب

(دیوان سوم)

پاس غیرت تم کو نہیں کچھ دریا پر سن کر میر کو تم
گھر سے اٹھ کے چلے جاتے ہو نہانے کے بھی بہانے سے

(دیوان پنجم)

دیوان پنجم کے شعر میں تو معشوق کی بے غیرتی ایسی ہے کہ اچھے اچھے اوباش شاعر بھی شرما جائیں۔ اصل بات یہ ہے کہ مضمون کچھ بھی ہو طرز ادا اسے کہیں کا کہیں لے جاتی ہے۔ چنانچہ شعر زیر بحث کا حسن دیکھنا ہو تو آتش کا یہ شعر سامنے رکھیے۔

تو دیکھنے گیا لب دریا جو چاندنی
استادہ تجھ کو دیکھ کے آب رواں ہوا

میر کے یہاں عکس بدن سے مبہوت ہوکر پانی جم جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ پانی جب جمے گا تو آئینے کا سا ہوگا، اور آئینے کی صفت ہی تحیر ہے۔ اس طرح تحیر کی دوہری کارفرمائی ہے۔ پھر عکس بدن تو کہیں پڑا ہوگا، لیکن پانی سارے کا سارا ٹھہر گیا، یا جم کر رہ گیا۔ پانی کے ٹھہر جانے میں لطف یہ بھی ہے کہ وہ گذرنا نہیں چاہتا، بلکہ چاہتا ہے کہ ٹھہر کر معشوق کے عکس کو اپنے اندر قائم کر لے۔ ''تختہ'' کہہ کر پانی کے جم کر سخت ہو جانے اور اپنے اندر عکس بدن کو محفوظ کر لینے کا اشارہ بھی کر دیا، اور یہ تضاد بھی قائم کر دیا کہ معشوق کا بدن تو نرم و نازک ہے، اور پانی اس سے نرم تر، لیکن حیرت حسن اس قدر زبردست ہے کہ اس نے پانی جیسی چیز کو بھی تختے کی طرح سخت کر دیا۔ آتش کے یہاں ''استادہ'' کا لفظ نیا نہیں ہے (ملاحظہ ہو میر کا شعر جو اوپر درج ہے)، اور اس کو ''آب رواں'' سے دور رکھنے کی وجہ سے ان کا اسلوب بھی بھونڈا ہو گیا ہے۔ (''سطح'' میر کے زمانے میں مذکر بھی تھا۔)

(۸۳)

۴۳۵

گل دل آزردہ گلستاں سے گذر ہم نے کیا
گل لگے کہنے کبو منھ نہ ادھر ہم نے کیا

کر گئی خواب سے بیدار تمھیں صبح کی باؤ
بے دماغ اتنے جو ہو ہم پہ مگر ہم نے کیا

نیمچہ ہاتھ میں مستی سے لہو سی آنکھیں
کج تری دیکھ کے اے شوخ حذر ہم نے کیا

نیمچہ = ایک چھوٹی تلوار یا خنجر جسے عام طور پر آستین میں چھپائے رہتے ہیں
کج = انداز، روش

کھا گیا ناخن سر تیز جگر دل دونوں
رات کی سینہ خراشی میں ہنر ہم نے کیا

سر تیز = نوک دار

کام ان ہونٹوں سے وہ لے جو کوئی ہم سا ہو
دیکھتے دیکھتے ہی آنکھوں میں گھر ہم نے کیا

۵۲۰

بارے کل ٹھیر گئے ظالم خوں خوار سے ہم
منصفی کیجے تو کچھ کم نہ جگر ہم نے کیا

بارے = کسی طرح سے
ٹھیرنا = قائم رہنا، ثابت قدم رہنا
سے = ساتھ

۸۳/۱ اس مضمون کو میر اور غالب نے کئی بار برتا ہے۔

اچھی لگے ہے تجھ بن گلگشت باغ کس کو
صحبت رکھے گلوں سے اتنا دماغ کس کو

(میر، دیوان اول)

صحبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے
کہ موج بوے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا

(غالب)

غم فراق میں تکلیف سیر باغ نہ دو
مجھے دماغ نہیں خندہ ہاے بے جا کا

(غالب)

ہمیں تو باغ کی تکلیف سے معاف رکھو
کہ سیر و گشت نہیں رسم اہل ماتم کی

(میر، دیوان اول)

غالب نے اپنے دونوں شعروں میں نئی بات نکالی ہے، لیکن ان کے اشعار پر میر کے اشعار کا اثر ظاہر ہے۔ اوپر کے اشعار میں آخری شعر کے علاوہ باقی تینوں میں ''دماغ'' بمعنی ''ناک'' کی رعایت سے فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ چوتھے شعر میں ایسا نہیں ہے، اس لئے اس میں کوئی بات نہ پیدا ہوئی۔ شعر زیر بحث میں ڈرامائی انداز کی خوبی تو ہے ہی، لیکن یہ خوبی بھی ہے کہ ''دماغ'' اور ''ناک'' کی رعایت رکھے بغیر بھی شعر میں ایک بات پیدا ہو گئی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ اوپر درج کردہ شعروں میں گلستاں کی سیر سے انکار کا ذکر ہے۔ شعر زیر بحث میں سیر گلستاں سے گریز نہیں ہے۔ لیکن شعر کا قرینہ ایسا ہے کہ گلستاں میں جانا تفریح کی غرض سے نہیں تھا، بلکہ عالم وحشت میں ادھر ادھر مارے مارے پھرتے ہوئے باغ میں بھی جا نکلے تھے۔ آزردہ دل کو غنچے سے تشبیہ دیتے ہیں، اور معشوق کو گلرو اور گل چہرہ کہتے ہیں۔ اس طرح پورے شعر میں مناسبتوں کا انتظام ہے۔ نکتہ یہ بھی ہے کہ ہماری بدحالی ایسی ہے کہ باغ کے پھولوں کو بھی ہم

سے ہمدردی ہے اور وہ ہمارا حال جاننا چاہتے ہیں۔ دوسرا مصرع بے حد برجستہ ہے۔

۸۳/۲ صبح کی ہوا جس نے معشوق کو جگایا ہے، وہ عاشق کی آہ سحر بھی ہو سکتی ہے۔ عاشق تجاہل عارفانہ سے کام لے کر کہتا ہے، تم ہم سے اس قدر ناراض جو ہو تو کیوں ہو؟ ہم نے تو تمھیں جگایا نہیں ہے، بالکل نیا مضمون ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ تم ہم سے ناراض ہو تو ہو جاؤ، مگر ہم نے تمھیں بیدار تو کر دیا۔ یعنی تم کو کسی کا درد ہے نہیں، تم آرام سے میٹھی نیند سوتے ہو۔ ہم لوگ رات جاگ کر گذارتے ہیں، صبح کو نالہ کرتے ہیں، ہم کو جگا دیا کہ تم بھی سن لو۔ اس مفہوم کے اعتبار سے اقبال کا شعر نہایت عمدہ ہے۔

تا تو بیدار شوی نالہ کشیدم ورنہ
عشق کارے ست کہ بے آہ و فغاں نیز کنند

(میں نے اس لئے نالہ کیا کہ تو جاگ اٹھے۔ ورنہ عشق تو وہ کام
ہے جسے بے آہ و فغاں بھی انجام دے سکتے ہیں۔)

۸۳/۳ پہلے مصرعے کا پیکر بہت خوب صورت ہے۔ لطف یہ ہے کہ دونوں چیزیں خوف انگیز ہیں۔ (ہاتھ میں تلوار اور آنکھیں خون کی طرح سرخ)۔ اس کے باوجود تاثر یہ پیدا ہوتا ہے کہ جس شخص کا ذکر ہو رہا ہے وہ بہت خوب صورت ہے۔ اس تاثر میں کچھ دخل لفظ ''مستی'' کو بھی ہے، جو شراب کی مستی اور نشۂ حسن کی مستی دونوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں لفظ ''کج'' سے حسن کے تاثر کو تقویت ملتی ہے، کیوں کے اس کے ذریعہ ذہن ''سجاوٹ'' کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ ''کج'' کو ''سجاوٹ'' کے معنی میں استعمال بھی کرتے ہیں۔ ''کج دھج'' اس معنی میں بہت معروف ہے۔ نیمچہ عام طور پر بچوں، عورتوں اور عیاروں کا ہتھیار سمجھا جاتا ہے۔ داستان امیر حمزہ میں تمام عیار اور عیارنیاں نیمچوں سے لڑتی ہیں، شاید اس لئے کہ نیمچے کو چھپانا آسان ہوتا ہے۔ شعر زیر بحث میں اس لفظ کی معنویت ظاہر ہے۔ ''حذر ہم نے کیا'' میں بھی ایک لطف ہے، کیوں کہ یہ واضح نہیں کہ حذر کس چیز سے کیا؟ ممکن ہے سامنے آنے سے حذر کیا ہو، ممکن ہے اظہار محبت سے حذر کیا ہو، ممکن ہے یہ پوچھنے سے حذر کیا ہو کہ کہاں کا ارادہ ہے؟ ''حذر'' کو اس کے اصلی معنی (یعنی ''خوف'') میں بھی سمجھ سکتے ہیں۔ لیکن پھر شعر کا لطف کم ہو جاتا ہے۔

۸۳/۴ "رات کی سینہ خراشی" سے مراد "پچھلی رات کی سینہ خراشی" ہے، کیونکہ سینہ خراشی کے لئے صرف رات کے وقت کی تخصیص کرنا (کہ ہم نے راتوں کو سینہ خراشی کرنے میں بڑا ہنر کیا) کوئی معنی نہیں رکھتا۔ مراد دراصل یہ ہے کہ ہم سینہ خراشی تو کرتے ہی رہتے تھے، پچھلی رات کی سینہ خراشی میں ہم نے بڑا ہنر کیا کہ ہمارا تیز اور نوک دار ناخن دل اور جگر دونوں کو کھا گیا۔ "کھا گیا" کا محاورہ بطور پیکر بہت خوب استعمال ہوا ہے۔ ناخن کو "سرتیز" کہنے میں یہ کنایہ بھی ہے کہ شدت جنوں کے باعث ناخن ترشوائے نہیں ہیں، اور وہ بڑھ کر لمبے اور نوکیلے ہو گئے ہیں۔ دل جگر کو چاک کر ڈالنے کا نام سینہ خراشی میں ہنر مندی رکھنا بھی بہت خوب ہے۔ اس پہلو کو دیوان اول میں بھی بیان کیا ہے۔

ہر خراش جبیں جراحت ہے
ناخن شوق کا ہنر دیکھو

مزید ملاحظہ ہو ۲/۲۵۳۔

۸۳/۵ مصرع اولیٰ میں "وہ" سے مراد معشوق ہے۔ یعنی اپنے ہونٹوں سے معشوق جب کام لے (بوسہ لے، کلام کرے) جب کوئی ہم جیسا ہو۔ ہم نے اس پر ایسا رنگ جمایا کہ تھوڑی ہی دیر میں ہم اس کی آنکھوں میں بس گئے۔ "دیکھتے دیکھتے" اور "آنکھوں" کی رعایت خوب ہے۔ یہ نکتہ بھی خوب ہے کہ معشوق کے ہونٹوں سے کام لینے کی شرط یہ نہیں بتائی کہ آدمی الفاظ ہو، باتیں بنانے والا ہو۔ اشارہ یہ کیا کہ ہونٹوں اور آنکھوں میں ربط ہے۔ اگر "کام" کے معنی "مقصد" فرض کئے جائیں تو مصرع اولیٰ میں "وہ" سے مراد ہوگی "وہ شخص"، اور مفہوم یہ ہوگا کہ ان ہونٹوں (یعنی معشوق کے ہونٹوں) سے مقصد (یعنی بوسہ یا مسکراہٹ) وہی حاصل کر سکتا ہے جو ہمارے جیسا ہو۔

۸۳/۶ دوسرے مصرع میں روزمرہ خوب نظم کیا ہے۔ "منصفی کیجے تو" سے مراد ہے "اگر آپ انصاف سے کام لیں تو اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ۔" ہماری زبان، اور اسی وجہ سے ہماری شاعری میں Understatment بہت کم استعمال ہوتا ہے۔ چوں کہ یہ اسلوب ہمارے یہاں عام نہیں ہے اس لئے اس کو برتنا مشکل بھی ہے۔ زیر بحث شعر میں اور کئی دوسرے اشعار میں میر نے Understatment کو

بہت خوبی سے برتا ہے۔ "خوں خوار" کی مناسبت سے بھی "جگر" بہت خوب ہے، کیوں کہ خون جگر میں بنتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۹۱۔ درد نے اس مضمون کو سادہ انداز میں بیان کیا ہے۔

تجھ سے ظالم کے سامنے آیا
جان کا میں نے کچھ خطر نہ کیا

جس چیز کو میں نے Understatment سے تعبیر کیا ہے وہ اردو میں اتنی کمیاب ہے کہ ہمارے یہاں اس لفظ کا کوئی مرادف ہی نہیں۔ بہت سے بہت اس کو "سبک بیانی" یا "کم بیانی" کہہ سکتے ہیں۔ اس کی بعض مزید مثالوں کے لئے ملاحظہ ہو ۴/۲۳۸، ۱/۲۳۶ وغیرہ۔

(۸۴)

اس قدر آنکھیں چھپاتا ہے تو اے مغرور کیا
تک نظر ایدھر نہیں کہہ اس سے ہے منظور کیا

وصل و ہجراں سے نہیں ہے عشق میں کچھ گفتگو
لاگ دل کی چاہیے ہے یاں قریب و دور کیا

ہو خرابی اور آبادی کی عاقل کو تمیز
ہم دوانے ہیں ہمیں ویران کیا معمور کیا

۸۴/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس میں "نظر" اور "منظور" کی رعایت کے سوا کچھ نہیں۔

۸۴/۲ "گفتگو" اور "یاں"، یہ دو لفظ یہاں بہت خوب رکھے ہیں۔ "یاں" سے مراد "ہمارے نزدیک" اور "عشق میں" یا "عشق کے نزدیک" دونوں ہیں۔ اس مضمون کو ایک اور رنگ سے دیوان پنجم میں بیان کیا ہے۔

نہیں اتحاد تن و جاں سے واقف
ہمیں یار سے جو جدا جانتا ہے

دیوان اول میں بھی شعر زیر بحث کا مضمون تقریباً انھیں الفاظ میں میر نے بیان کیا ہے، لیکن انداز میں وہ برجستگی نہیں ہے۔

عشق میں وصل و جدائی سے نہیں کچھ گفتگو
قرب و بعد اس جا برابر ہے محبت چاہیے

ظاہر ہے کہ "محبت چاہیے" کے مقابلے میں "لاگ دل کی چاہیے ہے" بہت زیادہ برجستہ ہے۔ آتش نے حسب معمول لفاظی سے کام لیا ہے، معلوم ہوتا ہے، درسی طالب علموں کو لکچر دے رہے ہیں۔

ہجر میں وصل کا ملتا ہے مزا عاشق کو
شوق کا مرتبہ جب حد سے گذر لیتا ہے

۸۴/۳ انداز کی معصومیت قابل داد ہے، کیوں کہ یہ معصومیت دراصل چالاکی کا پردہ ہے۔ پہلے مصرع میں "ہے" کی جگہ "ہو" کہہ کر معنی کا ایک نیا پہلو بھی رکھ دیا ہے۔ یعنی شاید عاقل کو تمیز ہو۔ یا عاقل کو تمیز ہو جانا چاہیے، یا عاقل کو تمیز ہو تو ہو، ہم کو کیا۔ اور انداز کی ظاہری معصومیت میں اضافہ کر دیا ہے۔ "خرابہ" کی جگہ "خرابی" کہنا بھی خوب ہے، کیوں کہ اس سے دو معنی بنتے ہیں۔ پھر "خرابی" اور "آبادی" کے مقابلے میں "ویران" اور "معمور" خوب ہیں، کیوں کہ "آبادی" اور "ویران" سامنے کے لفظ ہیں، اور "خرابی" اور "معمور" تازہ لفظ ہیں۔ بقول طالب آملی ع لفظے کہ تازہ است بہ مضموں برابر است۔ پھر یہ ظاہر نہیں کیا کہ ہم جو آبادی اور خرابی میں فرق نہیں کرتے تو اس کا نتیجہ کیا ہے؟ شاید یہ کہ ہم کو دونوں جگہیں ایک سی بے کار لگتی ہیں، یا ہمارے لئے دونوں برابر ہیں، آبادی میں بند ہے تو ویرانے میں رہ پڑے۔ یا پھر یہ کہ ہم دونوں جگہ وحشت کے عالم میں، عریاں اور شور کناں گھومتے ہیں۔ "ہمیں ویران کیا معمور کیا" ایجاز کا اچھا نمونہ ہے۔ اس ایجاز نے مصرعے میں ابہام پیدا کر دیا ہے جس کی وجہ سے کئی امکانات پیدا ہوئے۔ اگر اس کی نثر کی جائے (ہمارے لئے ویران اور معمور سب برابر ہیں) تو ابہام غائب ہو جاتا ہے اور شعر کے معنوی پہلو کم ہو جاتے ہیں۔ خوب شعر ہے۔

(۸۵)

رہتے تو تھے مکاں پہ و لے آپ میں نہ تھے
اس بن ہمیں ہمیشہ وطن میں سفر رہا

۸۵/۱ "سفر در وطن" صوفیوں کی اصطلاح ہے۔ میکش اکبر آبادی نے لکھا ہے کہ یہ نقش بندیوں کے ان کلمات میں سے ہے جن پر ان کے طریقے کی بنیاد ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ صفات بشریہ سے صفات ملکوتی کی طرف ترقی کرنے کو "سفر در وطن" کہتے ہیں۔ شعر زیر بحث میں میر نے اس کو اصطلاح کے طور پر استعمال کرنے کے بجائے استعارے کے طور پر استعمال کر کے نیا لطف پیدا کیا ہے۔ تقریباً اسی مفہوم میں اس استعارے کو میر نے دوبارہ استعمال کیا ہے۔

رہے پھرتے دریا میں گرداب سے
وطن میں بھی ہیں ہم سفر میں بھی ہیں

(دیوان سوم)

ایک جگہ پر جیسے بھنور ہیں لیکن چکر رہتا ہے
یعنی وطن دریا ہے اس میں چار طرف ہیں سفر میں اب

(دیوان پنجم)

میر کے برخلاف آتش نے اصطلاحی معنی بھی ملحوظ رکھے ہیں اور خوب شعر نکالا ہے۔

دن رات روز و شب ہے وطن میں سفر جنھیں
وہ پختہ مغز سمجھے ہیں سودائے خام کو ہیچ

کاش کہ آتش نے "دن رات" اور "روز و شب" دونوں لکھ کر تکرار فضول نہ کی ہوتی۔ میر کے

شعر میں صوفیانہ پہلو نہیں ہے، لیکن ان کا شعر بے انتہا برجستہ اور لہجے کے اعتبار سے متین اور پروقار ہے۔ ملاحظہ ہو ۸۰/۱، جس میں گھر نہ رکھنے کا ذکر ہے، کہ گھر نہ ہونے کی وجہ سے معشوق یا دوست مجھ سے ملنے نہیں آ سکتے، اور میں در بدر مارا پھرتا ہوں۔ اسی خیال کا دوسرا پہلو شعر زیر بحث میں ہے، کہ گھر تو رکھتا ہوں، لیکن اپنے آپ میں نہیں رہتا، کیوں کہ معشوق پاس نہیں۔ "گھر میں رہنا" کے ساتھ "اپنے آپ میں نہ رہنا" کا تضاد بہت خوب ہے۔ مومن نے اس مضمون (یعنی گھر میں ہوتے ہوئے سفر میں رہنے کے مضمون) کو اپنے رنگ میں باندھا ہے، نہ صوفیانہ ابعاد ہیں اور نہ عشقیہ تجربے کی شدت۔

ایک دم گردش ایام سے آرام نہیں
گھر میں ہیں تو بھی ہیں دن رات سفر میں پھرتے

مضمون ہلکا ہو گیا ہے، لیکن مومن کی نازک خیالی کارفرما ہے۔ گردش ایام کو دن رات سفر میں پھرنے سے خوب تعبیر کیا ہے، مزید لطف یہ ہے کہ زمین گھومتی ہے، لہٰذا ہر شخص واقعی ہر وقت سفر میں ہے۔ نظیری نے بھی سفر در وطن کا مضمون ایک نئے رنگ سے باندھا ہے۔

چو حسن تو بہ کسے در جہاں نمی مانم
غریب در وطنم با سفر چہ کار مرا
(تیرے حسن کی طرح میں بھی ساری دنیا میں لاثانی ہوں۔ میں وطن میں اجنبی ہوں، مجھے سفر کی کیا حاجت۔)

لیکن اپنے لاثانی ہونے کی دلیل نہ فراہم کرنے کی وجہ سے مضمون کا زور بھرپور نہ رہا۔ شعر زیر بحث کے مضمون کا ایک اور پہلو دیوان اول ہی میں میر نے بڑی خوبی سے کہا ہے۔

کبھو آتے ہیں آپ میں تجھ بن
گھر میں ہم میہمان ہوتے ہیں

(۸۶)

۲۵۵

کل تک تو ہم وے ہنستے چلے آئے تھے یوں ہی
مرنا بھی میر جی کا تماشا سا ہوگیا

۸۶/۱ نسخۂ فورٹ ولیم اور آسی میں ''یوں ہی'' کی جگہ ''یہیں'' لکھا ہے۔ اس کو ''یوں ہی'' کی قدیم شکل (یہیں) فرض کرنا چاہئے، کیوں کہ اگر اسے ''یہیں'' (''یعنی'' ''اسی جگہ'') پڑھا جائے تو مفہوم نہیں نکلتا۔ موجودہ صورت میں یہ شعر غیر معمولی قوت کا حامل ہے۔ اس شعر کو احمد مشتاق کے مندرجۂ ذیل شعر کے سامنے رکھئے۔

انوکھی چمک اس کے چہرے پہ تھی
مجھے کیا خبر تھی کہ مرجائے گا

تو دونوں شاعروں کے رویے کا فرق صاف ظاہر ہوتا ہے۔ احمد مشتاق کے لئے موت ایک پراسرار سانحہ اور رنج کی چیز ہے۔ زندگی بے ثبات بھی ہے اور دھوکا بھی دیتی ہے۔ یہ بھی ہے کہ زندگی شاید دھوکا نہ دیتی ہو، لیکن ہم اس کا فریب کھانے کو ہر وقت تیار رہتے ہیں، اور مرنے والے کے چہرے پر موت کے آخری سنبھالے کو زندگی کی چمک سمجھتے ہیں۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں زندگی اور موت واقعی ایک تماشا ہیں۔ زندگی بے ثبات ہے، موت کب آجائے، اس کی کسی کو خبر نہیں۔ لیکن مرجانا ایک سہل سا کام ہے، ایک کھیل ہے۔ کل تک ہنستے بولتے رہے، آج معلوم ہوا کہ جان، جان آفریں کے سپرد کی۔ موت کی سنگینی اور اچانک پن کا احساس کسی قسم کا اعصابی تناؤ نہیں پیدا کرتا۔ ''مرنا بھی'' کہہ کر یہ کنایہ بھی رکھ دیا ہے کہ اس شخص کے لئے زندگی بھی ایک تماشا ہی تھی۔ اور موت کے تماشے میں بھی مرگ انبوہ کے جشن کی وہ صورت نہیں ہے جو مومن کے اس شعر میں نظر آتی ہے جو میں نے ۷۵/۵ میں درج کیا ہے۔ میر کی موت ایک ذاتی اور وجودی حقیقت ہے اور خود اپنے وجود میں ایک تماشا ہے۔ ملاحظہ ہو ۲۳/۶۰۔

(۸۷)

ان خستوں میں کس کا میلان خواب پر تھا
بالیں کی جائے ہر شب یاں سنگ زیر سر تھا

عصمت کو اپنی واں تو روتے ملک پھریں ہیں
لغزش ہوئی جو مجھ سے کیا عیب میں بشر تھا

ملک=فرشتہ، فرشتے

صد رنگ ہے خرابی کچھ تو بھی رہ گیا ہے
کیا نقل کریے یارو دل کوئی گھر سا گھر تھا

تھا وہ بھی اک زمانہ نالے جب آتشیں تھے
چاروں طرف سے جنگل جلتا دہڑ دہڑ تھا

دہڑ دہڑ جلنا=آواز کے ساتھ جلنا

۸۷/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن آتش کے اس شعر سے پھر بھی بہتر ہے جو ۳۲/۵ پر درج ہے۔

۸۷/۲ ممکن ہے اس شعر میں ہاروت و ماروت نامی فرشتوں کے قصے کی طرف اشارہ ہو۔ ہاروت و ماروت کے بارے میں رومی (مثنوی، دفتر اول، حصہ دوم) کہتے ہیں کہ انھوں نے اپنے تقدس پر اعتماد کیا، اس گھمنڈ نے ان کو فضل پروردگار سے بے بہرہ کر دیا۔

اعتمادے بود شاں بر قدس خویش
چیست بر شیر اعتماد گاو میش

(انھوں نے اپنے تقدس پر اعتماد کیا، بھلا بھینس
بھی شیر پر اعتماد کر سکتی ہے؟)

یعنی محض تقدس تو بھینس کی طرح نہتا اور احمق جانور ہے، اور نفس (یعنی قضائے الٰہی جو نفس بن کر نمودار ہوئی) شیر کی طرح گھات میں لگا ہوا اور آمادۂ قتل ہے۔ آگے کہتے ہیں۔

شعلہ را زانبوہی ہیزم چہ غم
کے رمد قصاب ز انبوہ غنم
(شعلے کو ایندھن کے گھنے ڈھیر سے بھلا کیا
خوف؟ اور بکریوں کے گلے سے قصاب بھلا
کب بھاگتا ہے؟)

فرشتے تو اپنے بے جا اعتماد میں مارے گئے، میر کہتے ہیں میں تو محض ایک انسان ہوں، مجھے نہ وہ عصمت حاصل ہے جو فرشتوں میں ہے، اور نہ میں کسی پر اعتماد ہی کر سکتا ہوں۔ کرتا بھی تو کیا ہوتا، معشوق مثل شعلہ ہے اور انسان مثل ایندھن، یا معشوق مثل قصاب ہے اور انسان مثل بکری۔ ''عصمت'' کا لفظ فرشتوں کے لیے صحیح ہے، لیکن ہمارے یہاں عام طور پر عورتوں کی عصمت کا محاورہ مستعمل ہے۔ لہٰذا اس لفظ کو فرشتوں کے لیے استعمال کر کے میر نے عصمت کے بے جبر لٹنے کا اشارہ رکھ دیا ہے۔ اس اشارے کو رومی کے ان اشعار سے تقویت ملتی ہے جو میں نے اوپر نقل کیے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں ''کیا عیب'' کا روزمرہ بہت خوب ہے، اس کی بنا پر دو جملوں سے تین جملوں کا کام لیا ہے (مجھ سے جو لغزش ہوئی، تو کیا عیب ہوا، میں بشر تھا۔) ایک لطف یہ بھی ہے کہ اپنی لغزش پر کسی قسم کی شرمندگی نہیں۔ یہ بھی اشارہ ہے کہ میرا معشوق، ہاروت و ماروت کی معشوقہ سے کم نہیں جو آسمان پر زہرہ کی شکل میں روشن ہے۔ پھر یہ اشارہ بھی ہے کہ ہاروت و ماروت تو دو فرشتے تھے، ان کی بات ختم ہوئی۔ میرے معشوق کے طالب بہت سے فرشتے اس وقت بھی ہیں اور اس کے حسن کے سامنے اپنی عصمت کھونے پر مجبور ہوئے ہیں۔ اسی مضمون کو دیوان دوم میں ہی پھر بیان کیا ہے۔

ہم بشر عاجز ثبات پا ہمارا کس قدر
دیکھ کر اس کو ملک سے بھی نہ یاں ٹھہرا گیا

لیکن اس شعر میں عاجزی کا اظہار مصنوعی معلوم ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف شعر زیر بحث میں

ایک طرح کی ذہنیت Defiance ہے جو واقعی انسانی سطح کی ہے۔

۸۷/۳ خرابی کو ''صد رنگ'' کہنا بہت خوب ہے۔ ''کچھ تو بھی'' کا روزمرہ بھی بہت خوب صرف ہوا ہے۔ دوسرا مصرع بھی ''کوئی گھر سا گھر'' کے روزمرہ اور ''کیا نقل کریے'' (''کیا بیان کریں'') کے محاورے کی وجہ سے بہت برجستہ ہو گیا ہے۔ ''گھر'' کے اعتبار سے بھی ''صد رنگ'' بہت خوب ہے، کیوں کہ گھر میں روغن و رنگ کا استعمال کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے اس بات کا بھی جواز نکل آیا کہ گھر میں بہت خرابی آئی، لیکن تھوڑی بہت چمک دمک پھر بھی باقی ہے۔ بڑی کیفیت کا شعر ہے۔

۸۷/۴ ''ڈہر ڈہر جلنا'' بے حد تازہ اور موثر پیکر ہے۔ اس پیکر کو احمد مشتاق نے بھی بہت خوب استعمال کیا ہے، اور ممکن ہے میر کے یہاں دیکھ کر لکھا ہو۔

آگ تو چاروں اور لگی ہے پتی پتی بھڑک رہی ہے
ڈہڑ ڈہڑ جلتی ہیں شاخیں دیکھوں اور گذرتا جاؤں

تخلیقی استفادہ اسے کہتے ہیں، نہ کہ فراق صاحب کی طرح کی بھونڈی نقل کو۔ کیفیت اور تازگی لفظ کے اعتبار سے میر کا یہ شعر ۶۸/۱ کی یاد دلاتا ہے۔ دونوں بہت خوب شعر ہیں۔

میر نے ''ڈہر ڈہر'' بتخفیف اور مع رائے مہملہ لکھا ہے اور میر کے اسی شعر کی سند پر ''آصفیہ'' اور ''نور'' نے ''ڈہر ڈہر جلنا'' محاورہ درج کیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ محاورہ ''دھڑ دھڑ جلنا'' اور ''ڈہڑ ڈہڑ جلنا'' ہے (پلیٹس)۔ احمد مشتاق نے درست باندھا ہے اور میر نے قافیے کی رعایت سے رائے ہندی کو مہملہ میں بدل دیا ہے۔ اٹھارویں صدی کے نصف اول تک شعرا ایسی آزادیاں برت لیتے تھے۔ سودا کا ایک شعر نیچے آ رہا ہے، لیکن یہ مطلع بات کو بالکل صاف کر دیتا ہے۔

ساقی بیکس تری شب دیکھ کے گوری گوری
شرم سے شمع ہوئی جاتی ہے تھوڑی تھوڑی

جامعہ ملیہ سے ڈاکٹر عبدالرشید نے مجھے مطلع کیا ہے کہ محاورہ ''ڈہر ڈہر جلنا'' بھی ہے (ڈہر ڈہر بروزن فاعلات) جیسا کہ مندرجۂ ذیل اشعار سے ثابت ہے۔

ہوتی نہیں ہے سرد ہمارے یہ دل کی آگ
لاگی ہے جس زمانے سے جلتی ہے دہر دہر

(میر سجاد)

ٹھیک ہوتی ہے جس گھڑی دوپہر
لگے ہے دہر دہر جلنے دہر

(سودا)

تعجب ہے کہ تمام لغات اس محاورے سے خالی نکلے۔ عبدالرشید نے احسن الدین بیان کے بھی ایک شعر کی نشان دہی کی ہے۔

مشہد پروانہ روشن کیوں نہ ہووے دہر دہر
جس کی بالیں پر تمام شب کھڑی روتی ہے شمع

لیکن میرے خیال میں یہاں "دہر دہر" بمعنی "ہر زمان" ہے، کیوں کہ محاورہ "دہر دہر جلنا" ہے، "دہر دہر روشن ہونا" نہیں۔

—

(۸۸)

۲۶۰ میر اس بے نشاں کو پایا جان
کچھ ہمارا اگر سراغ لگا

۸۸/۱ "پایا جان" کے دو معنی ہیں۔ "تو نے یقیناً پا لیا"، اور "سمجھ لے کہ وہ مل گیا۔" طرز تخاطب نے عجب لطف پیدا کر لیا ہے۔ شعر کا متکلم میر نہیں بلکہ کوئی اور شخص ہے، مخاطب میر ہیں، اور وہ بے نشان جس کی تلاش ہے، معشوق بھی ہو سکتا ہے اور خدا بھی۔ لیکن متکلم کون ہے؟ بظاہر وہ بھی بے نشان و سراغ ہے ورنہ یہ نہ کہتا کہ "اگر ہمارا کچھ سراغ لگا"۔ یعنی ایک بے نام و نشان ہستی، کسی اور بے نام و نشان ہستی کا پتہ دے رہی ہے۔ اس لئے شاید وہ دونوں ایک ہی ہیں۔ میر تلاش معشوق یا تلاش حق میں سرگرداں ہیں۔ اچانک الہام ہوتا ہے، جیسے کوئی بول رہا ہے۔ بولنے والا خود کو ظاہر نہیں کرتا، بس یہ کہتا ہے کہ اگر تم نے مجھے پالیا تو گویا اس بے نشان کو پالیا۔ معلوم ہوا کہ وہ جیسا بھی ہے، جو بھی ہے، دل ہی میں ہے۔ پہلے مصرعے میں روزمرہ اس خوبی سے استعمال ہوا ہے کہ تعریف نہیں ہو سکتی۔ ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میر خود ہی سے مخاطب ہیں۔ از خود رفتگی کا عالم ہے، سوچ رہے ہیں کہ اگر مجھے اپنا پتہ لگ جائے کہ میں کون ہوں، کیا ہوں، تو اس بے نشان کو پالینا کچھ مشکل نہ ہوگا۔ اس مفہوم میں یہ شعر اس مشہور مقولے کی طرف اشارہ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ جس نے اپنے آپ کو پہچانا، اس نے اپنے رب کو پہچانا (من عرف نفسہ فقد عرف ربہ)۔ معشوق کی بے نشانی کے لئے دیوان پنجم میں میر نے ایک لاجواب پیکر حاصل کیا ہے جو اپنے حسن اور ابہام کے باعث چینی شاعری کی یاد دلاتا ہے۔

تاروں کی جیسے دیکھیں ہیں آنکھیں لڑانیاں
اس بے نشاں کی ایسی ہیں چندیں نشانیاں

شعر زیر بحث سے ملتا جلتا مضمون میر نے دیوان اول میں یوں بیان کیا ہے۔

جو سوچے ٹک تو وہ مطلوب ہم ہی نکلے میر
خراب پھرتے تھے جس کی طلب میں مدت سے

اور دیوان پنجم میں اس کو ایک اور رخ دے کر نرالے انداز میں لکھا ہے۔

حالانکہ ظاہر اس کے نشاں شش جہت تھے میر
خود گم رہے جو پھرتے بہت پا سکے نہ ہم

ملاحظہ ہو ۴/۲۳۔

(۸۹)

جب سے ناموس جنوں گردن بندھا ہے تب سے میر
جیب جاں وابستۂ زنجیر تا داماں ہوا

۸۹/۱ ''ناموس'' کے کئی معنی ہیں۔ ان میں سے مندرج ذیل ہمارے مطلب کے ہیں: عزت، شرم، عصمت، شہرت، بدنامی، جنگ۔ ''جیب'' کے بھی معنی متعدد ہیں اور ان میں سے حسب ذیل ہمارے کار آمد ہیں: گریباں، سینہ، دل، زرہ۔ (اس آخری معنی میں یہ دراصل ''جبہ'' ہے۔ لیکن کبھی کبھی ''جیب'' بھی نظر آیا ہے)۔ پہلے مصرع ثانی کو لیجے: ہماری جان کا گریبان، یعنی دوسرے الفاظ میں ہماری جان کی جان (کیوں کہ ''گریبان پھنسنا'' کے معنی ہیں ''کسی مشکل میں گرفتار ہونا۔'') یا ہماری جان، جو گریبان کی طرح چاک چاک اور شکستہ ہے، اب دامن تک زنجیر میں بندھ گئی ہے۔ (''جان کا سینہ'' یا ''جان کا دل'' فرض کیجیے تو اسے روح کی گہرائیوں، یعنی اصل شخصیت، کا استعارہ کہہ سکتے ہیں۔) ''زرہ'' کے معنی میں لیجیے تو جان کی زرہ، جسم ہی ہوا۔ کیوں کہ جس طرح زرہ ظاہری جسم کی حفاظت کرتی ہے، یعنی اسے ڈھانکے رہتی ہے، اسی طرح جسم بھی جان کی حفاظت کرتا ہے، یعنی اس کو چھپائے رہتا ہے۔ لہٰذا اس مصرعے کے معنی ہوئے کہ ہمارا جسم، یا ہماری جان، یا ہمارا گلا، یا ہماری روح کی گہرائی اب تا بدامن زنجیر میں بندھ گئی ہے۔ اب پہلے مصرعے کو دیکھیے: یہ صورت حال اس وقت سے ہے جب سے جنون کی عزت اور آبرو، یا اس کی شرم اور عصمت، یا اس کی بدنامی اور رسوائی، یا اس کی جنگ، ہماری گردن میں بندھ گئی ہے۔ یعنی جب سے ہمیں یہ مرتبہ دیا گیا کہ ہم جنون کے خاص الخاص ہیں، اس کی آبرو ہمارے ہاتھ ہے، یا جب سے جنون کے ذریعہ حاصل ہونے والی بدنامی اور رسوائی ہمارے نصیب میں آئی ہے، یا ہمیں جب سے یہ بدنامی حاصل ہوئی ہے کہ ہم اہل جنوں ہیں، یا جب سے ہمارا فرض یہ ٹھہرا ہے کہ ہم جنوں کی طرف سے جنگ لڑیں۔ ناموس

کے گردن میں بندھے ہونے میں یہ اشارہ ہے کہ یہ مرتبہ جیسا بھی ہو، کتنا ہی محترم کیوں نہ ہو، ہے بڑی درد سری والی چیز۔ اور اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ہم دامن تک زنجیروں میں کس دیے گئے ہیں، یا ہماری جان کو زنجیروں میں باندھ دیا گیا ہے۔ ظاہر ہے ایسی حالت میں ہم جنگ کیا کریں گے یا جنوں کی ناموس کی حفاظت کیا کریں گے؟ یا اگر یہ "ناموس" رسوائی اور بدنامی ہے، تو اب جب ہم زنجیروں میں جکڑ دیے گئے ہیں تو اس سے آزاد کیا ہوں گے؟ ملک عشق یا عام انسانوں کی دنیا، دونوں کے رسم ورواج کی عمدہ تصویر ہے۔ اس میں ایک خفیف سی تلخی کا اظہار بھی ہے اور کچھ تمکنت کا اور کچھ بیزاری کا بھی۔ ہر صورت حال میں ایک طرح کی مجبوری ہی ہے۔ انسان چاہے ایک محترم ہستی بنا دیا جائے، چاہے مجرم، چاہے اسیر، رہتا وہ مجبور ہی ہے۔ ہر عمل کا انجام یہی ہے کہ انسان پر ایک بوجھ پڑے۔ ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ایک عرصے تک تو ہم یوں ہی آوارہ پھرتے رہے، لیکن جب سے جنون کے ناموس کی ذمہ داری آ پڑی، ہم سارے بدن میں زنجیر لپیٹ کر ایک جگہ پڑ گئے۔ "ناموس"، "جنون"، "گردن"، "بندھا"، "جیب"، "جان"، "وابستۂ زنجیر"، "داماں" ان سب الفاظ میں مناسبت ہے۔

پہلے مصرعے کا مضمون سالک یزدی سے مستعار ہے۔

ننگ و ناموس جنوں در گردنم افتادہ است
نیست مجنونے کہ بسپارم بہ او زنجیر را
(جنوں نے میرا ننگ و ناموس میری گردن میں
ڈال دیا ہے۔ مجنوں نہیں ہے کہ میں یہ زنجیر اس کو
دے ڈالوں۔)

لیکن میر نے سالک کے ذرا سے خیال کو کہیں کا کہیں پہنچا دیا ہے۔ سالک کا شعر میر کے شعر کی وجہ سے زندہ ہے۔

(۹۰)

آیا ہے ابر جب کا قبلے سے تیرہ تیرہ
مستی کے ذوق میں ہیں آنکھیں بہت ہی خیرہ

جب کا = پچھلا

کیا کم ہے ہولناکی صحرائے عاشقی کی
شیروں کو اس جگہ پر ہوتا ہے قشعریرہ

قشعریرہ = جوش یا خوف کی وجہ سے (جانوروں کے) بال کھڑے ہو جانا/لرزنا

آئینے کو بھی دیکھو پر ٹک ادھر بھی دیکھو
حیران چشم عاشق دکھے ہے جیسے ہیرا

۲۶۵
غیرت سے میر صاحب سب جذب ہو گئے تھے
نکلا نہ بوند لوہو سینہ جو ان کا چیرا

۹۰/۱ غزل نمبر ۳۳ اور ۳۵ کی طرح اس غزل کو بھی ردیف ہائے ہوز میں ہونا چاہئے تھا، کیوں کہ مطلع میں قافیہ والے دونوں الفاظ ہائے ہوز ہی پر ختم ہوتے ہیں۔ لیکن چوں کہ سب نسخوں میں قافیے والے الفاظ الف سے لکھے ہوئے ہیں اور غزل کو ردیف الف میں رکھا گیا، اس لئے میں نے بھی ایسا ہی کیا ہے۔ "ابر قبلہ" اس بادل کو کہتے ہیں جو بہت گھنا ہوتا ہے۔ اس مناسبت سے میر نے فرض کر لیا ہے کہ یہ بادل قبلے کی طرف سے آیا ہے۔ "جب کا" یعنی "پچھلا" سے وہ بادل مراد ہے جس کے بعد کوئی بادل نہیں آیا، یعنی وہ بادل جو ابھی آسمان پر محیط ہے۔ بادل کی تاریکی کا نتیجہ یہ نکلا کہ آنکھیں چکا چوندھ ہو جائیں، پر لطف ہے۔ مزید لطف یہ کہ بادل خانۂ کعبہ سے آیا ہے، لیکن اس کا اثر یہ ہے کہ مے خواری کا ذوق پیدا ہوا

ہے، اور وہ ذوق بھی اس قدر زبردست ہے کہ آنکھیں چکا چوند ہوئی جا رہی ہے۔ نشے کے عالم میں آنکھ بند ہو جاتی ہے، یہی حال چکا چوند ہونے پر بھی ہوتا ہے، اس لئے آئندہ ہونے والے نشے کے ذوق میں بند ہوتی ہوئی آنکھوں کو چکا چوند، آنکھیں بتانا بہت خوب ہے۔ ''تیرہ'' بمعنی ''سیاہ'' اور ''مستی'' میں ایک مناسبت بھی ہے، کیوں کہ جو شخص بہت زیادہ نشے میں ہو اس کو ''سیہ مست'' کہتے ہیں۔

۹۰/۲ دشت عشق کی ہولناکی پر میر نے کئی شعر کہے ہیں۔ ملاحظہ ہو ۴/۱۰۴۔ شعر زیر بحث جیسا غیر معمولی شعر تو شیکسپیئر سے بھی برسوں میں ایک بار سرزد ہوتا۔ پیکر جتنا نادر ہے اتنا ہی حیرت انگیز، بصری اور جذباتی اعتبار سے اتنا ہی طاقت ور، اور تشبیہی اعتبار سے اتنا ہی صحیح بھی ہے۔ جذباتی اعتبار سے طاقت ور اور تشبیہی اعتبار سے صحیح نہ ہونے کی بنا پر ''قشعریرہ'' جیسا نادر لفظ بھی تباہ ہو سکتا ہے، اس کی مثال بھی میر ہی نے مہیا کر دی ہے۔

کانپتا ہوں میں تو تیری ابرووں کے خم ہوئے
قشعریرہ کیا مجھے تلوار کے کچھ ڈر سے ہے

(دیوان دوم)

اس شعر میں ''قشعریرہ'' کے دوسرے معنی (''لرزنا'') برمحل ہیں، لیکن ''قشعریرہ'' اس لرزش کو کہتے ہیں جو بخار وغیرہ کی وجہ سے ہوتی ہے، نہ کہ وہ لرزش جو خوف کے باعث ہوتی ہے۔ شعر زیر بحث میں ''قشعریرہ'' کے دونوں معنی انتہائی برمحل ہیں (شیروں کو تھرتھری آجاتی ہے، جیسا کہ انسانوں کو بخار میں ہوتا ہے) یہ معنی اس لئے برمحل ہوئے کہ صحرائے عشق کی ہولناکی کا ذکر تو کیا ہے، لیکن شیروں کے قشعریرہ کی وجہ واضح نہیں کی۔ اگر یہ کہتے کہ شیروں کو خوف کی وجہ سے قشعریرہ ہو جاتا ہے تو بات ڈھیلی۔ اور خوف کی وجہ سے بال کھڑے ہو جانے کے پیکر کی شدت اور معنی کی صحت کا تو پوچھنا ہی کیا ہے۔ اس بحث سے یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ لفظ کا محض نیا پن یا تشبیہ یا پیکر کی محض ندرت ہر جگہ کافی نہیں ہوتی۔ معنی کی صحت بھی ضروری ہے۔ ''قشعریرہ'' میر نے ''شکار نامۂ دوم'' میں بھی لکھا ہے۔

نہ تیرہ ہو روز گوزنان و گور
کہ شیروں کو بھی قشعریرہ ہے زور

۹۰/۳ چشم حیراں کے ساتھ ہیرے کی دمک کا پیکر میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے۔

جو دیکھو تو نہیں یہ حال اپنا حسن سے خالی
دمک الماس کی سی ہے ہماری چشم حیراں میں

(دیوان سوم)

یوں ہی نظر چڑھ رہتی نہیں کچھ حسرت میں تو چشم سفید
دیکھی ہے ہیرے کی دمک میں اس چشم حیران کے بیچ

(دیوان پنجم)

شعر زیر بحث میں آئینے کے ذکر سے ایک نیا لطف پیدا ہو گیا ہے۔ کیونکہ آئینے کو بھی حیران کہتے ہیں۔ لہٰذا نکتہ یہ ہے کہ آئینہ تو محض فولاد کا ٹکڑا ہے، ہماری آنکھ تو حیران بھی ہے (لہٰذا آئینے کی طرح ہے) اور ہیرے کی طرح روشن اور قیمتی بھی ہے۔ آنکھوں کے دمکنے کا پیکر ہمارے زمانے میں منیر نیازی نے جس طرح استعمال کیا ہے، اس کا جواب ممکن نہیں۔ ممکن ہے انھوں نے میر سے استفادہ کیا ہو، لیکن انصاف یہ ہے کہ وہ میر سے بڑھ گئے ہیں۔

ملائمت ہے اندھیرے میں اس کی سانسوں سے
دمک رہی ہیں وہ آنکھیں ہرے نگیں کی طرح

اولیت بہرحال میر کو ہے۔ جواہرات کی طرح دمکتی ہوئی آنکھیں بودلیئر کے یہاں بھی ہیں۔ ملاحظہ ہو ۱/۱۳۶۔

۹۰/۴ غیرت کی وجہ سے ''سب جذب ہو جانا'' (یعنی خشک ہو جانا) بہت خوب ہے۔ جذب تو دراصل خون ہوا ہے، لیکن چوں کہ خشک ہو جانے کو بھی جذب ہو جانا کہتے ہیں، اس لئے میر نے بات میں بات پیدا کر لی۔ پھر یہ بھی لطف ہے کہ جذب ہو جانے کا باعث سوز دل نہیں، بلکہ غیرت ہے۔ یہ واضح نہیں کیا کہ غیرت کی وجہ کیا تھی، رقیبوں کا برا سلوک، یا معشوق کی طرف سے رقیب پر نوازش، یا زمانے کی ناقدری، یا اپنی بدحالی پر افسوس۔ لفظ ''غیرت'' کو تنہا چھوڑ دینے سے اتنے امکانات پیدا ہو گئے۔ خیال رہے کہ ''سینہ'' بمعنی ''دل'' بھی ہے، یعنی ظرف کہہ کر مظروف مراد لیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۳/۱۳۱ اور ۱۰/۳۔

(۹۱)

طریق خوب ہے آپس کی آشنائی کا
نہ پیش آوے اگر مرحلہ جدائی کا

ہمیں ہیں دیر و حرم اب تو یہ حقیقت ہے
دماغ کس کو ہے ہر در کی جبہ سائی کا — جبہ سائی = ماتھا رگڑنا

نہیں جہان میں کس طرف گفتگو دل سے
یہ ایک قطرۂ خوں ہے طرف خدائی کا — طرف ہونا = مقابل ہونا

رکھا ہے باز ہمیں در بدر کے پھرنے سے
سروں پہ اپنے ہے احساں شکستہ پائی کا

۲۷۰ جہاں سے میر ہی کے ساتھ جانا تھا لیکن
کوئی شریک نہیں ہے کسو کی آئی کا — آئی = موت

۹۱/۱ یہ شعر بھی سبک بیانی / کم بیانی یعنی Understatement کا اچھا نمونہ ہے۔ ملاحظہ ہو ۸۲/۶۔ آپس کی آشنائی، یعنی عشق، کے طریق (''طریق'' بمعنی ''راستہ'' ہے، لیکن یہاں ''طریقہ'' کے معنی بھی دے رہا ہے) کو محض، ''خوب'' کہنا اور عشق کے مصائب میں صرف جدائی کا ذکر کرنا اور اسے راستے کی ایک مشکل منزل (''مرحلہ'' = مشکل منزل) قرار دینا، یعنی اسے کوئی جان لیوا چیز نہ ظاہر کرنا کم

بیانی (Understatement) کا اچھا استعمال ہے۔ اس طرز کو کامیابی سے برتنے کی شرط یہ ہے کہ کہنے والا اور سننے والا دونوں بخوبی سمجھتے ہوں کہ بات کو کم کر کے بیان کیا جا رہا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو دونوں، یا ان میں سے ایک، لاعلمی اور سادہ لوحی کا مرتکب ہوگا۔ ''طریق'' بمعنی ''راستہ'' اور ''مرحلہ'' بمعنی ''مشکل منزل'' میں مناسبت ظاہر ہے۔

۹۱/۲ لفظ ''اب'' اس شعر میں بہت معنی خیز ہے۔ اشارہ یہ ہے کہ دیر و حرم کوئی معروضی مرتبہ نہیں رکھتے، سب اعتقاد اور تخیل کی بات ہے۔ چوں کہ ہم کو ہر در پر ماتھا رگڑنے کا دماغ نہیں رہ گیا، تو ہم نے یہ فرض کر لیا کہ ہم ہی دیر ہیں، ہم ہی حرم ہیں۔ اور جب ہم نے یہ فرض کر لیا تو حقیقت بھی یہی ہوگی۔ یہ نکتہ بھی خوب ہے کہ اگرچہ دیر اور حرم ایک دوسرے کے متضاد ہیں، اور ان کا اجتماع نہیں ہو سکتا، لیکن یہ بھی محض وہم ہے۔ انسانی وجود میں دیر بھی ہے اور حرم بھی۔ دیر اور حرم کو باطل اور حق کی علامت سمجھے، یا شر اور خیر کی، یا واہمہ اور حقیقت کی۔ بنیادی بات یہ ہے کہ انسان میں دونوں عناصر موجود ہیں۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ ''دیر و حرم'' سے مراد تمام حقیقتوں کا مجموعہ بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی دنیا میں جو کچھ ہے وہ ہم میں ہے، یا یہ کہ دنیا میں جو کچھ ہے، وہ ہم ہیں۔ پھر یہ بھی دیکھئے کہ خود کو دیر و حرم فرض کرنے کی وجہ کوئی کشف حقیقت یا عرفان ذات نہیں، بلکہ محض ایک رندانہ ترنگ ہے، کہ در در کی ٹھوکریں کھانے کا دماغ نہیں، اس لئے یہی فرض کئے لیتے ہیں کہ ہم ہی دیر ہیں، ہم ہی حرم ہیں۔ مزید یہ کہ دیر و حرم (یعنی حقیقت) کی تلاش معروض کے حوالے سے نہیں ہو سکتی۔ جو شخص اسے اپنے ہی اندر تلاش کرتا ہے، وہ نقصان میں نہیں۔ آخری نکتہ یہ کہ جو لوگ دیر و حرم کے معروضی اور خارجی وجود میں یقین رکھتے ہیں، انھیں ہر در پر سر جھکانا پڑتا ہے، کیوں کہ خارج کی دنیا میں تو دیر اور حرم جگہ جگہ موجود ہیں۔ نہ صرف اس معنی میں کہ اس دنیا میں بہت سی مسجدیں اور مندریں ہیں، بلکہ اس لئے بھی کہ ہر عبادت گاہ کا شیخ یہ دعویٰ کرتا ہے کہ اصل حقیقت اور معرفت صرف اس کے پاس ہے۔ اس لئے اگر صرف اپنی ذات کو دیر و حرم (یا دیر یا حرم) فرض کیا، تو در در کی جبہ سائی سے بھی نجات مل جائے گی۔ جیسا کہ اقبال نے ایک اور سیاق و سباق میں کہا ہے۔

یہ ایک سجدہ جسے تو گراں سمجھتا ہے
ہزار سجدوں سے دیتا ہے آدمی کو نجات

۹۱/۳ ملاحظہ ہو ۳۶/۳۹ اور ۶۰/۳۔ دوسرا مصرع کس قدر خوب صورت کہا ہے۔ ''خدائی'' یہاں دونوں معنی میں صحیح ہے، یعنی ایک تو محاوراتی معنی (''تمام دنیا'') اور ایک لغوی معنی (خدا ہونا'' Godhood) پہلے مصرعے میں ''کس جگہ'' کی جگہ ''کس طرف'' بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ اس میں ''ششِ جہات'' کا تصور بھی ہے، ''جگہ جگہ'' کا بھی، اور ہر طرف سے آتی ہوئی آوازوں کا بھی۔ خدائی کا مقابل ہونے میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ خدائی اگرچہ خدا کی ہے، لیکن جھوٹی ہے، اور صرف دل سچا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو سارا زمانہ دل کے خلاف کیوں ہوتا؟ مشہور ہے کہ لوگ حق کے مخالف ہوتے ہیں مصرعتین، میں ''طرف'' کا استعمال بھی خوب ہے۔

۹۱/۴ ممکن ہے غالب کو اپنا مضمون میر کا شعر دیکھ کر سوجھا ہو۔

نہ لٹتا دن کو یوں تو رات کو کیوں بے خبر سوتا

رہا کھٹکا نہ چوری کا دعا دیتا ہوں رہزن کو

میر کے شعر میں ٹوٹے ہوئے پاؤں کا احسان سروں پر ہونا بہت خوب ہے۔ غالب کا شعر ان کی طرح کا تازہ اور چالاک ہے۔ اس میں خفیف سا طنز بھی ہے اور ایک طرح کا قلندرانہ پن بھی۔ میر کے یہاں حکمت اور طمانیت ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ در بدر پھرنے ہی کی وجہ سے تو پاؤں ٹوٹے ہوں گے۔ اب جب پاؤں ٹوٹ گئے تو اس میں بھی غرور کا ایک پہلو نکال لیا۔

۹۱/۵ ''جانا'' اور ''آئی'' کا تضاد خوب ہے۔ قافیہ کتنا عمدہ نظم ہوا ہے۔ اس شعر کا ایک خوب صورت پہلو اس کے متکلم کا انداز بیان ہے، کہ میر کے مرنے کا تھوڑا سا افسوس بھی ہے، موت کی تنہائی اور مجبوری کا اقبال بھی ہے، لیکن ساتھ ساتھ ایک طرح کی سرد مزاجی اور بے مہری بھی ہے۔ میر مر گیا تو کیا کیا جائے، سبھی کو مرنا ہے اور اکیلے مرنا ہے۔ شعر کا متکلم معشوق تو نہیں ہے، لیکن کوئی قریبی دوست یا عزیز ضرور ہے۔ اسی وجہ سے شعر میں ایک کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ میر کی موت پر محض ایک عام تبصرہ ہوتا (ہاں صاحب، سب کو جانا ہے اور تنہا ہی جانا ہے) تو وہ بات نہ پیدا ہوتی جو مصرع اولیٰ میں اس بیان سے پیدا ہوئی ہے کہ سچی بات تو یہ ہے کہ ہمیں بھی میر کے ساتھ ہی مر جانا چاہئے تھا۔

(۹۲)

آنسو تو ڈر سے پی گئے لیکن وہ قطرہ آب

اک آگ تن بدن میں ہمارے لگا گیا

۹۲/۱ پہلے مصرع میں لطف یہ ہے کہ جس ڈر سے آنسوؤں کو بہنے سے روکا ہے، اس کی وجہ نہیں بیان کی۔ ممکن ہے ڈر معشوق کا ہو، ممکن ہے دنیا والوں (یعنی ناصحوں، لعنت ملامت کرنے والوں) کا ہو، ممکن ہے معشوق کی رسوائی کا ہو، ممکن ہے خود اپنی رسوائی کا خوف ہو، ممکن ہے خود آنسوؤں کا خوف ہو کہ پہلی بار بہ رہے ہیں، کبھی آنسوؤں کا بہنا دیکھا نہیں ہے، خدا جانے کیا آفت ڈھائیں۔ وجہ کو مبہم رکھنے کے باعث مصرعے میں کمال بلاغت پیدا ہو گئی ہے۔ دوسرے مصرعے میں آنسو کا تضاد ''آگ'' سے کس قدر خوب صورت ہے۔ اگر رو لیتے تو شاید دل کو کچھ تسکین ہو جاتی۔ آنسوؤں کو ضبط کیا تو اضطراب اور بڑھا، یہاں تک کہ ایسا لگا گویا سارے بدن میں آگ لگ رہی ہے۔ غالب کا شعر یقیناً میر سے مستعار ہے۔

دل میں پھر گریے نے اک شور اٹھایا غالب

آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا سو طوفاں نکلا

لیکن غالب کے یہاں مراعات النظیر، اور دوسرے مصرعے میں ''نکلا'' کا ایہام بہت خوب ہے۔ اس کے علاوہ، غالب نے براہ راست آنسو پینے کا ذکر نہیں کیا ہے، بلکہ پورے واقعے کی طرف اتنا بلیغ اشارہ کیا ہے کہ داستان خود بخود سمجھ میں آ جاتی ہے۔ میر کے یہاں ایک خوبی غالب کی طرح کی ہے، کہ انھوں نے قطرۂ آب کو براہ راست فاعل قرار دیا ہے۔ (قطرۂ آب ہمارے تن بدن میں اک آگ لگا گیا۔) غالب کے شعر میں وہ قطرہ طوفان بن جاتا ہے، یعنی اپنا عمل خود ہی کرتا ہے۔ استعجاب اور رنج دونوں کے یہاں بہت خوب ہے۔ غالب نے ''پھر'' کا لفظ رکھ کر ایک مسلسل عمل کی طرف اشارہ کیا ہے۔

میر کا شعر اس خوبی سے خالی ہے۔ اس کے برخلاف، ڈر کی وجہ سے آنسوؤں کو پی جانا اور خود ڈر کی وجہ تخفی رکھنا میر کے شعر کی وہ خوبی ہے جو غالب کے یہاں نہیں۔ میر نے اپنے مضمون کو دیوان اول میں بہت پست کر کے بیان کیا ہے۔

جو آنسو پی گیا میں آخر کو میر ان نے
چھاتی جلا جگر میں اک آگ جا لگائی

فارسی میں مضمون کو تھوڑا سا بدل کر یوں کہا ہے۔

دل کہ در سینۂ من قطرۂ خونے بوداست
چوں بچشم آمد از و شیوۂ طوفاں دیدم
(دل جو کہ میرے سینے میں ایک قطرۂ خوں تھا، وہ
جب آنکھوں تک آیا تو میں نے اس میں طوفان
کے انداز دیکھے۔)

اس مضمون کو وہ اردو میں پہلے ہی بڑی خوبی سے کہہ چکے تھے۔

جگر ہی میں اک قطرہ خوں ہے سرشک
پلک تک گیا تو تلاطم کیا

(دیوان اول)

لیکن ڈر کے باعث آنسو پی جانے کا مضمون دراصل نعمت خاں عالی کا ہے۔

شور محشر شد و زاں سوے جہاں گشت بلند
نالۂ را کہ من از ترس تو پنہاں کردم
(وہ نالہ جسے میں تیرے خوف سے چھپا گیا تھا،
شور محشر بن کر دنیا کے اس پار سے بلند ہوا۔)

میر کے شعر میں انفعالی کیفیت زیادہ ہے۔ غالب کی کیفیت نعمت خاں عالی سے نزدیک ہے۔ لیکن میر کا شعر ذاتی بیان کی حیثیت سے زیادہ توجہ انگیز ہے۔

(۹۳)

نکتہ مشتاق و یار ہے اپنا
شاعری تو شعار ہے اپنا

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو
دیر سے انتظار ہے اپنا

کچھ نہیں ہم مثال عنقا لیک
شہر شہر اشتہار ہے اپنا

اشتہار = شہرت

۹۳/۱ امرؤ القیس ایک مشہور شعر میں کہتا ہے کہ میرے سامنے قافیوں کی وہ کثرت ہے جیسے کسی شریر بچے کے سامنے ٹڈیاں (یعنی وہ ایک کو پکڑتا ہے تو دو بھاگ نکلتی ہیں۔) شعر یوں ہے۔

اذود القوافی عنی زیادا
ذیاد غلامٍ غویٍ جرادا

قافیہ زور بیان کا حصہ اور ذریعہ ہوتا ہے۔ میر کو زور بیان کے رمی حسن سے اتنی دلچسپی نہیں جتنی معنی آفرینی اور نکتہ آفرینی سے ہے۔ نکتہ (یعنی باریک بات، ایسی بات جو لطیف ہو، جو آسانی سے نظر نہ آئے) ان کا دوست ہے اور ان سے ملنے کا مشتاق رہتا ہے۔ میر کے نزدیک شاعری کی تعریف ہی یہ ہے کہ وہ نکتہ ور اور نکتہ آفریں ہو۔ دوسرے مصرعے میں صنعت شبہ اشتقاق (''شاعری'' اور ''شعار'') بھی خوب بندھی ہے، اور لفظ ''شعار'' سے اشعار کی طرف اشارہ بھی ملتا ہے۔

۹۳/۲ ممکن ہے غالب نے اپنا مشہور شعر میر کے اس شعر سے مستعار لیا ہو۔

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی
کچھ ہماری خبر نہیں آتی

لیکن ہو سکتا ہے دونوں نے (یا کم سے کم میر نے) یہ خیال سترھویں صدی میں دلی کے مشہور صوفی حضرت شاہ محمد فرہاد (وفات ۱۷۲۲) کے واقعے سے مستعار لیا ہو۔ ظہور الحسن شارب اپنی کتاب "دلی کے بائیس خواجہ" میں لکھتے ہیں کہ بعض اوقات ایسا ہوتا تھا کہ آپ مسند پر بیٹھے کچھ تلاش کرنے لگتے۔ لوگ پوچھتے "حضرت کیا تلاش کر رہے ہیں؟" تو فرماتے کہ "فرہاد یہاں بیٹھا تھا، کہاں گیا؟" استغراق فی المحبوب کی یہ کیفیت صوفیوں کی اصطلاح میں صفات بشری کے صفات ملکی میں مبدل ہونے سے پیدا ہوتی ہے۔ (صفات ملکی کی طرف مائل ہونے کے بارے میں میر کا شعر ۸۵/۱ پر ملاحظہ ہو۔) غالب کے شعر میں ان کا مخصوص حاکمانہ لہجہ ہے، لیکن میر کے یہاں درویشی طنطنہ بھی اپنی مثال آپ ہے۔ میر کے لہجے میں خفیف سی جھلک اس بات کی بھی ہے کہ اگرچہ اپنا انتظار دیر سے کر رہے ہیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ اپنی شخصیت، یا اپنی خودی کے غائب یا معدوم ہو جانے پر کسی قسم کی تشویش نہیں، بلکہ ایک طرح کی پر اطمینان بے پروائی ہے۔ غالب کا شعر اس کیفیت سے خالی ہے۔ میر نے اس مضمون کو بار بار نظم کیا ہے۔

خدا جانے ہمیں اس بے خودی نے کس طرف پھینکا
کہ مدت ہو گئی ہم کھینچتے ہیں انتظار اپنا

(دیوان دوم)

ہم آپ سے گئے سو الٰہی کہاں گئے
مدت ہوئی کہ اپنا ہمیں انتظار ہے

(دیوان دوم)

عشق کرتے ہوئے تھے بے خود میر
اپنا ان کو ہے انتظار ہنوز

(دیوان چہارم)

آپ کو اب کہیں نہیں پاتے
بے خودی سے گئے ہیں کیدھر ہم

(دیوان چہارم)

ہم آپ سے جو گئے ہیں گئے ہیں مدت سے
الٰہی اپنا ہمیں کب تک انتظار رہے

(دیوان ششم)

لیکن ظاہر ہے کہ ان میں سے کسی شعر میں وہ بات نہیں جو شعر زیر بحث میں ہے۔ کیا صوفیانہ، کیا عاشقانہ، کیا عام انسانی استغراق، جس سطح پر دیکھیے۔ یہ شعر دنیا کی بہترین شاعری میں رکھنے کے قابل ہے۔ "بے خودی" کا تشخص Personification کس قدر برجستہ ہے، کیوں کہ محاورہ اس کے ساتھ ہے۔ یہ صورت حال اوپر نقل کردہ شعروں میں سے نمبر ایک میں بھی ہے۔ لیکن دوسرے مصرعے کی کیفیت، جس میں اکتاہٹ، بے پروائی، طنطنہ سب ایک ساتھ ظاہر ہوتے ہیں، کسی شعر میں نہیں۔ اگر پہلے مصرعے کو سوالیہ نہ فرض کر کے استفہام انکاری فرض کیا جائے تو ایک دلچسپ اور غیر متوقع معنی برآمد ہوتے ہیں۔ (بے خودی مجھے کہاں لے گئی؟ یعنی بے خودی مجھے نہیں لے گئی۔) بے خودی مجھے نہیں لے گئی اس کی وجہ یہ ہے کہ میں ہوں ہی نہیں، دیر سے اپنا انتظار کر رہا ہوں۔ جب میں ہوں گا تب تو مجھے بے خودی لے جائے گی! میرے نہ ہونے کی وجہ سے لوگ سمجھتے ہیں کہ بے خودی مجھے لے گئی ہے، واقعہ یہ ہے کہ میں ابھی تک معدوم ہوں۔ جب موجود ہوں تب تو بے خودی کا اثر مجھ پر ہو۔ فارسی میں اس مضمون کو میر نے بہت پست کر دیا ہے۔

یارب کجا ز بے خودی عشق رفتہ ایم
چشم سفید شد بہ رہ انتظار من
(یا اللہ میں عشق کی بے خودی میں کہاں چلا گیا؟
اپنے ہی انتظار میں میری آنکھیں سفید ہو گئیں۔)

۹۳/۳ یہ شعر براہ راست بیدل سے مستعار معلوم ہوتا ہے۔

عنقا سرو برگیم مپرس از فقرا ہیچ
عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ما ہیچ
(ہم عنقا کا ساز و سامان رکھتے ہیں، فقیروں کے
بارے میں کچھ نہ پوچھو۔ تمام دنیا میں ہمارا افسانہ
ہے اور ہم کچھ بھی نہیں۔)

دونوں شاعروں نے اپنی اپنی زبان کے امکانات کو خوب برتا ہے۔ بیدل کے یہاں لفظ ''ہیچ'' ہے (ہیچ = کچھ نہیں۔) عنقا چوں کہ وجود نہیں رکھتا، اس لئے وہ ''کچھ نہیں'' ہے۔ میر نے بھی اسی طرح ''کچھ نہیں'' سے فائدہ اٹھایا ہے۔ ''کچھ نہیں'' یعنی ''بے حقیقت''، یا ''بہت حقیر''۔ میر نے کمر شاعرانہ سے بھی کام لیا ہے، بیدل کا شعر اس سے خالی ہے۔ عنقا یوں تو ''کچھ نہیں ہے'' (یعنی وجود نہیں رکھتا) لیکن انتہائی مشہور پرند ہے، اور شاعری میں اس کی خاص اہمیت بھی ہے۔ لہٰذا عنقا کو ''کچھ نہیں'' کہنا منطقی اعتبار سے تو درست ہے، لیکن عقیدے اور رواج کے اعتبار سے درست نہیں۔ یہی اس شعر کا مکر ہے، کہ جس چیز کو اپنے حقیر ہونے کے ثبوت میں پیش کیا، وہ بذات خود بہت اہم اور تمام دنیا میں مقبول ہے۔ یہ ضرور ہے کہ بیدل کے یہاں لفظ ''افسانہ'' میں جو معنویت ہے، وہ ''شہرہ شہر اشتہار'' میں نہیں، صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ اشتہاری چیزیں در اصل ویسی نہیں ہوتیں جیسی وہ ظاہر کی جاتی ہیں، لہٰذا ''شہرہ شہر اشتہار'' بیدل کے ''افسانہ'' کے اتنا بھر پور نہ سہی، لیکن نامناسب بھی نہیں ہے۔ میر اثر نے بھی اس مضمون کو خوب ادا کیا ہے، لیکن میر کی سی تہ داری نہیں ہے۔

مثل عنقا یہ تیرے گم شدگاں
نام کو ہیں کہیں نشان نہیں

(۹۴)

۲۷۵ صد شکر کہ داغ دل افسردہ ہوا ورنہ
یہ شعلہ بھڑکتا تو گھر بار جلا جاتا

۹۴/۱ حسرت موہانی نے پہلے مصرعے کا آخری لفظ ''ورنہ'' کی جگہ ''اپنا'' نقل کیا ہے اور شعر کو میر سوز سے منسوب کرتے ہوئے اعتراض یہ کیا ہے کہ پہلے مصرعے میں وقفہ ''داغ دل'' کے بعد آتا ہے، جب کہ بات وہاں ادھوری رہتی ہے۔ اس عیب کو انھوں نے ''شکست ناروا'' سے تعبیر کیا ہے۔ (''معائب سخن''۔) میں نے اس مسئلے پر مفصل بحث اپنی کتاب ''عروض آہنگ اور بیان'' میں درج کی ہے۔ فی الحال اتنا دہرانا کافی ہے کہ اگر شکست ناروا کوئی عیب ہے بھی تو وہ اس شعر میں نہیں ہے۔ شکست ناروا کے عیب ہونے کے بارے میں شک اس لئے ہو سکتا ہے کہ ایرانی عروضیوں نے اس کا ذکر نہیں کیا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ہمارے عروض میں (یعنی عربی فارسی اردو عروض میں) ''وقفے'' کا تصور ہی نہیں ہے۔ قاضی عبدالودود نے بہ صراحت کہا ہے کہ ''شکست ناروا'' نام کا عیب کسی پرانی فارسی کتاب میں مذکور نہیں۔ شکست ناروا کی بہت بین مثالیں مومن جیسے شخص کے یہاں بھی خوب ملتی ہیں۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ کم سے کم مومن کے زمانے تک اسے عیب نہیں تصور کرتے تھے۔ مومن کے یہ شعر ملاحظہ ہوں۔

جاؤ تو جاؤ سوئے دشمن سوئے فلک کیوں
اے گرم نالہ ہائے آتش فگن گئے ہو

دونوں مصرعوں میں وقفہ اس طرح پڑا ہے کہ اضافت (جو واحد اکائی کا حکم رکھتی ہے) دو ٹکڑے ہو گئی ہے۔

دل لے کے وفا کیسی پر قول تو دیا تھا
اے سیم تن آفت ہے تو مفت بری اتی

دوسرے مصرعے میں وقفہ "ہے" کے بعد پڑتا ہے، حالانکہ قواعد "تو" کے بعد وقفے کا تقاضا کرتی ہے۔ بہر حال، اب میر کے شعر کے معنوی پہلوؤں پر غور کیجئے۔ داغ دل کا افسردہ ہونا، یعنی عشق کا زائل ہو جانا۔ اور شعلے کا بھڑکنا یعنی عشق کا بے قابو ہو جانا۔ مایوسی یا کم ہمتی یا دنیا سے بے تعلقی کی وہ کون سی منزل ہوگی جس پر پہنچ کر ایسا شعر زبان سے نکلا ہوگا جس میں شعلۂ عشق کے سرد ہونے پر خوشی کا اظہار کیا جائے۔ ایسا شعر کہنے کے لئے غیر معمولی ہمت درکار ہے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ یہ شعر موت کے بعد کی صورت حال بیان کر رہا ہو، کہ اچھا ہوا عشق کے بے قابو ہونے کے پہلے ہی مجھے موت آئی اور یہ شعلہ افسردہ ہو گیا۔ ورنہ اگر کہیں یہ آگ بھڑک اٹھتی تو مجھے ہی کیا، میرے گھر بار کو (یعنی ان بے گناہوں کو، جن کا اس سے کوئی تعلق نہ تھا) بھی خاک کر دیتی۔ پھر یہ بھی غور کیجئے کہ پہلے مصرعے میں جس چیز کو "داغ" کہا ہے (یعنی وہ چیز جو آگ بجھ جانے کے بعد نمایاں ہوتی ہے، یا وہ چیز جو آگ کے دور ہونے کے بعد دکھائی دیتی ہے) اسی کو دوسرے مصرعے میں "شعلہ" کہا ہے۔ یعنی عشق کی آگ ایک بار چھو کر نکل گئی، دل پر داغ پڑ گیا۔ لیکن اس داغ میں بھی اس قدر حرارت تھی کہ داغ میں شعلے کا سا رنگ تھا۔ خوب شعر ہے۔ اس مضمون کو بہت پست کر کے دیوان اول میں یوں کہا ہے۔

غافل نہ رہیو ہرگز نادان داغ دل سے
بھڑکے گا جب یہ شعلہ تب گھر جلا رہے گا

(۹۵)

نیزہ بازان مژہ میں دل کی حالت کیا کہوں
ایک ناکسی سپاہی دکھنیوں میں گھر گیا

ناکسی = بے ہنر، اناڑی
دکھنی = مراٹھے تلنگے

۹۵/۱ تشبیہ ایسی ہے کہ اچھے اچھے شاعر برسوں تلاش کرتے رہیں تو بھی نصیب نہ ہو۔ مراٹھے چونکہ لڑنے کے فن میں بہت طاق اور دشمن کے لئے بہت جابر ہوتے ہیں، اس لئے اگر بہت سے مراٹھے کسی ایک اناڑی سپاہی کو گھیر لیں تو اس کا حشر ظاہر ہے۔ مہاراشٹر اور تلنگانہ چونکہ دلی کے جنوب میں ہے، اس لئے وہاں کے سپاہیوں کو دلی میں دکھنی کہا جاتا تھا۔ بعد میں "تلنگے" زیادہ رائج ہو گیا۔ یہ تشبیہ میر کے خاص طرز تخیل کو ظاہر کرتی ہے جسے میں نے "زمینی اور بے لگام" کہا ہے۔ بے لگام اس لئے کہ میر انتہائی غیر متوقع چیزوں تک جا پہنچتے ہیں۔ ان کا ذہن ان تجربات اور خیالات کو بھی پکڑتا ہے جو باضابطہ فکری کارروائی کی گرفت میں نہیں آتے۔ اور زمینی اس لئے کہ وہ روزمرہ کی ٹھوس اور مرئی چیزوں ہی کو کام میں لاتے ہیں، غالب کی طرح تجرید کے قائل نہیں۔ شعر زیر بحث میں میر نے ایک نفسیاتی کیفیت کو دوسری نفسیاتی کیفیت سے تشبیہ دی ہے، لیکن دوسری کیفیت (اناڑی سپاہی کی مراٹھوں کے درمیان بے بسی) طبیعی اور واقعاتی عمل پر مبنی ہے۔ پھر مصرع اولی میں انشائیہ انداز بیان ہے اور مصرع ثانی میں خبریہ، لیکن حرف تشبیہ کوئی نہیں، یہ انتہائے بلاغت ہے۔ پہلے ایک بات کو انشائیہ انداز میں کہا، پھر اس کو واضح کرنے کے لئے ایک خبریہ جملہ لکھا جس میں پہلی بات کی مثال ہے، لیکن تشبیہ کی آمد کا اشارہ (Signal) کرنے والا کوئی لفظ (جیسے، گویا، یوں سمجھئے، وغیرہ) نہیں لکھا۔ یعنی ایک خیالی تجربے کو براہ راست ایک طبیعی تجربے سے مربوط کر دیا، دونوں ایک دوسرے کو آئینہ دکھا رہے ہیں۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔ غالب نے اس سے ملتا جلتا مضمون اسی تکنیک سے برتا ہے، لیکن ان کے یہاں تجرید غالب

ہے۔ غالب اور میر کے شعروں کو سامنے رکھئے تو دونوں شعرا کے تخیل کا طرز فوراً واضح ہو جائے گا۔ غالب کہتے ہیں۔

کس دل پہ ہے عزم صف مژگاں خود آرا
آئینے کے پایاب سے اتری ہیں سپاہیں

آئینے میں پایاب فرض کرنا اور مژگان کی سپاہ کو اسے پار کرتا ہوا دکھانا غیر معمولی اور پر اسرار ہے، جب کہ میر کا پیکر بھی غیر معمولی ہے، لیکن اس کا تاثر فوری اور براہ راست ہے، کیوں کہ اس کا تعلق ٹھوس اور مرئی اشیا سے ہے۔

اس مضمون کو آنند رام مخلص نے بھی کہا ہے اور ممکن ہے میر نے وہاں سے مستعار لیا ہو۔

بر دل ما تیرہ روزاں از صف مژگاں گذشت
انچہ از فوج دکن بر ملک ہندستاں گذشت
(ہم بدنصیبوں پر صف مژگاں کے ہاتھوں وہی کچھ بیتی
جو دکن کی فوج کے ہاتھوں ملک ہندوستان پر گذری۔)

اولیت کا شرف مخلص کو ہے، لیکن ''تا کسی سپاہی'' اور ''دکھنیوں میں گھر گیا'' کا ڈراما اور پیکر میر کے شعر کو مخلص سے بلند تر کر دیتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۳/۳۳۲۔

(۹۶)

ہم عاجزوں کا کھونا مشکل نہیں ہے ایسا
کچھ چیونٹیوں کو لے کر پاؤں تلے مل ڈالا

۹۶/۱ اس شعر کا غیر معمولی حسن چیونٹیوں کو پاؤں تلے مسلنے کے ارادی فعل میں ہے۔ چیونٹیاں پاؤں کے نیچے آ کر دبتی مرتی ہی رہتی ہیں، لیکن ننھے بچوں کے سوا (جنھیں نیک و بد کی تمیز نہیں ہوتی) ارادی طور پر چیونٹیوں کو مسل کر کوئی نہیں مارتا۔ جو شخص ایسا کرے گا وہ حد درجہ ظالم، بلکہ بے حس اور نا قابل اصلاح قسم کا سفاک ہوگا۔ سب سے زیادہ دل ہلا دینے والی سفاکی وہ ہوتی ہے جو بے مقصد ہو۔ اس لئے عاجز اور مجبور عاشقوں کو قتل کرنے کو چیونٹیوں کے مسل ڈالنے سے تشبیہ دینا صرف اس بات ہی کو ظاہر نہیں کرتا کہ عاشقوں کا قتل بہت آسان ہے، بلکہ اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ یہ قتل انتہائی سفاکانہ کام ہوگا۔ پھر یہ کہ بے چاری چیونٹیاں کسی کا برا نہیں چاہتیں، کسی کا برا نہیں کرتیں، ایسی بے ضرر مخلوق کو قتل کرنا کس قدر ظالمانہ اور بے فائدہ ہے۔ اسی طرح، عاشق تو معشوق کا بھلا ہی چاہتے ہیں، ان کا نقصان تو کرتے نہیں، پھر وہ معشوق کے محکوم بھی ہیں، جس طرح ننھی ننھی چیونٹیاں انسان کی محکوم ہوتی ہیں۔ انسان جب چاہے ان کا راستہ روک دے، جب چاہے ان کو پانی میں بہا دے، آگ میں جلا دے۔ مصرع اولیٰ میں ''ہم'' اور مصرع ثانی میں ''کچھ'' کے لفظ اس بات کی طرف اشارہ کر رہے ہیں کہ انفرادی طور پر ایک عاشق کی حیثیت ایک چیونٹی سے زیادہ نہیں۔ پھر یہ غور کیجئے کہ شعر میں عاشقوں کا براہ راست ذکر نہیں ہے، بلکہ ''عاجزوں'' کہا گیا ہے۔ اس طرح یہ شعر خدا اور اس کے بندوں کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے۔ خدا کے سامنے بندے اتنے ہی کم زور اور بے حقیقت ہیں جتنے انسان کے سامنے چیونٹی۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ انسان کو ''عاجز'' کہتے بھی ہیں، یعنی

''عجز کرنے والا'' اور ''عجز رکھنے والا''۔ ''عاجز'' بمعنی ''مجبور'' اردو کے محاوراتی معنی ہیں۔ ''عجز'' اور ''عاجز'' کے استعمال کے لئے دیکھئے ۲/۷۸۔

''چونٹی'' اب صرف مشرق یوپی اور بہار میں رائج ہے۔ اور جگہ ''چیونٹی'' یا ''منجیتی'' (دونوں بروزن فع لن) بولتے ہیں۔ اہل دہلی البتہ ان دنوں ''چیونٹی'' بروزن فاعلن بولتے ہیں۔ شان الحق حقی نے اپنی فرہنگ لفظ میں بروزن فاعلن کے علاوہ اور کوئی تلفظ نہیں لکھا۔

(۹۷)

جب رات سر پٹکنے نے تاثیر کچھ نہ کی
ناچار میر منڈکری سی مار سو رہا

منڈکری مارنا=ہاتھوں اور پاؤں کو پیٹ سے لگا کر سر جھکا کر سمٹ رہنا۔ یعنی ایسی شکل بن جانا جیسی ماں کے پیٹ میں بچے کی ہوتی ہے۔

۹۷/۱ میر کی ایک غیر معمولی صفت یہ ہے کہ اگرچہ وہ بھی درد عشق و ہجر کے بیان میں رسومیاتی مبالغے سے کام لیتے ہیں، لیکن بعض اوقات اور کبھی کبھی بالکل غیر متوقع طور پر وہ انتہائی واقعیت سے کام لیتے ہیں، اور ان کی واقعیت جذباتی سطح پر ہونے کے علاوہ عام، ظاہری زندگی سے بھی پیوستہ ہوتی ہے۔ جذباتی سطح پر واقعیت کا اظہار ۹۴/۱ میں دیکھئے، جس میں داغ دل کے افسردہ ہونے کا ذکر ہے۔ شعر زیر بحث میں جذباتی سطح پر واقعیت کو عام ظاہری زندگی کے ایک منظر کے ذریعہ اور مستحکم کیا گیا ہے۔ آہ و زاری میں اثر نہیں ہوتا، یہ ایک رسمی بات ہے۔ اس کا اگلا درجہ یہ ہے کہ عاشق اپنا سر پھوڑ لے، یا جان دے دے، یا دیوانہ ہو جائے، وغیرہ۔ یہ سب درجے رسومیاتی مبالغے کے درجے ہیں۔ اس شعر میں میر ان تمام درجات کو چھوڑ کر وہ بات بیان کرتے ہیں جو واقعی زندگی میں ہوتی ہے۔ یعنی عاشق تھک ہار کر سو رہتا ہے۔ سر پٹکنے میں تین طرح کی تاثیر کی امید تھی، یا تو معشوق آ جائے، یا عاشق کو کسی طرح صبر آ جائے یا پھر سر پھوٹ جائے اور قصہ تمام ہو۔ تینوں باتیں نہیں ہوئیں، لیکن زندگی کا طبیعی اور جسمانی عمل جاری رہتا ہے۔ لہٰذا عاشق گھٹنوں میں سر دے کر سو جانے پر اکتفا کرتا ہے۔ ماہرین نفسیات کا کہنا ہے کہ منڈکری مار کر سونے یا لیٹنے میں انسان کی اس خواہش کا اشارہ ہے کہ وہ دوبارہ ماں کے پیٹ میں واپس جانا چاہتا ہے، جہاں اسے کوئی خوف و خطر نہ تھا، کسی طرح کی تکلیف نہ تھی اور نہ کوئی ذہنی یا عملی ذمہ داری تھی۔ ظاہر

ہے کہ میر کو ان باتوں کی خبر نہ تھی۔ ان کے زمانے میں نفسیات کا علم تھا ہی نہیں، اور ہوتا بھی تو وہ شاید اسے بہت زیادہ قابل اعتنا نہ سمجھتے۔ لیکن جیسا کہ فرائڈ (Freud) نے کہا ہے، لاشعور کی دریافت کا سہرا دراصل شعرا کے سر ہے، میں نے تو صرف اس دریافت کو مرتب شکل میں پیش کیا ہے۔ شاعر کا ذہن انسانی روح اور کائنات کے ان رازوں تک براہ راست پہنچ جاتا ہے جن تک سائنس اپنی تحقیق و تفتیش کے کئی مراحل کے بعد پہنچتی ہے۔ ان سب باتوں کے علاوہ یہ بھی دیکھئے کہ اتنا گہرا اور شدید جذباتی واقعیت کا حامل مضمون بیان کرتے وقت بھی میر رعایت لفظی سے نہ چوکے۔ سانپ جب اپنے کو پیچ در پیچ کر لیتا ہے تو اس کو بھی منڈکری مارنا کہتے ہیں، میر نے "منڈکری" اور "مار" کی اس رعایت سے فائدہ اٹھا لیا ہے۔ "مار" اور "سر پٹکنے" میں بھی رعایت ہے، کیوں کہ سانپ جب اضطراب کی حالت میں ہوتا ہے تو سر پٹکتا ہے۔ غضب کا شعر ہے۔

(۹۸)

کوئی فقیر یہ اے کاش کے دعا کرتا
کہ مجھ کو اس کی گلی کا خدا گدا کرتا

۲۸۰ چمن میں پھول گل اب کے ہزار رنگ کھلے
دماغ کاش کہ اپنا بھی ٹک وفا کرتا

تلاطم آنکھ کے صد رنگ رہتے تھے تجھ بن
کبھو کبھو جو یہ دریائے خوں چڑھا کرتا

موئی ہی رہتی تھی عزت مری محبت میں
ہلاک آپ کو کرتا نہ میں تو کیا کرتا

۹۸/۱ شعر میں کئی لطف ہیں۔ ایک تو فقیر کا دعا کرنا، "فقیر" سے مراد "اللہ والا" بھی ہو سکتا ہے اور "غریب یا نادار شخص"۔ دوسرے معنی اس لئے نامناسب نہیں کہ کہا جاتا ہے نادار شخص کی دعا اثر کرتی ہے۔ دوسرا لطف یہ ہے کہ کسی اور سے دعا کرانے کی تمنا میں کنایہ ہے کہ اپنی دعا بے اثر ثابت ہو چکی ہے۔ تیسرا لطف یہ ہے کہ لوگ عام طور پر دعا کراتے ہیں کہ کوئی بڑی کامیابی حاصل ہو، مثلاً دولت ملے، مرض سے نجات ملے، دشمن زیر ہو، وغیرہ۔ یہاں دعا اس بات کی ہے کہ معشوق کی گلی میں گدائی نصیب ہو جائے، گویا اس سے زیادہ کامیابی (مثلاً معشوق تک رسائی، یا اس کی مہربانی، وغیرہ) کی کوئی امید ہی نہیں۔ اتنی ناامیدی ہے کہ اس کے بارے میں فقیر سے دعا کرانا بھی فضول معلوم ہوتا ہے۔ چوتھا لطف "خدا گدا کرتا"

کے فقرے میں ہے۔ "خدا" اور "گدا" کو ایک ساتھ رکھنے کی وجہ سے بظاہر محسوس ہوتا ہے کہ عبارت میں کوئی ابہام یا غلطی ہے، لہٰذا شعر پر دوبارہ غور کرنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ پھر "گلی کا" اور "خدا" کو ایک ساتھ رکھنے کی وجہ سے "گلی کا خدا" کو ایک فقرہ سمجھنے کی غلط فہمی ہو سکتی ہے۔ ہر وہ ترکیب جو الفاظ پر دوبارہ توجہ کرنے کا اثر پیدا کرے، مرغوب و مطبوع ہوتی ہے، بشرطیکہ اس سے شعر کا معنوی یا لفظی حسن بھی بڑھتا ہو، محض معمائیت نہ ہو۔ شعر زیر بحث میں معمائیت نہیں ہے، بلکہ ایک لطیف (اگرچہ معمولی) پیچیدگی ہے۔

۹۸/۲ شعر کا ابہام دلچسپ ہے۔ دماغ کس چیز کے لئے وفا کرتا، یہ واضح نہیں کیا۔ ایک امکان تو یہ ہے کہ بہار کا موسم، جنون کا موسم ہوتا ہے۔ تھوڑی ہی دیر میں ہم کو جنون ہو جائے گا اور ہم بہار کا لطف نہ اٹھا سکیں گے۔ اگر دماغ کچھ دیر بھی قائم رہتا تو ہم بہار سے لطف اندوز ہو لیتے۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ ہماری بے دلی اور بے دماغی کا یہ عالم ہے کہ ہمیں بہار اچھی ہی نہیں لگتی۔ اگر دماغ تھوڑا ساتھ دیتا تو ہم بھی سیر گل دیکھ لیتے۔ تیسرا امکان بالکل متضاد ہے۔ اگر "ٹک" کو "تھوڑی دیر" کے معنی میں نہ لیا جائے بلکہ اسے تاکیدی کلمہ فرض کیا جائے (مثلاً "ٹک دیکھئے"، "ٹک ٹھہر جاتے تو کیا اچھا ہوتا" وغیرہ) تو معنی یہ بنتے ہیں کہ کاش ہمارا دماغ بھی ذرا وفا کر جائے اور ہم کو جنون ہو جائے۔ بہار تو آئی ہوئی ہے، لیکن ہماری بہار یہ ہے کہ ہم جنون میں خوب دھوم مچائیں۔ اگر دماغ بے وفائی نہ کرے (یعنی ہمارے ساتھ لگا نہ رہے، بلکہ ہم کو چھوڑ جائے) تو ہم کو بھی جنون ہو، ہم بھی بہار کا لطف لیں۔ اس معنی میں حسن یہ ہے کہ دماغ کا وفا کرنا یہ نہیں ہے کہ وہ قائم رہے، بلکہ یہ ہے کہ وہ ساتھ چھوڑ جائے۔ اگر دماغ ساتھ نہ چھوڑے تو یہ اس کی بے وفائی ہے، کیوں کہ پھر جنون نہ ہوگا۔ اور اگر جنون نہ ہوگا تو بہار سے لطف اندوزی بھی نہ ہوگی۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ بہار نے چمن کے ساتھ وفا کی، یعنی خزاں کے بعد پھر آ گئی۔ ہمارا دماغ ہمارے ساتھ تھوڑی دیر وفا کرتا تو ہمارا بھی جنون کا موسم لوٹ آتا۔

۹۸/۳ "رہتے تھے" کو کسی طرح کا فقرہ فرض کیا جائے تو یہ تمنائی مفہوم کا فقرہ ہوگا، یعنی "آنکھ میں تلاطم رہتے"۔ اس صورت میں معنی یہ ہوئے کہ اگر آنکھیں (جو دریائے خوں ہیں) کبھی کبھی امڈ آیا کرتیں تو صد رنگ منظر نظر آتے۔ میر نے قدیم اردو کے انداز میں، ماضی استمراری کو تمنائی مفہوم میں کئی جگہ استعمال کیا ہے۔

آگے بچھا کے نطع وہ لاتے تھے تیغ و طشت
کرتے تھے یعنی خون تو اک امتیاز سے

(دیوان ششم)

اب یہ دریاست کراچی تہ میں چلا گیا ہے اس لئے ہر طرف بے رنگی ہی بے رنگی ہے۔ اگر "رہتے تھے" کو ماضی بعید فرض کیا جائے تو مفہوم تھوڑا سا بدل جاتا ہے۔ تیرے بغیر آنکھوں میں صد رنگ منظر رہا کرتے تھے، لیکن اب آنکھیں خشک ہو گئیں، لہٰذا وہ صورت باقی نہیں رہی۔ کاش کہ آنکھوں کا یہ دریائے خوں کبھی کبھی امڈ آیا کرتا تو پھر وہی منظر نظر آتے۔ شعر میں کئی نکات ہیں۔ "تجھ بن" کا فقرہ بظاہر زیادہ معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ بظاہر تو اس وقت بھی ہجر کی کیفیت ہے۔ آنکھوں کے صد رنگ تلاطم اور دریائے خوں کے تذکرے سے ہی معلوم ہو جاتا ہے کہ جدائی کا موسم ہے۔ اس کو یوں دیکھئے کہ "تجھ بن" کے بغیر بھی شعر مکمل معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ایک امکان یہ ہے کہ یہ ہجر کا نہیں، بلکہ وصل کا شعر ہو۔ یعنی وصل کے زمانے میں معشوق کا دیدار نصیب ہے، لیکن اذیت پسند دل کو وہ دن بھی یاد آتے ہیں جب آنکھیں دریائے خوں تھیں اور ان کی وجہ سے سارا عالم رنگا رنگ معلوم ہوتا تھا۔ وصال کے دن ہیں، لیکن ہجر کی لذتیں بھی نہیں بھولی ہیں۔ جب تو نہ تھا تو آنکھوں میں صد رنگ منظر تھے، کیوں کہ آنکھیں خون سے سرخ تھیں۔ اگر کبھی کبھی وہ دریائے خوں پھر امڈتا تو وہ دلچسپ منظر پھر دکھائی دیتے۔ اس مفہوم میں، اور دوسرے مفہوم میں (یعنی اگر "رہتے تھے" کو ماضی بعید فرض کیا جائے) ایک خوبی یہ ہے کہ دوسرا مصرع تھوڑا سا ادھورا رہتا ہے، لیکن بات پوری ہو جاتی ہے۔ یعنی مصرعے کے بعد کچھ اس قسم کا فقرہ مقدر ہے، "تو کیا خوب ہوتا" یا "تو پھر وہی لطف رہتا" وغیرہ۔ تیسری بات یہ کہ دوسرے مصرعے میں "یہ" کا لفظ، جو آنکھوں کا قائم مقام ہے، بہت خوب ہے۔ اسم اشارہ کا ایسا استعمال جس میں تاکید کا عنصر بھی ہو، کمال بلاغت ہے۔

۹۸/۴ یہ شعر میر کے اس خاص انداز کا ہے جس میں بظاہر بے چارگی کے اظہار کے در پردہ خودداری کا اظہار ہوتا ہے۔ عزت اگر نہیں تو زندگی اور موت ایک ہی چیز ہیں۔ جب عشق میں عزت ہی گنوا دی تو میں زندہ کہاں رہا؟ اور جب میں اندر سے مر گیا تو خودکشی کے علاوہ چارہ نہیں۔

(۹۹)

منھ اس کے منھ کے اوپر شام و سحر رکھوں ہوں
اب ہاتھ سے دیا ہے سر رشتہ میں ادب کا

۹۹/۱ شعر میں وصال کی لذت کا جو والہانہ بیان ہے، وہ تو خوب ہے ہی۔ ایک نکتہ بھی ہے۔ معشوق سے وصال ہوا، کوئی بیچ میں حائل بھی نہیں تھا، لیکن ادب مانع تھا، اس لئے کھل کھیلنے کی ہمت نہ پڑی۔ آہستہ آہستہ وہ منزل آئی کہ منھ پر منھ رکھا۔ پھر وہ وقت آیا جب دن رات اس کے منھ سے منھ ملائے گذرنے لگے۔ ادب اور تکلف سب بھلا دیے۔ لیکن یہ بات فوراً نہیں پیدا ہوئی، اور اس بات کا بھی احساس رہا کہ اس طرح منھ سے منھ ملائے پڑے رہنے میں شاید کوئی بے ادبی بھی ہو رہی ہے۔ لفظ "اب" کا استعمال قابل داد ہے۔ منھ پر منھ رکھنے کے پیکر کو ایک اور شعر میں نظم کیا ہے، لیکن صورت حال وہاں لحاظ ادب کی ہے۔

گو شوق سے ہو دل خوں مجھ کو ادب وہی ہے
میں رو کبھو نہ رکھا گستاخ اس کے رو پر
(دیوان سوم)

ادب کے مضمون پر ملاحظہ ہو ۴۳/۱ جس میں غبار ہو جانے کے باوجود معشوق سے دور دور رہنے کے مضمون پر مبنی اشعار سے بحث ہے۔ مزید ملاحظہ ہو ۲۰۲/۲۔

معشوق کے منھ پر منھ رکھنے میں ایک کنایہ یہ بھی ہے کہ معشوق کچھ کہنا چاہتا ہو (مثلاً یہ کہ اب بس کرو اب ہم تھک گئے، وغیرہ) تو اسے بولنے کا موقع ہی نہیں ملتا۔

(۱۰۰)

دل میں رہا نہ کچھ تو کیا ہم نے ضبط شوق
یہ شہر جب تمام لٹا تب نسق ہوا

نسق ہونا = انتظام کے تحت آنا

۱۰۰/۱ ان دو مصرعوں میں جو باتیں بیان ہوئی ہیں انھیں میر نے کئی جگہ کہا ہے، اور اکثر نئے نئے رنگ سے کہا ہے۔ لیکن یہ شعر ایسا ہے کہ اس پر وہ جتنا بھی ناز کرتے، کم تھا۔ دل سے آرزوؤں کا نکل جانا یا حسرت کا باقی نہ رہنا، یعنی ولولوں کا سرد پڑ جانا یا ہمت کا سرد پڑ جانا، میر نے جگہ جگہ لکھا ہے۔ شعر زیر بحث میں "دل میں رہا نہ کچھ" کہہ کر تمام باتوں کی گنجائش پیدا کر دی ہے۔ مثلاً ہمت نہ رہی، طاقت برداشت نہ رہی، جوانی کا جوش نہ رہا۔ غرض کہ وہ تمام چیزیں جن کے ہونے سے دل واقعی دل ہوتا ہے، ختم ہو گئیں۔ یعنی مٹ گئیں یا خرچ ہو گئیں۔ جب ایسا ہو چکا تو ہم نے بھی اپنے شوق کو قابو میں کیا، یعنی اس کا اظہار کرنا ترک کیا یا شوق ہی ترک کر دیا یا شوق کو اپنے اوپر حاوی ہونے سے روکا۔ اب اس واقعے پر دوسرے مصرعے میں جو رائے زنی ہے وہ طنز، غرور، الم ناک انجام کا احساس، ان سب جذبات و کیفیات کو بہ یک وقت محیط ہے۔ ایجاز بیان اور قول محال اور استعارہ سب یک جا ہو گئے ہیں۔ شہر دل کا انتظام اس وقت ختم ہوا، اس پر نظم و ضبط کی حکمرانی تب ہوئی، جب وہ تمام لٹ گیا۔ جب شہر لٹ جائے تو انتظام کرنے اور نظم و نسق قائم کرنے کو باقی ہی کیا رہتا ہے؟ لیکن شہر دل وہ دل ہے جس کو انتظام کے تحت لانے کے پہلے اس کو اجاڑنا (یعنی اس کی ہستی کو ختم کرنا) ضروری ہے۔ "لٹا" میں یہ کنایہ بھی ہے کہ معشوق نے ایک ایک کر کے ہر چیز چھین لی۔ لیکن جب وہ سب چیزیں چھن گئیں تو دل بھی خالی ہو گیا اور جب دل خالی ہو گیا تو جس کے لئے (یعنی معشوق کے لئے) دل میں یہ سب طوفان برپا تھے، اس سے بھی دلچسپی باقی نہ رہی۔ یعنی معشوق کی خاطر دل کو لٹایا تھا، لیکن جب دل لٹ گیا تو معشوق کی تمنا کیا کرتے، خود بہ خود ضبط شوق ہو گیا۔ اپنی شکست کی آواز ہونا اسی کو کہتے ہیں۔ لطف یہ ہے کہ شعر میں خود رحمی (Self Pity) کا شائبہ تک نہیں۔ ایسا شعر کہنے کو واقعی جگر چاہئے۔ ضبط شوق کو انتظام سے تعبیر کرنا ایسا استعارہ ہے جو "شہر دل" کے بغیر نہ سوجھتا، لیکن "شہر دل" سے "ضبط شوق" کی طرف ذہن منتقل ہونا معمولی بات نہیں۔ "ضبط" اور "نسق" میں رعایت بھی خوب ہے۔

(۱۰۱)

۴۸۵ منظر خراب ہونے کو ہے چشم تر کا حیف
پھر دید کی جگہ نہیں جو یہ مکاں گرا

۱۰۱/۱ ''منظر''، ''چشم''، ''دید'' اور ''منظر'' (بمعنی ''دکھائی دینے کی جگہ'') ''جگہ'' اور ''مکاں'' کی رعایتیں خوب ہیں۔ چشم کے لئے بھی خانہ کا لفظ لاتے ہیں، لہٰذا ''چشم'' اور ''مکاں'' میں ضلع کا ربط ہے۔ کیفیت کے اعتبار سے یہ شعر ۴۷/۱ سے مشابہ ہے، لیکن یہاں استعارہ اتنا نادر نہیں ہے۔ اس کی تلافی ایک حد تک دوسرے مصرعے کے لہجے سے ہو جاتی ہے۔ لہجے میں ہلکی سی تنبیہ اور ہلکی سی بے پروائی کا خوب صورت امتزاج ہے۔ کفایت لفظی بھی خوب ہے۔ ''پھر'' اور ''جو'' اتنے برمحل استعمال ہوئے ہیں کہ مکالمے کا رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ چشم تر کا منظر خراب ہونے سے مراد یہ ہے کہ ابھی آنکھیں تر ہیں۔ یہ منظر خوب ہے، لیکن تھوڑی دیر بعد باقی نہ رہے گا۔ آنکھوں سے آنسو بہ نکلیں گے، یا آنکھیں ہی بہ جائیں گی۔ اس وقت منظر دلچسپ ہے۔ آکر دیکھ جاؤ۔ ''خراب'' اور ''تر'' کے ساتھ مکان کا گرنا بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ سیلاب، یا بنیادوں میں سیلن کے باعث مکان اکثر گر جاتے ہیں، اور گرے ہوئے مکان کو بھی خراب کہتے ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ شعر کا تخاطب معشوق سے نہ ہو، بلکہ اپنے آپ سے ہو، یا محض تخاطب سے ہو یعنی عام لوگوں سے۔

(۱۰۲)

عالم میں جاں کے مجھ کو تنزہ تھا اب تو میں
آلودگی جسم سے مائی میں اٹ گیا

۱۰۲/۱ ''عالم میں جاں کے'' سے مراد ہے ''عالم ارواح میں''۔ صوفیا کا خیال ہے کہ روح بذات خود پاک ہوتی ہے، کیوں کہ وہ عالم قدس میں رہتی ہے۔ جب وہ جسم کا لباس پہن کر دنیا میں آتی ہے تو دنیاوی تعلقات اور ہوا و ہوس کا شکار ہو کر اپنی پاکیزگی کھو بیٹھتی ہے۔ اسی لئے صوفیوں کے یہاں تزکیۂ نفس کی کوشش کو مرکزی اہمیت دی گئی ہے۔ دنیاوی روپ میں مقید ہونا ہی روح کو کثیف کر دیتا ہے۔ صوفیوں کا مشہور مقولہ کہ ''تیرا وجود گناہ ہے''، وحدت الوجودی فکر کے علاوہ اس تصور کا بھی آئینہ دار ہے کہ دنیاوی روپ کی کثافت روح پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ میر نے اس تصور کو دوسرے مصرعے میں ایک زبردست استعارے کے ذریعہ ظاہر کیا ہے۔ جسم مٹی کا بنا ہوتا ہے، اس کے اعتبار سے ''جسم'' کو ''آلودگی'' سے تعبیر کرنا اور کثافت کو مٹی میں اٹ جانے کے ذریعہ ظاہر کرنا غیر معمولی تخیلی کارنامہ ہے۔ ''اب تو میں'' میں محرومی بھی ہے اور ایک طرح کا اظہار مجبوری بھی، کہ اب اگر مجھ سے گناہ سرزد ہوں تو میں مجبور اور بے قصور ہوں۔ انسانی روح دراصل نور حق کا پرتو ہے، اور یہ پرتو انسانی شکل میں مقید ہو کر بکھر جاتا ہے۔ بعض جگہ مولانا روم نے اس تصور کو ایسے پیکروں اور تشبیہوں کے ذریعہ واضح کیا ہے جن تک میر کی رسائی نہیں۔ مثنوی (دفتر اول، حصہ اول) میں کہتے ہیں۔

منبسط بودیم و یک جوہر ہمہ
بے سر و بے پا بدیم آں سر ہمہ
یک گہر بودیم ہم چوں آفتاب
بے گرہ بودیم و صافی ہم چو آب

چوں بصورت آمد آں نور سرہ
شد عدد چوں سایہ ہائے کنگرہ

(ہم بسیط اور غیر مرکب اور ایک ہی جوہر تھے۔ اس جگہ ہم بے سر اور بے پا یعنی جسم کی علت سے پاک تھے۔ ہم آفتاب کی طرح ایک ذات تھے۔ پانی کی طرح بے گرہ اور پاک تھے۔ جب اس خالص نور نے صورت اختیار کی تو ہم میناروں کے سائے کی طرح متعدد اور پارہ پارہ ہو گئے۔)

اس کے بعد مولانا روم تلقین کرتے ہیں کہ اپنے جسموں کو، جو میناروں کی طرح ہیں، ان کو ویران کردو (یعنی تباہ کردو) تا کہ (مولانا تھانوی کے الفاظ میں) "اس روح واحد کی طرف کہ مربی و مفیض ارواح ہے، توجہ ہو جاوے۔" مثنوی دفتر دوم میں مولانا روم کہتے ہیں۔

روح انسانی کنفس واحد است
روح حیوانی سفال جامد است

(انسانی روح ایک نفس واحد کی طرح ہے، اور حیوانی روح ایک جامد پیالہ ہے۔)

یعنی انسانی روح تو اس روح کا حصہ ہے جسے صوفیوں نے "روح اعظم" کہا ہے، اور حیوانی روح وہ ہے جو جسم کے ذریعہ اپنا اظہار کرتی ہے۔ میر کا بھی یہی منشا ہے کہ حیوانی روح کی آلودگی جسم کی وجہ سے ہے، اگر جسم نہ ہو تو وہی روح رہ جائے جو روح اعظم کا حصہ ہے، اور جس کو تنزہ حاصل ہے۔ میر نے اسی مضمون کو تقریباً انھیں الفاظ میں دیوان سوم میں بھی کہا ہے۔

تھی جملہ تن لطافت عالم میں جاں کے ہم تو
مٹی میں اٹ گئے ہیں اس خاکداں میں آکر

میر کے یہاں مولانا روم کا سا انکشافی انداز اور بیان کی شدت نہ سہی، لیکن اس زیر بحث شعر میں انھوں نے ان تمام تصورات کی طرف اشارہ کر دیا ہے جو مولانا کے اشعار کا سرچشمہ ہیں۔ اس کے باوجود شعر انتہائی صاف ہے، کوئی بے ربطی اور غیر ضروری الجھاؤ نہیں، اور اس کے جذباتی پہلو مولانا روم کے مضمون پر مستزاد ہیں۔ ملاحظہ ہو ۲۶۱/۶۔

(۱۰۳)

کیا تو نمود کس کی کیسا کمال تیرا
اے نقش وہم آیا کیدھر خیال تیرا

تجھ روئے خوے فشاں سے انجم ہی کیا خجل ہیں
ہے آفتاب کو بھی اے ماہ سال تیرا

خوے فشاں = پسینہ ٹپکتا ہوا، عرق آلود
سال = خلش، درد

پہلا قدم ہے انساں پامال مرگ ہونا
کیا جانے رفتہ رفتہ کیا ہو مآل تیرا

۲۹۰ ہوگی جو چل سر مو پنہاں نہیں رہے گی
اک دن زبان ہوگا ایک ایک بال تیرا

چل = بے قراری

۱۰۳/۱ شعر میں لطیف ابہام ہے، بظاہر دونوں مصرعے الگ الگ معلوم ہوتے ہیں، کیوں کہ جس موقعے یا تجربے کے جس موڑ پر یہ شعر کہا گیا ہے اس کو واضح نہیں کیا۔ "نقش وہم" سے مراد خود متکلم بھی ہو سکتا ہے، تمام انسان بھی، اور عاشق کا دل (یا اس دل میں موج زن محبت) بھی۔ نقش وہم کو شاید اپنے وجود کا دھوکا ہو گیا ہے، یا دل کو یہ خیال آ گیا ہے کہ جو محبت اس میں جلوہ گر ہے وہ حقیقی اور اپنی حد تک مطلق اور خود کفیل ہے۔ متکلم کہتا ہے کہ تم کو یہ کیا خیال آیا؟ تم تو محض نقش وہم ہو، تمھارا وجود تو کسی اور کے وجود پر منحصر ہے۔ تم خود کچھ نہیں ہو، کیا تم یہ بھول گئے کہ تم کسی اور کی نمود ہو؟ (یعنی کوئی اور تمھیں ظاہر کرتا ہے تو

تم ظاہر ہوتے ہو۔ یا تمھیں معلوم بھی ہے کہ تم کس چیز کی نمود ہو؟ تم دراصل فریب کی نمود ہو۔ یا تم جانتے بھی ہو کہ دراصل نمود کسی اور کی ہے، یہ تم نہیں ہو، بلکہ حقیقت مطلق ہے جس کے حوالے سے تم پہچانے جاتے ہو۔) تم کو اپنے کمال پر غرور ہے، کیسے تم اور کیسا تمھارا کمال۔ کمال تو بعد کی بات ہے تمھارا وجود ہی مشتبہ ہے، تم محض نقش وہم ہو۔ پہلے مصرعے میں تین جملے سمو دیے ہیں، اور تینوں سوالیہ ہیں۔ تینوں میں معنی کی بھی کثرت ہے۔ (۱) کیا تو؟ ''یعنی، تیری ہستی ہی کیا ہے؟ یا تو کیا شے ہے؟ یا تو کون سی شے ہے (یعنی وجود رکھنے والی شے ہے بھی کہ نہیں؟) (۲) ''نمود کس کی؟'' یعنی، یہ نمود کس کی ہے۔ یا، تو کس کی نمود ہے؟ یا وہ کیا شے ہے جس کی نمود ممکن ہے؟ (۳) ''کیسا کمال تیرا'' یعنی، تیرا کیا کمال ہے؟ یا یہ کمال تیرا کس طرح ہے؟ یا طنزیہ لہجے میں، واہ کیسا تیرا کمال ہے! دوسرا مصرع بھی استفہامی ہے۔ ''آیا'' کہ سوالیہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ ''آیا کدھر تیرا خیال ہے؟'' اس صورت میں دونوں مصرعوں میں فعل حذف ہو جاتا ہے، اور پورا شعر مکمل انشائیہ انداز کا باکمال نمونہ ہو جاتا ہے۔ ''آیا'' کو سوالیہ فرض کرنے سے معنی بھی بدل جاتے ہیں اور یہ امکان پیدا ہو جاتا ہے کہ شعر میں تادیب کے بجائے تنبیہ ہے، کہ اے نقش وہم، تیرا خیال کدھر ہے؟ کچھ تجھے معلوم ہے کہ تو کیا ہے اور کس کی نمود ہے؟ اور تیرا کمال کیسا ہے؟ تو اپنے کو یوں ضائع مت کر (یعنی بے کار مت سمجھ) تو دراصل کسی اور ہستی کی نمود ہے۔ ''نقش وہم'' کے تمام معنی اس شعر میں مناسب آتے ہیں۔ (۱) وہم کا نقش (وہم کی تصویر) (۲) وہ نقش جو وہم ہو۔ (۳) وہ نقش جو وہم نے بنایا ہو۔ ''نمود'' اور ''نقش''، ''نقش اور ''وہم''، ''وہم'' اور ''خیال''، ''کمال'' اور ''نقش'' کی رعایتیں بھی بہت خوب ہیں۔

۱۰۳/۲ تمام نسخوں میں ''خوے فشاں'' کی جگہ ''خوں فشاں'' ہے۔ لیکن معشوق کا چہرہ خوں فشاں نہیں ہوتا، جب کہ معشوق کے عرق آلود چہرے کا ذکر اکثر ہوتا ہے، اور اس کی تعریف بھی ہوتی ہے، جیسا کہ شعر زیر بحث میں ہے۔ (''خوے'' بروزن ''دے'' ہے۔) معشوق کے چہرے سے پسینہ ٹپک رہا ہے، پسینے کی بوندیں اس قدر روشن اور خوب صورت ہیں کہ ستاروں کو شرماتی ہیں۔ ستارے چوں کہ جھلملاتے رہتے ہیں، اس لئے ان کو پلک جھپکاتا ہوا کہا جاتا ہے۔ پلک جھپکانا، شرمانے کی علامت ہے۔ ''سال'' کے اصل معنی ''کانٹا'' ہیں، مجازاً اسے خلش، درد، بے چینی کے معنی میں بھی لیتے ہیں۔ سورج میں انتہا کی گرمی ہے، اس

گرمی کو بے چینی اور اضطراب کی علامت فرض کیا ہے اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ سورج بھی معشوق کے روشن چہرے پر پسینے کی روشن بوندیں دیکھ کر اس کو دل دے بیٹھا ہے، اور عشق کی آگ میں جل رہا ہے۔ یا اگر عاشق نہیں ہوا ہے تو رشک کی آگ میں جل رہا ہے۔ معشوق کو ''ماہ'' کہہ کر مخاطب کیا ہے۔ اس اعتبار سے ''سال'' اور ''آفتاب'' کی رعایتیں بہت دلچسپ ہیں۔ معشوق کے عرق آلود چہرے کا ذکر سب سے پہلے غالباً سعدی نے کیا ہے۔ چنانچہ ''گلستاں'' میں شعر ہے۔

برگل سرخ از نم اوفتادہ لآلی
ہم چو عرق برعذار شاہد غضباں

(سرخ گلاب پر شبنم کی وجہ سے موتی پڑے ہوئے
ہیں، جیسے کہ برہم معشوق کے چہرے پر پسینہ۔)

نواب مرزا شوق نے ''بہار عشق'' میں سعدی کا خیال براہ راست مستعار لے لیا ہے۔

رخ پہ گرمی سے وہ عرق کم کم
جس طرح گل پہ قطرۂ شبنم

''ماہ'' اور ''چاند''، ''مہینے'' کی رعایت سید محمد خاں رند نے ایک شعر میں برتی ہے، اگرچہ معنی بہت سرسری ہیں۔

اس مہینے میں بھی مہ رو سے رہا پہلو تہی
عید کا بھی چاند خالی کا مہینہ ہو گیا

''خالی'' ایک مہینے کا نام ہے، اس اعتبار سے ''تہی'' خوب ہے۔ لیکن یہ مضمون رند کا اپنا نہیں ہے۔ محمد امان نثار بہت پہلے کہہ گئے ہیں۔

گو عید کو نہ آئے تو بعد عید ملے
اے رشک ماہ خالی جاتا ہے یہ مہینہ

۱۰۳/۳ عام طور پر خیال ہے کہ دنیا مصیبتوں کا جھمیلا ہے، موت آرام کی نیند ہے اور عقبیٰ اصل ٹھکانا ہے۔ میر نے موت کو ماندگی کا وقفہ اور اگلے سفر کی نشان ضرور کہا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں خیال بالکل نیا

اور حیرت انگیز ہے۔ موت انسان کو اپنے قدموں تلے پامال کرتی ہے۔ اب اگر اگلی زندگی موت کے قدموں تلے پامالی سے شروع ہو تو خدا جانے کہاں ختم ہوگی اور اس میں کیا کیا مصیبتیں اور جھیلنا ہوں گی؟ قدموں کے پیچھے کچلے جانے کو انسان کے سفر کا ''پہلا قدم'' کہنا بھی خوب ہے۔ ''مآل'' کے معنی ''نتیجہ'' ہیں، لیکن یہ لفظ عام طور پر برے معنی میں استعمال ہوتا ہے، یعنی برے نتیجے یا برے انجام کو مآل کہتے ہیں۔ یہ کوئی نہیں کہتا کہ ''نیک کاموں کا مآل جنت ہے۔'' یہ ضرور کہا جاتا ہے کہ ''گناہوں کا مآل جہنم ہے۔'' لہٰذا لفظ ''مآل'' بھی اس خیال کو مستحکم کر رہا ہے جو ''پامال مرگ'' سے قائم ہوا ہے۔ ''قدم'' اور ''رفتہ'' میں رعایت ہے۔ ''پامال'' اور ''مآل'' میں صنعت شبہ اشتقاق ہے۔

۱۰۳/۴ ''سر مو''، ''زبان'' اور ''بال'' کی رعایت دلچسپ ہے۔ ''چل'' کے معنی ''شدید خواہش'' اور ''کسی چیز کی طلب'' کے بھی ہوتے ہیں۔ مناسبت ظاہر ہے۔ شعر میں تخاطب کا ابہام بھی خوب ہے۔ متکلم خود ہی مخاطب ہو سکتا ہے، یا ناصح کی زبان سے یہ بیان ہو سکتا ہے، یا ممکن ہے شاعر کسی عاشق سے کہہ رہا ہو۔ ہر ہر بال کا زبان ہو جانا بھی خوب ہے۔ ''رواں رواں دعا دیتا ہے'' یا ''رونگٹا رونگٹا دعا دیتا ہے'' محاورہ ہے اس لئے بھی بال کو زبان کہنے کا جواز بنتا ہے۔

(۱۰۴)

ہاتھ دامن میں ترے مارتے جھنجھلا کے نہ ہم
اپنے جامے میں اگر آج گریباں ہوتا

۱۰۴/۱ شعر میں کئی نکتے ہیں، اور سب ایک دوسرے سے اس طرح مربوط ہیں کہ یہ شعر معنی کے غیر معمولی تعمیری ربط کی مثال بن گیا ہے۔ بظاہر تو یہ محض شاعرانہ ہے، کہ اگر گریبان ہوتا تو اسی کو پھاڑتے، وحشت سے مجبور ہیں اس لئے تیرے ہی دامن پر ہاتھ صاف کر دیا۔ یہ باطن یہ غصہ ہے یا ابرام ہے، یا معشوق کے ساتھ جان بوجھ کر بے ادبی ہے۔ غالب نے اس نکتے کو لے کر الٹا جواب شعر کہا ہے۔

عجز و نیاز سے تو نہ آیا وہ راہ پر
دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچئے

لیکن غالب کے یہاں صرف ایک نکتے پر مبنی شوخی ہے، میر کا اگلا نکتہ یہ ہے کہ معشوق ہی کے ظلم و ستم (یا کم سے کم اس کے عشق) کی بنا پر وحشت پیدا ہوئی تھی تو ہم نے گریبان چاک کر دیا تھا۔ اب جو پھر وحشت ہے تو گریبان ڈھونڈتے پھرتے ہیں، لیکن گریبان کہاں؟ مجبوراً جھنجھلا کر تیرا ہی دامن چاک کرنے کی کوشش کرتے ہیں، کہ وحشت تیری ہی وجہ سے ہے۔ یا تو اس کا مداوا کر، یا اس وحشت کا ہدف مہیا کر۔ دامن میں ہاتھ مارنے سے مراد ''دامن گیر ہونا'' بھی ہو سکتا ہے۔ گریبان نہ ہونے کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ گریبان اپنے جامے میں نہیں۔ ''جامے سے باہر ہونا'' کے معنی ہیں ''بے قابو ہونا''۔ یعنی گریبان بے قابو ہو گیا ہے، یا تو اس پر ہمارا بس نہیں چلتا، یا وہ بے قابو ہو کر کہیں نکل گیا ہے۔ آتش اس قسم کے مضمون بنانے کی بہت کوشش کرتے ہیں، لیکن دماغ چھوٹا ہے، اس لئے اتنا کہہ کر رہ جاتے ہیں۔

خوشی سے اپنی رسوائی گوارا ہو نہیں سکتی
گریباں پھاڑتا ہے تنگ جب دیوانہ آتا ہے

(۱۰۵)

دل گیا مفت اور دکھ پایا
ہو کے عاشق بہت میں پچھتایا

مر گیا تس پہ سنگ سار کیا
نخل ماتم مرا یہ پھل لایا

نخل ماتم = تابوت وہ آرائش جو تابوت پر بناتے ہیں

یہ شب ہجر سر کرے ہے پرے
ہو سفیدی کا جس جگہ سایہ

۲۹۵ صحن میں میرے اے گل مہتاب
کیوں شگوفہ تو کھلنے کا لایا

گل مہتاب = چاندنی جو درختوں سے چھن کر زمین پر پڑتی ہے۔

۱۰۵/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ بادنیٰ تغیر اور مقطع کے اضافے کے ساتھ زیر بحث غزل دیوان پنجم میں بھی موجود ہے۔ محققانہ طور پر کس متن کو ترجیح دی جائے، یہ فیصلہ کرنا میری صلاحیت اور وسائل کے باہر ہے۔ لیکن زیر بحث غزل کا متن شاعرانہ اعتبار سے بہتر معلوم ہوتا ہے۔ اس لئے میں نے اسے دیوان دوم ہی میں جگہ دی ہے۔ دیوان پنجم میں ۱۰۵/۴ یوں درج ہے۔

صحن میں میرے اے گل مہتاب
کیوں شگوفہ لے کھلنے کا آیا

۱۰۵/۳ کا متن دیوان پنجم میں یوں ہے۔

یہ شب ہجر ہے گھڑی نہ رہے
ہو سفیدی کا جس جگہ سایہ

اس صورت میں شعر آسان ہو جاتا ہے، لیکن مضمون میں وہ خوبی نہیں رہ جاتی جو "سر کرے ہے پرے" سے پیدا ہوتی ہے۔

۱۰۵/۲ شعر کی کیفیت قابل داد ہے۔ یہ شعر ان لوگوں کے لئے تازیانۂ عبرت ہے جو رعایت لفظی کو حقیر یا مصنوعی اور بے کیف کہتے ہیں۔ سارا شعر "نخل ماتم" کے پھل لانے کی رعایت پر قائم ہے۔ "نخل ماتم" کو "نخل محرم" اور "نخل عزا" بھی کہتے ہیں۔ تابوت پر جو آرائش ہوتی تھی اس میں تلوار کی شکل بھی بناتے ہوں گے، جیسا کہ اشرف ماژندرانی کے اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے۔ یہ شعر "بہار عجم" اور "مصطلحات شعرا" دونوں میں "نخل محرم" کی سند کے طور پر درج ہوا ہے۔

چگونہ جلوۂ او نخل باغ کے آید
اگر چو نخل محرم شود سراپا تیغ

(باغ کا درخت اس کے جلوے کا مقابلہ کرنے کیوں کر آسکتا ہے، چاہے وہ نخل محرم کی طرح سراپا تلوار بن جائے۔)

اگر یہ درست ہے تو تلوار کی مناسبت سے "پھل لایا" اور بھی معنی خیز ہو جاتا ہے۔ آتش نے نخل ماتم کا مضمون اچھا باندھا ہے، لیکن ان کے یہاں لفاظی زیادہ ہے، اس لئے میر کی سی کیفیت نہیں۔

جنازہ ہو چکا تیار اے سرو رواں اپنا
شگوفہ پھولنا باقی رہا ہے نخل ماتم کا

میر نے شعر زیر بحث کے مضمون کو دیوان دوم ہی میں ایک بار اور نظم کیا ہے۔ لیکن ان کے یہاں بھی اس شعر میں لفاظی اور تصنع ہے۔

تابوت پہ بھی میرے پتھر پڑے لے جاتے
اس نخل میں ماتم کے کیا خوب ثمر آیا

۱۰۵/۳ ”سفیدی کا سایہ“ (یعنی ”سفیدی کا ذرا سا بھی شائبہ خفیف سا وہم“) کس قدر عمدہ ہے۔ فراق صاحب نے اپنی تعریف میں لکھا تھا کہ ان کے یہاں اتحاد ضدین پایا جاتا ہے۔ فراق صاحب کے یہاں اتحاد ضدین مجھے تو ملا نہیں، لیکن میر کے اس شعر میں اس کا زندہ نمونہ ضرور دیکھتا ہوں۔ ”پرے“ سے مراد ”فوجوں کے پرے“ ہے۔ شب ہجر ظلم کرنے پر، یعنی سیاہی پھیلانے پر، اس درجہ آمادہ ہے کہ جہاں سفیدی کی خفیف سی پرچھائیں بھی دیکھتی ہے تو شدت سے حملہ کرتی ہے، گویا فوجوں کے پرے کے پرے سر کر رہی ہو۔ ”سر کرنا“ بمعنی ”فتح کرنا“ بھی ہو سکتا ہے اور بمعنی ”قائم کرنا، شروع کرنا“ بھی ہو سکتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۰۵/۴۔

۱۰۵/۴ یہ شعر بھی رعایت لفظی کے حسن اور اثریت کا بے مثال نمونہ ہے۔ ”گل مہتاب“ کا پیکر بھی شاید ہی کسی اور شاعر نے ہمارے یہاں استعمال کیا ہو۔ موٹی موٹی پنکھڑیوں والا سفید رنگ کا ایک ہندوستانی پھول جو ایک گھنی جھاڑی پر کھلتا ہے، اس کو ”گل چاندنی“ کہتے ہیں، اور ”گل مہتاب“ بھی کہتے ہیں۔ اس طرح ”گل مہتاب“ کی دوہری معنویت ہے۔ پھر ”شگوفہ کھلنا“ یا ”گل کھلنا“ (بمعنی کوئی حیرت انگیز لیکن نامطبوع یا پریشان کن چیز واقع ہونا) محاورے بھی ہیں۔ چاندنی میں جنون بڑھ جاتا ہے، اس لئے درختوں سے چھن چھن کر آتی ہوئی چاندنی کو جسے ”گل مہتاب“ کہتے ہیں، شگوفہ کھلاتے بیان کرنا بہت خوب ہے۔ ”شگوفہ لانا“ بمعنی ”کلی کا نمودار ہونا“ بھی بہت خوب صورت ہے۔ گل مہتاب کے کھلنے کو ہی شگوفے سے تعبیر کیا ہے۔ دوسرے محاورے جن سے مصرعے کو مناسبت ہے، مثلاً ”ایں گل دیگر شگفت“ اور ”شگوفہ چھوڑنا“ اور ”شگوفہ پھولنا“ بھی ذہن میں آتے ہیں۔ پھر ”صحن“ کی معنویت پر غور کیجئے۔ متکلم اپنے گھر میں بند ہے، یا بند کر دیا ہے، تاکہ وحشت میں گھر سے باہر نہ نکل پڑے۔ لیکن گھر میں صحن ہے، اور صحن میں عام طور پر درخت لگائے جاتے ہیں۔ اس درخت سے چھن کر چاندنی صحن میں آتی ہے اور وحشت کا سامان مہیا ہو جاتا ہے۔ ممکن ہے گل مہتاب کو دیکھ کر سینے پر جو گل (یعنی داغ) کھائے ہیں ان کی یاد آ جاتی ہو، یا وہ چمک

اٹھتے ہوں۔ یا گل مہتاب، چاندنی والا گل نہ ہو بلکہ اصل معنی میں، یعنی ”گل چاندنی“ ہو۔ گل چاندنی کو دیکھا تو تلازمۂ خیال سے چاندنی یاد آئی، پھر چاند (اور چاند سا چہرہ) اور پھر جنون۔ شعر کیا ہے، طلسمات ہے۔ دیوان اول میں میر نے اس مضمون کو ذرا ہلکا اور واضح کر کے باندھا ہے۔

اس مہ کے جلوے سے کچھ تا میر یاد دیوے
اب کے گھروں میں ہم نے سب چاندنی ہے بوئی

چاندنی کے مضمون پر ناسخ نے بھی بہت عمدہ شعر کہا ہے۔

کیا شب مہتاب میں بے یار جاؤں باغ کو
سارے پتوں کو بنا دیتی ہے خنجر چاندنی

وہ لوگ جو ناسخ کو بے لطف نثری اور سپاٹ شاعر کہتے ہیں گریبان میں منھ ڈالیں اور اس شعر پر غور کریں۔ ناسخ بہت بڑے شاعر نہیں ہیں، لیکن وہ معمولی شاعر بھی نہیں ہیں۔ ان کے یہاں اچھے اور دلچسپ شعر بہت ہیں۔

(۱۰۶)

ہوں داغ ناز کی کہ کیا تھا خیال بوس — داغ ہونا = رنجیدہ ہونا
گل برگ سا وہ ہونٹ جو تھا نیلگوں ہوا — بوس = بوسہ

۱۰۶/۱ معشوق کی نزاکت پر بہت شعر کہے گئے ہیں، لیکن محض خیال کے زور سے زخمی ہونے کا مبالغہ شاید کسی کو نہ سوجھا ہو۔ دوسرا مصرع کس قدر محاکاتی ہے۔ سرخ گلاب کی پنکھڑی جب سوکھتی ہے تو اس میں اوداہٹ آجاتی ہے، اسے نیلگونی سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ نازک لوگوں کے چٹکی لی جائے یا کہیں زور سے دبایا جائے تو جو اودا نشان پڑتا ہے، اسے ''نیل'' کہتے ہیں۔ (چوٹ کے ہر نشان کو ''نیل'' کہتے ہیں اگر جلد ثابت رہے اور خون نہ بہے۔) یہاں بوسے کا خیال ہی معشوق کے ہونٹوں پر نیل ڈالنے کو کافی تھا۔ ''داغ'' اور ''نیلگوں'' میں مناسبت ظاہر ہے۔ غالب نے بھی نزاکت کا اچھا مبالغہ کیا ہے، لیکن ان کے یہاں بناوٹ بہت ہے، میر کی طرح حسیاتی شدت بھی نہیں۔

شب کو کسی کے خواب میں آیا نہ ہو کہیں
دکھتے ہیں آج اس بت نازک بدن کے پانو

میر کا تو مصرع ایسا ہے کہ لگتا ہے واقعی کسی نے معشوق کے ہونٹوں پر منھ رکھ کر زور سے دبا دیا ہو۔ جسم کی حسیات کا احساس میر کو ہمارے تمام شاعروں سے زیادہ تھا۔ ''داغ ہونا'' کا محاورہ بھی خوب ہے، میر کے علاوہ کسی نے شاید ہی استعمال کیا ہو۔ ''فرہنگ آصفیہ'' اور پلیٹس دونوں اس سے خالی ہیں۔ میر نے اسے ایک بار اور برتا ہے۔

برقع اٹھتے ہی چاند سا نکلا
داغ ہوں اس کی بے حجابی سے

(دیوان اول)

اس شعر پر بحث اس کے مقام پر ہوگی۔ اگر شعر زیر بحث کے بارے میں سوال ہو کہ معشوق کی نازکی رنجیدگی کا باعث کیوں ہے؟ تو اس کے دو جواب ہیں۔ پہلا تو یہ کہ اس بات پر رنج ہے کہ معشوق کو ہم نے اپنے خیال کے ذریعہ تکلیف پہنچائی۔ دوسرا یہ کہ جب معشوق کی نزاکت کا یہ رنگ ہے کہ بوسے کا خیال ہی اس کے ہونٹوں پر نیل ڈال دیتا ہے، تو پھر اس کا حقیقی بوسہ کیا نصیب ہوگا، یہ خیال باعث رنجیدگی ہے۔ بوسے کے خیال سے رنگ رخ متغیر ہونے کا مضمون میر حسن نے یوں نظم کیا ہے۔ ممکن ہے میر کا خیال وہاں سے مستعار ہو۔

وہ رخسار نازک کہ ہو جائیں لال
اگر ان پہ بوسے کا گذرے خیال

اس شعر میں معشوق کی نزاکت سے زیادہ حیا کا مضمون ہے۔ میر کا شعر زیادہ حسیاتی اور رنگین ہے۔ نظامی نے ''خسرو و شیریں'' میں اس مضمون کا عام پہلو باندھا ہے۔ لیکن انھوں نے دوسرے مصرعے میں اپنی مخصوص نازک خیالی کا بھی ثبوت دیا ہے۔

زبس کز گاز نیلش کشیدے
زبرگ گل بنفشہ بر دمیدے

(چونکہ اس نے (شیریں کے) ہونٹوں کو دانتوں سے کاٹ کاٹ کر ان پر نیل ڈال دیے تھے تو گویا وہ برگ گل سے بنفشہ اگا رہا تھا۔)

(۱۰۷)

منھ پر اس آفتاب کے ہے یہ نقاب کیا
پردہ رہا ہے کون سا ہم سے حجاب کیا

ہستی ہے اپنے طور پہ جوں بحر جوش میں
گرداب کیسا موج کہاں ہے حباب کیا

دیکھا پلک اٹھا کے تو پایا نہ کچھ اثر — اثر=نشان
اے عمر برق جلوہ گئی تو شتاب کیا

۳۰۰ ہر چند میر بستی کے لوگوں سے ہو نفور — نفور=نفرت کرنے
پر ہائے آدمی ہے وہ خانہ خراب کیا — والا، بھاگنے والا

۱۰۷/۱ مطلع برائے بیت ہے۔

۱۰۷/۲ ایک مفہوم تو یہ ہے کہ اگرچہ ہستی ایک سمندر ہے، لیکن یہ اپنی طور کا سمندر ہے۔ اس کے موج وگرداب وحباب دکھائی نہیں دیتے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ ہستی اپنے طور پر ایسی ہے جیسے کوئی سمندر جوش میں ہوتا ہے۔ یہ ایسا سمندر ہے جس میں گرداب، موج اور حباب سب ایک معلوم ہوتے ہیں۔ چھوٹا سمندر ہوتا تو شاید یہ چیزیں الگ الگ نظر آتیں۔ لیکن سمندر بہت عظیم ہے، اور اس میں جوش اس قدر ہے کہ سب چیزیں ایک معلوم ہوتی ہیں۔ ''جوش'' کے معنی ''ہجوم'' بھی ہوتے ہیں۔ ''ہستی'' صرف ایک

انسان کا وجود بھی ہو سکتا ہے، تمام عالم انسانی بھی۔ اور تمام عالم وجود بھی۔ وہ ایک انسان ہستی ہو، یا تمام عالم، اسے کسی وقت قرار نہیں۔ اور اس سے خود کو الگ کر کے دیکھئے تو کائنات کی یہ ساری بے قراری، اس کا یہ سارا عمل وحرکت، کسی سمندر کی کثیر وسعت اور افراط کی طرح معنی سے عاری معلوم ہوتے ہیں۔ ''ہستی'' اور ''جوش'' کے لفظ رکھ کر ہجوم اور کثرت کی کیا خوب تصویر کھینچ دی ہے۔ اسی کے برابر یہ ہنر مندی بھی ہے کہ مصرع ثانی میں تین ٹکڑے رکھ کر کثرت اور حرکت کے تاثر کو تقویت پہنچائی ہے۔ ن۔م۔ راشد نے بھی اس طرح کے پیکر کو بڑی کامیابی سے برتا ہے۔

اے سمندر

میں گنوں گا

دانہ دانہ تیرے آنسو

جن میں اک زخار بے ہستی کا شور!

(نظم: ''اے سمندر'')

۱۰۷/۳ دونوں مصرعے بہت عمدہ ڈرامائیت کے حامل ہیں۔ لفظ ''جلوہ'' کا صرف بہت عمدہ ہوا ہے۔ عمر کی خوب صورتی، چمک دمک، تیزی سے گذر جانے کی خاصیت، یہ سب باتیں ''جلوہ'' سے ادا ہو گئی ہیں۔ ''برق'' اس پر مستزاد ہے۔ پلک جھپکنے کے عمل کو براہ راست نہ بیان کر کے پہلے مصرعے میں ڈرامائیت پیدا کی ہے، دوسرے مصرعے میں انشائیہ انداز بیان نے ڈرامائی رنگ بھرا ہے۔ پلک اٹھا کے دیکھا تو معلوم ہوا کہ عمر برق جلوہ تھی۔ بجلی چمک کر غائب ہو جاتی ہے، کوئی نشان نہیں چھوڑتی۔ اس اعتبار سے ''پایا نہ کچھ اثر'' محض ایک آرائشی بیان نہیں، بلکہ عمر کے برق جلوہ ہونے کا ثبوت بن جاتا ہے۔ لفظ کو لفظ سے پیوست کرتا اسے کہتے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں ''برق جلوہ'' نہ کہتے تو پہلے مصرعے کا زور کم ہو جاتا۔ اور اگر پہلے مصرعے میں ''پایا نہ کچھ اثر'' نہ کہتے تو ''برق'' ''جلوہ'' کا پورا زور نہ ظاہر ہوتا۔ پھر پلک اٹھا کر دیکھا تو عمر کا کچھ نشان نہ تھا، لیکن زندگی تو تھی۔ ورنہ پلک اٹھا کر دیکھنا ممکن نہ ہوتا۔ اس سے معلوم ہوا کہ عمر سے مراد ''جوانی'' ہے، جو ظاہر ہے کہ بہت مختصر معلوم ہوتی ہے۔

۱۰۷/۴ بستی کے لوگوں سے نفرت کرنے یا بھاگے بھاگے پھرنے والے شخص کو "خانہ خراب" (جس کا گھر برباد ہو چکا ہو، یا جو دوسروں کے گھر برباد کرتا ہو) کہنا بہت خوب ہے۔ دوسرا مصرع تحسینی ہے، اس سے یہ اشارہ ملتا ہے کہ بستی کے لوگوں سے الگ تھلگ رہنا کوئی ایسی بری بات نہیں۔ ورنہ میر کو اچھا آدمی نہ کہا جاتا۔ لطف یہ ہے کہ مصرعے میں براہ راست تحسینی بات کوئی نہیں ہے، صرف لہجے سے پتہ لگتا ہے کہ میر قابل تعریف شخص ہے۔ پھر یہ بھی معلوم ہوا کہ قابل تعریف ہوتے ہوئے بھی وہ خانہ خراب ہے، شاید اچھے لوگوں کا مقدر خانہ خرابی ہی ہوتا ہے۔ پھر، خانہ خراب ہونے کی وجہ نہیں بیان کی۔ یہ وجہ عشق کی دہشت بھی ہو سکتی ہے، اور مادی دنیا کے کاروبار سود و زیاں سے بے تعلقی اور کنارہ کشی بھی ہو سکتی ہے۔ کہنے والے کے لہجے میں خفیف سا رشک کا شائبہ بھی ہے۔ شعر اصلاً کیفیت کا ہے، لیکن اشاروں میں اتنے معنی بھی آ گئے۔

(۱۰۸)

گلو گیر ہی ہوگئی یاوہ گوئی
رہا میں خموشی کو آواز کرتا

یاوہ گوئی = بکواس

۱۰۸/۱ ایک مفہوم میں یہ شعر اظہار کی نارسائی اور داخلی تجربے کو خارجی صورت پہنانے کی کوشش میں ناکامی کا مرثیہ ہے۔ دوسرے مفہوم میں یہ خود اظہار کا مرثیہ ہے، کہ اظہار بے فائدہ اور بے اثر ہے۔ "خموشی" سے مراد وہ داخلی تجربہ اور احساس ہو سکتا ہے جو روح کی گہرائیوں میں قید ہے، اور شاعر اسے آواز دینا چاہتا ہے، یعنی ظاہر کرنا چاہتا ہے۔ میں اس خاموش تجربے کو آواز کرنے (یعنی آواز کی شکل دینے) کی کوشش کرتا رہا، لیکن جو کچھ منھ سے نکلا وہ یاوہ گوئی، یعنی فضول بکواس ہی تھا۔ اس معنی میں کہ تجربے کی شدت اور وسعت اور پیچیدگی کے مقابلے میں وہ الفاظ جو میں اظہار کے لئے استعمال کر سکا وہ اتنے کم زور اور بے حقیقت تھے کہ یاوہ گوئی معلوم ہوتے تھے۔ لیکن زیادہ بولنے سے گلا بیٹھ جاتا ہے، اور آواز بند ہو جاتی ہے۔ لہٰذا آخر کار میری یاوہ گوئی نے میرا گلا پکڑ لیا، اور میں خاموشی کو آواز کی شکل دینے کی کوشش میں آواز ہی کھو بیٹھا۔ دوسرے مفہوم کے لئے "آواز کرنا" کے محاوراتی معنی ("پکارنا، بلانا") بروئے کار آتے ہیں۔ میں جانتا تھا کہ اظہار بے اثر ہے، اس لئے میں خاموشی کو پکارتا رہا۔ یعنی مجھے معلوم تھا کہ میں یاوہ گوئی کر رہا ہوں، میرا اظہار کچھ کارگر نہیں ہو رہا ہے۔ اس لئے میں خاموشی کو پکارتا رہا، یعنی کوشش کرتا رہا کہ خاموشی اختیار کروں۔ میرا ارادہ سکوت پورا تو ہوا۔ لیکن یوں کہ میری یاوہ گوئی نے مجھ کو گلو گرفتہ کر دیا۔ اظہار کا المیہ اس سے بڑھ کر کیا ہوگا کہ اظہار کی کوشش کا نتیجہ خاموشی ہو۔ یا پھر یہ کہ اظہار کی بے اثری معلوم ہو، لیکن پھر بھی ہم اظہار پر مجبور ہیں، اور خاموشی اختیار بھی کریں تو اس شعوری فیصلے کی وجہ سے نہیں کہ ہمارا اظہار محض یاوہ گوئی ہے، بلکہ خود یاوہ گوئی کی تکان ہمیں گلو گرفتہ

کرے۔ غالب نے شاید ایسے ہی موقع کے لیے کہا تھا

زلف خیال نازک و اظہار بے قرار
یارب بیان شانہ کش گفتگو نہ ہو

لیکن غالب کا شعر اس قدر تجریدی ہے کہ اظہار کا انسانی المیہ حیاتی سطح پر نمودار نہیں ہوتا۔ میر کا کاروبار حیاتی سطح پر ہے۔ پھر غالب ابھی اظہار پر مجبور نہیں ہوئے ہیں، وہ دعا کر رہے ہیں کہ زلف خیال جو ظاہر ہونے کے لیے بے قرار (یعنی ''اظہار بے قرار'') ہے، بیان کے شانے کے ذریعہ الجھنے اور ٹوٹنے سے بچ جائے۔ اس کے برخلاف، میر اگلی منزل پر ہیں، جہاں دعا کا کام ہو چکی ہے اور اب یا تو خاموشی کو آواز بنانے کی سعی ہے، یا آواز کو خاموش کرنے کی سعی ہے۔ غالب نے یہ شعر نوعمری میں کہا تھا، اس وقت کے لیے یہی دعا مناسب تھی۔ میر کا شعر پختگی عمر کا ہے، جب ناکامی مکمل ہو چکی ہے۔ غالب کی دعا میں نوجوانی کا والہانہ پن اور پر امیدی ہے، میر کے اعتراف میں پختہ عمر کا احساس شکست ہے۔

(۱۰۹)

آنکھیں کھلیں تو دیکھا جو کچھ نہ دیکھنا تھا
خواب عدم سے ہم کو کاہے کے تیں جگایا

۱۰۹/۱ ''جو کچھ نہ دیکھنا تھا'' میں لطیف ایہام ہے۔ نہ دیکھنے والی چیز میدان حشر ہو سکتی ہے، میدان حشر کا مواخذہ ہو سکتا ہے۔ (ہو سکتا ہے یہ مواخذہ معشوق کا ہو، جس نے دنیا میں اتنے ظلم ڈھائے تھے۔) یہ نہ دیکھنے کے قابل چیز زندگی بھی ہو سکتی ہے، یعنی دوبارہ زندہ ہونا پڑا، جیسا کہ مندرجہ ذیل شعر میں ہے (دیوان اول)

خوف قیامت کا یہی ہے کہ میر
ہم کو جیا بار دگر چاہیے

ہو سکتا ہے کہ یہ نہ دیکھنے والی چیز دنیا کے لوگ ہوں، جن سے پردہ کرنے کے لیے موت کا دامن تھاما تھا۔ شعر میں عجب طرح کا طنطنہ ہے، اور حیات بعد موت کے بارے میں ان تمام دل خوش کن باتوں کا انکار ہے جو مذہبی کتابوں میں لکھی ہوئی ہیں۔ لیکن ایک دلچسپ امکان اور بھی ہے کہ ''خواب عدم'' سے مراد موت نہ ہو، بلکہ عالم ارواح، یعنی عالم ارواح کا سکون ہو۔ اس دنیا میں آنے کے پہلے روحیں عالم عدم میں ہوتی ہیں۔ ''پیدا ہونا'' کے لیے ''آنکھ کھولنا'' یا ''آنکھیں کھولنا'' بھی استعمال کرتے ہیں۔ اس طرح معنی یہ ہوئے کہ ہم عالم ارواح میں آرام سے سو رہے تھے، اس دنیا میں آنکھیں کھولیں تو طرح طرح کے عذاب اور مصیبتیں اٹھانا پڑیں، آخر ہم کو اتنی آرام کی نیند سے کیوں جگایا؟ یعنی وجہ آفرینش کچھ سمجھ میں نہیں آتی، جب آفرینش میں رنج ہی رنج ہے۔ یہ صحیح ہے کہ محاورے میں ''خواب عدم'' کے معنی ''موت'' ہیں، ''عالم ارواح'' نہیں۔ لیکن لغوی اعتبار سے اس معنی میں کوئی ایسی قباحت نہیں ہے۔ بلکہ اغلب یہ ہے کہ میر نے یہی معنی مراد لیے ہوں، جیسا کہ انھوں نے دیوان اول میں بھی کہا ہے

ہستی میں ہم نے آ کر آسودگی نہ دیکھی
کھلتیں نہ کاش آنکھیں خواب خوش عدم سے

دیوان سوم

ردیف الف

(۱۱۰)

دین و دل کے غم کو آساں ناتواں میں لے گیا
یا محبت کہہ کے یہ بار گراں میں لے گیا

خاک و خوں میں لوٹ کر رہ جانے ہی کا لطف ہے
جان کو کیا جو سلامت نیم جاں میں لے گیا

۳۰۵ سرگذشت عشق کی تہ کو نہ پہنچا یاں کوئی
گرچہ پیش دوستاں یہ داستاں میں لے گیا

عرصۂ وشت قیامت ہوجائے گا باغ سب
اس طرح سے جو یہ چشم خوں فشاں میں لے گیا

یک جہاں مہر و وفا کی جنس تھی میرے کنے
لیکن اس کو پھیر ہی لایا جہاں میں لے گیا

یک جہاں = بہت بڑی، بہت زیادہ؛ کنے = پاس

ریختہ کا ہے کو تھا اس رتبۂ اعلیٰ میں میر
جو زمیں نکلی اسے تا آسماں میں لے گیا

۱۱۰/۱ جب کوئی بھاری بوجھ اٹھاتے ہیں یا کسی خطرے سے بچنے کی کوشش کرتے ہیں یا کسی مصیبت سے چھٹکارا پانے کی سعی ہوتی ہے تو اکثر مسلمان حضرت علی کو (جنھیں ''مشکل کشا'' کہا جاتا ہے) ''یا علی'' کہہ کر پکارتے ہیں۔ اس پس منظر میں ''یا محبت'' کا نعرہ بہت دلچسپ ہے، خاص کر جب دین بھی گنوا دیا ہے تو حضرت علی کے بجائے محبت کو پکارنا اور بھی مناسب معلوم ہوتا ہے۔ ''ناتواں'' کے لغوی معنی ہیں ''جس میں طاقت نہ ہو''، یہ لفظ ''جسم'' اور ''جان'' دونوں کے لئے استعمال ہوسکتا ہے۔ اس پس منظر میں خود کو ''ناتواں'' کہنے سے دونوں طرح کی ناتوانی (جسمانی اور روحانی) کا اشارہ شعر میں آ گیا۔ ''آساں'' اور ''ناتواں'' کا تقابل خوب ہے، اور یہ نکتہ نہایت لطیف ہے کہ محبت کا سہارا ہو تو اور ہر طرح کا غم برداشت ہو جاتا ہے۔ مزید باریکی یہ کہ دین و دل کے جانے کو بار گراں سے تعبیر کیا ہے۔ عام طور پر تو یہ ہوتا ہے کہ کوئی چیز کہیں سے نکل جائے تو وزن ہلکا ہو جاتا ہے۔ یہاں الٹا معاملہ ہے کہ جسم سے دل گیا اور روح سے دین نکل گیا، اور ان کا جانا بار گراں ثابت ہوا۔

۱۱۰/۲ جان کو نیم جاں لے جانا بہت خوب ہے۔ اشارہ یہ بھی ہے کہ آدھی جان (یعنی ادھ موئی حالت) کو سلامتی تو کہہ نہیں سکتے، اس لئے اگر بچ کر نکل بھی آئے تو بہر حال سلامت نہ کہلائیں گے۔ معشوق کا وار اوچھا بھی پڑے تو تڑپ کر جان دے دینا بہتر ہے۔ ''نیم جاں میں لے گیا'' میں دوسرا پہلو یہ ہے کہ میں نیم جاں تھا۔ یعنی ''نیم جاں'' متکلم کی صفت ہے۔ ''رہ جانے'' اور ''لے گیا'' میں ضلع کا ربط ہے۔

۱۱۰/۳ ''دوستاں'' اور ''داستاں'' کی تجنیس کے علاوہ اس میں یہ نکتہ بھی ہے کہ غیروں سے نہ سہی، دوستوں سے تو امید تھی کہ وہ داستان عشق کی گہرائیوں تک پہنچیں گے، لیکن وہ بھی نہ سمجھ پائے۔ یہ ظاہر نہ کر کے کہ یہ کس کے عشق کی داستان ہے (ممکن ہے کسی شخص کی داستان نہ ہو، بلکہ خود عشق کی آفاقی

داستان ہو) شعر میں اعلیٰ درجے کی بلاغت پیدا کردی ہے۔ کیوں کہ اس طرح عشق محدود نہ رہا بلکہ عالمی حقیقت بن گیا، اور اپنا ذکر نہ کرنے کے باعث شعر میں خود رحمی کا بھی شائبہ نہ آنے دیا۔ ''میں نے گیا'' میں یہ لطف بھی ہے کہ کم سے کم میں تو عشق کے اسرار و رموز سے واقف تھا۔

۱۱۰/۴ قیامت کے ذکر میں رمز اس بات کا ہے کہ مرنے کے بعد بھی آنکھیں خوں فشاں ہیں، یا خوں فشانی اس کثرت کی ہے کہ موت کے بعد بھی اس کا تھمنا ممکن نہیں معلوم ہوتا۔ یہ نکتہ بھی ہے کہ شہیدوں کو کفن نہیں دیتے، بلکہ ان کے خون آلود کپڑوں ہی میں انھیں دفن کرتے ہیں، اور شہید اپنے زخمی بدن پر ہی اٹھائے جائیں گے۔ متکلم چوں کہ شہید محبت ہے، اس لئے اندیشہ ہو سکتا ہے کہ وہ بھی اپنے زخمی جسم اور خوں فشاں آنکھ کے ساتھ ہی اٹھایا جائے۔ ''میں نے گیا'' میں ایک لطیف نکتہ یہ ہے کہ شہید محبت کو اپنے اوپر اعتماد ہے کہ اگر وہ چاہے تو خوں فشاں آنکھوں کے ساتھ میدان حشر میں جائے۔ لفظ ''باغ'' بھی قابل توجہ ہے۔ یہ نہیں کہا کہ لوگ میری خوں فشاں آنکھوں کو دیکھ کر تڑپ جائیں گے، یا خدا کی رحمت جوش میں آجائے گی، یا خدا معشوق سے مواخذہ کرے گا، یا معشوق شرمندہ ہوگا، وغیرہ۔ ان سب متوقع باتوں کو ترک کر کے میر کہتے ہیں کہ میدان حشر میں سرخی ہی سرخی پھیل جائے گی، گویا باغ لہلہا اٹھے گا۔ یعنی عشق کی خوں کردگی خود عاشق کے لئے کتنے ہی آزار کا باعث کیوں نہ ہو، لیکن ہوتی تعمیری ہے، کیوں کہ اس کی بدولت دنیا میں تو رنگا رنگی ہے ہی، وہ میدان قیامت کی بھی رنگینی کا باعث ہو سکتی ہے۔ خوب شعر ہے۔

اس مضمون کا ایک پہلو نظیری نے بھی خوب بیان کیا ہے۔ ممکن ہے میر نے نظیری کے یہاں دیکھ کر لکھا ہو اور اس کی بات سے اپنی بات بنائی ہو۔

چوں بگذرد نظیری خونیں کفن بہ حشر
خلقے فغاں کنند کہ ایں داد خواہ کیست

(جب خونیں کفن نظیری میدان حشر سے گذرتا ہے تو
خلق اللہ پکار اٹھتی ہے کہ یہ شخص کس کا داد خواہ ہے؟)

۱۱۰/۵ ''یک جہاں'' کی فارسیت توجہ انگیز ہے۔ دوسرے مصرعے کے ''جہاں'' اور پہلے مصرعے کے ''جہاں'' میں ایہام کا ربط ہے۔ ''جنس'' کی مناسبت سے ''پھیرلانا'' بہت خوب ہے۔ سوداگر کا مال اگر نہ بکے اور وہ اسے واپس لے آئے تو اسے بھی ''پھیرلانا'' کہتے ہیں۔ میر نے خود ''شکار نامۂ دوم'' میں لکھا ہے۔

جواہر تو کیا کیا دکھایا گیا
خریدار لیکن نہ پایا گیا
متاع سخن پھیر لے کر چلو
بہت لکھنؤ میں رہے گھر چلو

شعر زیر بحث کے مضمون کو اسی محاورے کے ساتھ دیوان دوم میں یوں لکھا ہے۔

اقلیم حسن سے ہم دل پھیر لے چلے ہیں
کیا کریے یاں نہیں ہے جنس وفا کی خواہش

لیکن شعر زیر بحث میں الیاتی وقار کی کیفیت ہے، اور سعی و تلاش مسلسل کا اشارہ بھی بہت خوب ہے۔

۱۱۰/۶ ''ریختہ'' کے معنی ''پڑا ہوا، گرا ہوا'' کے اعتبار سے ''اعلیٰ'' بہت خوب ہے۔ ''اعلیٰ''، ''زمین'' اور ''آسمان'' کی رعایتیں بھی برجستہ ہیں۔ خاص کر ''زمیں'' اور ''آسماں'' کی رعایت کو پہلے مصرعے میں ''اعلیٰ'' سے کر خوب نبھایا ہے۔ یہ پوری غزل معنوی اعتبار سے بہت گہری نہیں ہے، لیکن ہر شعر میں بلا کی کیفیت اور روانی ہے۔ غزل کی زمین کا مضمون مومن نے ایک نئے پہلو سے باندھا ہے، اگرچہ اولیت کا شرف میر کو ہے۔

ایسی غزل کہی ہے یہ جھکتا ہے سب کا سر
مومن نے اس زمین کو مسجد بنا دیا

میر انیس کا مشہور شعر میر سے براہ راست مستعار معلوم ہوتا ہے۔

سدا ہے فکر ترقی بلند بینوں کو
ہم آسمان سے لائے ہیں ان زمینوں کو

لیکن رعایتوں کے باوجود میر انیس کا پہلا مصرع، اور توجیہ کے ہلکے پن کی وجہ سے مومن کا پہلا مصرع دونوں کے مصرع ہائے ثانی کے ہم پلہ نہیں ہیں۔ میر کے دونوں مصرعے برابر کے ہیں۔ انعام اللہ خاں یقین کے یہاں بھی یہ مضمون خوب بندھا ہے، بلکہ ممکن ہے میر نے یقین سے مستعار لیا ہو۔

نہ آیا سر فرو ایدھر یقیں کے فکر عالی کا
زمیں کو ورنہ ریختے کی آسماں کرتا

لیکن یقین کے یہاں روانی کم ہے۔ ''زمیں'' کا لفظ بھی بہت عمدہ نہیں۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ زمین کو آسمان کرنا محض اکہرا استعارہ ہے، جب کہ زمین کو آسمان تک لے جانا دہرا استعارہ ہے، اور زندگی سے قریب تر بھی ہے۔

(۱۱۱)

بشرے کی اپنے رونق اے میر عارضی ہے
جب دل کو خوں کیا تو چہرے پہ رنگ آیا

۱/۱۱۱ یہ میر کے ان دھوکے باز شعروں میں سے ہے جنھیں میں ان کا خاص کمال کہتا ہوں۔ دیکھنے میں تو ایسے شعر سادہ، اکہرے اور بعض اوقات بالکل معمولی معلوم ہوتے ہیں، لیکن جب غور کیجئے تو ان میں کئی گتھیاں نظر آتی ہیں۔ مثلاً اس شعر میں پہلا مسئلہ تو یہ ہے کہ عاشق کے چہرے پر رونق کا کیا محل ہے؟ عاشق تو زرد رو اور بے رونق صورت ہوتا ہے۔ میر خود ہی کہہ گئے ہیں۔

چاہ کا دعویٰ سب کرتے ہیں مانئے کیوں کر بے آثار
اشک کی سرخی زردی منھ کی عشق کی کچھ تو علامت ہو

(دیوان اول)

لہٰذا یا تو متکلم کا عشق سچا نہیں ہے، اس کے دل میں عشق کا درد فی الواقع نہیں ہے، لہٰذا وہ اپنے چہرے کی رونق کے لئے یہ بہانہ بناتا ہے کہ یہ دراصل دل کا خون ہے جو چہرے پر چھلک رہا ہے۔ یا پھر دل کو خون کرنا کمال عاشقی ہے، اس کمال کو حاصل کرنے کے بعد چہرے کا (فرط مسرت یا فخر سے) دمک اٹھنا لازمی ہے۔ اگر دوسری صورت حال ہے تو پھر اسے ''عارضی'' کیوں کہا؟ اس کے دو جواب ممکن ہیں۔ ایک تو یہ کہ دل کے خون ہو جانے کے بعد زندگی زیادہ دیر باقی نہ رہے گی، جب زندگی ختم ہوگی تو چہرے کی سرخی بھی غائب ہو جائے گی۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ دل بار بار تو خون ہونے سے رہا۔ عشق کی یہ شدت اور درد کی یہ کیفیت مستقل نہیں۔ کچھ دیر بعد دل پھر اپنے حال پر آ جائے گا اور چہرے پر وہی زردی واپس آ جائے گی۔ لیکن اس بار جو زردی ہوگی وہ ناکامی اور شکست کی بھی ہو سکتی ہے۔ یعنی

اس بات کی، کہ عشق کا کمال (جس کی علامت تھی دل کا خون ہو جانا) اب باقی نہیں رہا۔ لیکن لفظ "جب" میں ایک امکان یہ بھی ہے کہ یہ عمل بار بار ہوتا ہے۔ یعنی جب جب دل کو خون کرتے ہیں، تب تب چہرہ گلگوں ہو جاتا ہے۔ "جب دل کو خون کیا" کے بجائے "ہم دل کو خوں کیا" کر دیجیے تو یہ نکتہ واضح ہو جاتا ہے۔ اب چہرے کی رونق عاشق کی خودداری کا تقاعل معلوم ہوتی ہے۔ یعنی وہ یہ نہیں پسند کرتا کہ اس کا چہرہ زرد اور بے رنگ ہو اور لوگ اس کو نگاہ ترحم سے دیکھیں۔ اس لئے وہ بار بار اپنے دل کو خون کرتا ہے، تا کہ لوگ اس دھوکے میں رہیں کہ اس کو کوئی غم نہیں ہے، یا اگر ہے بھی تو وہ اس کی برداشت کے باہر نہیں ہے۔

اب تخاطب کے ذریعہ پیدا ہونے والے امکان پر غور کیجئے۔ شعر میں دو کردار ہیں۔ ایک تو متکلم (جو عاشق ہے) اور دوسرا میر۔ عاشق کے چہرے پر سرخی دیکھ کر میر سوال کرتے ہیں کہ ہم نے تو سنا تھا عشق میں لوگوں کا رنگ اڑ جاتا ہے، لیکن تمھارے چہرے پر اتنی رونق کیوں ہے؟ ممکن ہے میر (یعنی سوال کرنے والے) کو خیال ہو کہ عشق اتنی بڑی مشکل نہیں ہے، جیسی کہ لوگ سمجھتے ہیں۔ یا شاید اس کو خیال ہو کہ عاشق کا جذبہ کامل نہیں ہے، ورنہ اس کے چہرے پر رنگ کیوں ہوتا۔ اس سوال کے جواب میں متکلم کہتا ہے کہ میاں یہ رونق تو عارضی ہے، جب دل کو خون کیا ہے تب یہ رنگ آیا ہے، یعنی وہ کنائے کی زبان میں کہتا ہے کہ میاں عشق کو کھیل نہ سمجھو، اس میں دل خون کرتے ہیں تا کہ زندگی کے آثار پیدا ہوں۔ اب یہیں سے یہ نکتہ پیدا ہوتا ہے کہ عشق میں زندگی کے آثار پیدا کرنے کا طریقہ صرف یہ ہے کہ دل کو خون کیا جائے، یعنی ایسا کام کیا جائے جس کی وجہ سے زندگی ہی ختم ہو جاتی ہے، یا اگر ختم نہیں ہوتی تو خطرے میں ضرور پڑ جاتی ہے۔ ویسے یہ شعر خود کلامی بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی میر نے آئینے میں اپنا چہرہ دیکھا اور اس کی سرخی دیکھ کر خود ہی سے کہا کہ بھائی یہ سب تو دل کے خون ہو جانے کا فیض ہے۔ اپنی محنت ٹھکانے لگی، دل خون ہوا۔ لیکن یہ سب رونق چند روزہ ہے، کیوں کہ اب تم تھوڑی ہی دیر کے مہمان ہو۔

اگر یہ سوال اٹھے کہ دل کے خون ہونے اور چہرے کی سرخی میں کیا تعلق؟ تو اس کا جواب یہ ہے کہ دل ہی کے ذریعہ خون سارے بدن میں دوڑتا ہے، اگر دل خون ہو جائے تو سرخی کا بڑھنا لازمی ہے۔ لیکن اس کا ایک طبی جواب بھی ہے۔ عام طبی مشاہدہ ہے کہ جن لوگوں کو فشار دم

(Hypertension) ہوتا ہے (اور یہ دل کی ایک بیماری ہے)، ان کے چہرے پر سرخی بڑھ جاتی ہے۔ ایسے چہرے کو اصطلاح میں Florid (پھول کے رنگ کا) کہا جاتا ہے۔ اب رعایت پر غور کیجئے۔ "عارضی" بمعنی "جو مستقل نہ ہو"۔ لیکن "عارض" کے معنی "رخسار" بھی ہیں۔ لہٰذا چہرے کی سرخی کو "عارضی" کہنے میں ایک اور لطف بھی ہے۔ شعر کا ہے کو ہے، نگار خانہ ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے اس مضمون کو اٹھایا ہے، لیکن ان کا مصرع اولیٰ پوری طرح کارگر نہ ہوا۔

لوگ کیا ڈھونڈ رہے ہیں مری پیشانی پر
رنگ آتا ہے یہاں اپنا لہو پینے سے

(۱۱۲)

۳۱۰

دل اگر کہتا ہوں تو کہتا ہے وہ یہ دل ہے کیا
ایسے ناداں دلربا کے ملنے کا حاصل ہے کیا

جاننا باطل کسو کو یہ قصور فہم ہے
حق اگر سمجھے تو سب کچھ حق ہے یاں باطل ہے کیا

ہم تو سو سو بار مر رہتے ہیں ایک ایک آن میں
عشق میں اس کے گذرنا جان سے مشکل ہے کیا

۱۱۲/۱ شعر نسبتاً معمولی ہے، لیکن مکالمے کے رنگ اور صرف و نحو کے چابک دست استعمال نے اس میں بھی ایک بات پیدا کر دی ہے۔ پہلے مصرعے میں حسب ذیل امکانات ہیں (۱) میں معشوق کے سامنے لفظ "دل" کہتا ہوں تو از راہ نخوت یا نادانی پوچھتا ہے کہ "دل کیا ہوتا ہے؟" (۲) میں معشوق کے سامنے اپنا دل لے جاتا ہوں اور کہتا ہوں دیکھو میرا دل ہے، تو وہ کہتا ہے کہ یہ دل ہے؟ کیا دل اسی کو کہتے ہیں؟ (یعنی وہ حقارت سے کہتا ہے۔) (۳) میں معشوق سے کہتا ہوں "دل؟" یعنی پوچھتا ہوں کہ تم دل کو جانتے ہو؟ یا تم نے ہمارا دل کیا کیا؟ تو معشوق حیران ہو کر پوچھتا ہے کہ دل کیا چیز ہے؟ (۴) میں معشوق سے کہتا ہوں "دل؟" یعنی پوچھتا ہوں کہ تم دل کے بارے میں جانتے ہو؟ کیا تمھارے پاس دل ہے؟ (یعنی میرا دل ہے؟) یا کیا تم دل والے ہو، یا تمھارے پہلو میں دل ہے کہ نہیں؟) تو معشوق کہتا ہے "دل؟ کیا میرے پاس دل ہے؟" (۵) یا معشوق جواب میں کہتا ہے کہ "یہ دل (یعنی تمھارا دل) کیا ہے، میرے پاس ایسے ایسے بہت سے دل ہیں۔" دوسرے مصرعے میں "کے ملنے" کے دو مفہوم ہیں۔ ایک تو

"ملاقات ہونا" اور دوسرا "حاصل ہونا"۔ اور چوں کہ پہلے مصرعے میں ایسے کئی امکانات ہیں کہ دل ابھی عاشق ہی کے پاس ہے، اس لئے معشوق کو "دلربا" کہنا خالی از لطف نہیں۔ معشوق کو "نادان" کہنے میں یہ پہلو بھی ہے کہ معشوق واقعی الھڑ ہے، اور یہ بھی کہ وہ ناسمجھ ہے، عاشق کے دل کی قدر نہیں جانتا۔

۱۱۲/۲ یہ شعر علم و عرفان کی اس منزل پر واقع ہوا ہے جہاں ویدانت اور وحدت الوجود کی سرحدیں مل جاتی ہیں۔ ویدانت کی رو سے خدا ایک لامتناہی وجود اور لامتناہی شعور ہے، اور اس میں ہر وجود اور ہر شعور موجود ہے۔ اس خیال کی رو سے حق اور باطل، وجود اور غیر وجود، یہ سب بے معنی ہیں۔ کیونکہ یہ سب چیزیں اس لامتناہی شعور کا حصہ ہیں جو تمام کائنات پر حاوی ہے۔ "آتمن" میں سب کچھ ہے، وہ ہر چیز کا مبدا اور ماوا ہے۔ انسانی آتمن بھی اسی کا حصہ ہے۔ وحدت وجود کی رو سے اشیاء، جس حد تک وہ موجود ہیں، ذات حق کا حصہ ہیں۔ میر کے دوسرے مصرعے میں "حق اگر سمجھے" سے مراد یہ ہے کہ اگر کوئی شخص حقیقت کو سمجھے۔ پھر یہ بھی مراد ہے کہ اگر کوئی شخص خدا کو سمجھے (یعنی "حق" بمعنی "خدا") لیکن اگر اس مفہوم کو ایک اور طرف لے جائیں تو اس سے دو اور معنی برآمد ہوتے ہیں۔ ان کی رو سے یہ شعر وحدت الوجود یا ویدانت کا شعر نہیں رہ جاتا۔ "حق اگر سمجھے" یعنی اگر کوئی شخص خدا مان لے، یعنی یہ سب تو محض فرض کرنے اور سمجھ لینے کی بات ہے، تم اگر چاہو تو ہر چیز کو حق سمجھ لو۔ ایسی صورت میں کوئی چیز باطل نہیں۔ عقیدے کی قوت ہر چیز کو خدا بنا دیتی ہے۔ اس مفہوم کی رو سے "حق" یا "خدا" انسان کی تخلیق ہے۔ انسان خود کو کائنات میں تنہا محسوس کرتا ہے، اس لئے وہ کسی ایسی ہستی کی تلاش کرتا ہے جس کا رشتہ سب سے ہو اور جو خود انسان کا بھی رشتہ کائنات سے استوار کر دے۔ اس لئے وہ خدا کا تصور خلق کرتا ہے اور مظاہر فطرت، شجر حجر، مطلق تجرید، کسی نہ کسی چیز کو خدا مان لیتا ہے۔ لہٰذا اگر تم ماننا چاہو تو ہر چیز خدا ہے، ہر چیز حق ہے، باطل کچھ نہیں۔ اس تشریح کی رو سے یہ شعر عارفانہ نہیں، بلکہ روشن خیال دہریت (liberal atheism) کا شعر بن جاتا ہے۔ "حق اگر سمجھے" کی تیسری تشریح یہ ممکن ہے کہ کوئی عقیدہ جھوٹا نہیں، سب اپنی اپنی جگہ سچے ہیں۔ یہ ہماری سمجھ کی کمی ہے کہ کسی کو کافر اور کسی کو مومن کہتے ہیں، سب کا راستہ ایک ہے۔ اگر تمھاری سمجھ کا پھیر نہ ہو اور تم صحیح طریقے سے سمجھو تو سب سچ ہے۔ اس تشریح کی رو سے یہ شعر روشن خیال انسان دوستی (liberal humanism) کا شعر بن جاتا ہے۔ روشن خیال انسان دوستی بنیادی

طور پر خدا کی منکر ہے، لیکن ہر ایک کو اپنا عقیدہ رکھنے کا حق دیتی ہے۔ شعر میں یہ سب باریکیاں "حق اگر سمجھے" کی بے پناہ بلاغت کے باعث ہیں۔ اگر اس کا مفہوم یہ لیا جائے کہ "اگر تم واقعی خدا کو سمجھتے ہو" تو یہ شعر عارفانہ اور ویدانتی ہے۔ اگر مفہوم یہ لیا جائے کہ "اگر تم حق سمجھو لو" تو یہ شعر (liberal atheist) ہے۔ اور اگر مفہوم لیا جائے "اگر تم ٹھیک سے سمجھو" تو یہ شعر روشن خیال انسان دوستی کا حامل بن جاتا ہے۔ آخری مفہوم کو (liberal humanist) رنگ دیے بغیر بھی ادا کر سکتے ہیں، یعنی یہ شعر صلح کل اور تمام مذاہب کی سچائی کے مضمون کا بھی حامل کہا جا سکتا ہے۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ میر کو روایتی انسان دوستی (humanism) سے آگاہ فرض کر لیا جائے (اگرچہ اس کی مثالیں اسلامی فکر میں بھی ملتی ہیں۔) ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ شعر انسان دوستی کے عام نظریے کو پیش کرتا ہے، جس کی رو سے تمام مذاہب سچے ہیں، کیوں کہ ان کی اصل اور ان کی منزل ایک ہے۔ بہر حال، جس طرح بھی دیکھئے، شعر غیر معمولی ہے۔

۱۱۲/۳ "آن" بمعنی "ادا" بھی ہے، اور بمعنی "لمحہ" بھی ہے۔ ایک طرح سے دیکھئے تو یہ شعر خوش طبعی کا شعر ہے، جس میں "مرنے" یا "مر رہنے" کے محاوراتی معنی ("عاشق ہونے") سے فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ لیکن اسی خوش طبعی کے نتیجے میں ایک سنجیدہ قول محال بھی پیدا ہوتا ہے۔ کیوں کہ اگر معشوق کی چاہ میں جان سے گذرنا مشکل نہیں تو مر کیوں نہیں جاتے؟ سو سو بار مر رہنے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ مرنا مشکل نہیں، لیکن مرتے پھر بھی نہیں۔ لہٰذا یا تو مرنا بہت مشکل ہے، یا پھر مرنا چاہتے ہی نہیں، بلکہ اس کی ایک ایک ادا پر سو سو بار مر مٹنے کے لطف کو مسلسل اٹھانا چاہتے ہیں۔ اگر صوفیانہ رنگ میں لے جایئے تو "کشتگان خنجر تسلیم" کی طرح ہر ہر لمحہ مرنے اور جی اٹھنے کی کیفیت کی طرح اشارہ ملتا ہے۔ مشہور ہے کہ مندرجہ ذیل شعر کی سماعت کے وقت حضرت قطب الدین بختیار کاکی نے اپنی جان کو سپرد حق کیا تھا۔

کشتگان خنجر تسلیم را
ہر زماں از غیب جانے دیگر است

(وہ لوگ جو خدا کی مرضی کے سامنے سر جھکانے کے خنجر کے کشتہ ہیں۔ ان کو ہر لمحہ غیب سے نئی جان عطا ہوتی ہے۔ یعنی وہ ہر لحظہ مرتے ہیں اور ہر لحظہ جیتے ہیں۔)

سچا عاشق ہر لحظہ اپنی جان معشوق کی خدمت میں پیش کرتا ہے اور ہر لحظہ اس کو نئی زندگی عطا ہوتی ہے۔

(۱۱۳)

نوبت ہے اپنی جب سے یہی کوچ کا ہے شور
بجتا سنا نہیں ہے کبھو یاں مقام کا

مقام بجنا = قافلے کے ٹھہرنے کا گھنٹہ بجنا

۱۱۳/۱ لفظ "یہی" کا زور قابل داد ہے۔ "یہی" یہاں پر اسم اشارہ کا بھی کام کر رہا ہے اور حرف تاکید کا بھی اور حرف حصر کا بھی (یعنی اس کے ذریعہ کوچ کے شور کی نوعیت ظاہر ہوتی ہے۔) لفظ "وہی" بھی بے محل نہ ہوتا، لیکن اس میں "یہی" کی اتنی معنویت نہیں ہے۔ "یہی" میں نزدیکی کا بھی اشارہ شامل ہے، گویا کوچ کا گھنٹہ بالکل سر ہی پر بج رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ سر پر بجنے کا نتیجہ یہ بھی ہے کہ یکسوئی حاصل نہیں ہو سکتی۔ کوچ کا خیال پریشان کرتا ہے اور سر پر کوچ کا شور کسی کام کی طرف متوجہ بھی نہیں ہونے دیتا۔ لفظ "نوبت" میں بھی دو پہلو ہیں۔ "نوبت" کے ایک معنی ہیں "زمانہ، عہد"۔ لہٰذا جب سے ہمارا زمانہ آیا ہے، تب سے کوچ ہی کوچ کا شور ہے۔ "نوبت" اس گھنٹے کو بھی کہتے ہیں جو وقت کے گذرنے کا اعلان کرتا ہے، اسی اعتبار سے "نوبت" محض "وقت" کے معنی میں بھی آتا ہے۔ یعنی یہاں صرف کوچ کا وقت ہے، ہماری نوبت محض گذرنے کا اعلان کرتی ہے، شروع ہونے کا نہیں۔ کسی کی نوبت بجنا کے معنی "کسی کا تسلط ہونا" بھی ہوتے ہیں۔ لہٰذا یہ اشارہ بھی موجود ہے کہ ہم اپنے وقت کے حاکم ہیں، اس زمانہ میں ہماری حکومت ہے، لیکن ہم وقت پر قابو نہیں پا سکتے۔ دوسرے مصرعے میں کنایہ بھی خوب ہے۔ یعنی یہ نہیں کہا ہے کہ کوئی ٹھہرتا نہیں، بلکہ یہ کہا ہے کہ یہاں قافلے کے قیام کا گھنٹہ بجتا ہم نے کبھی سنا نہیں۔ اسی سے یہ بات بھی نکلتی ہے کہ ممکن ہے اوروں نے سنا ہو اور ٹھہر گئے ہوں۔ لیکن ہم نے سنا نہیں۔ ہمارے لئے کوچ اور سفر ہی ہے، قیام نہیں ہے۔ پورے شعر میں عجب ڈرامائی کیفیت ہے۔ ڈرامائیت کے باعث ذاتی تجربہ اور اجتماعی تجربہ دونوں پوری شدت سے سامنے آ گئے ہیں اور ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

(۱۱۴)

سینہ کوبی سے طپش سے غم ہوا
دل کے جانے کا بڑا ماتم ہوا

۳۱۵ ہم جو اس بن خوار ہیں حد سے زیاد
یار یاں تک آن کر کیا کم ہوا

جسم خاکی کا جہاں پردہ اٹھا
ہم ہوئے وہ میر سب وہ ہم ہوا

۱۱۴/۱ مطلع برائے بیت ہے۔

۱۱۴/۲ ’’خوار‘‘ اور ’’کم‘‘ میں بہت دلچسپ رعایت معنوی ہے۔ یہ میر کے خاص مزاج کو ظاہر کرتی ہے۔ ’’خوار‘‘ کے معنی ’’حقیر‘‘ اور ’’کم‘‘ بھی ہیں، اور ’’کم‘‘ کے معنی ’’خوار‘‘ اور ’’حقیر‘‘ بھی ہیں۔ بعض نے ’’کم شدن‘‘ کے معنی ’’ناکام ہونا‘‘، ’’ناکافی ثابت ہونا‘‘ بھی بتائے ہیں۔ دلچسپی کا یہ پہلو مزید ہے۔ اب شعر کے معنی پر غور کیجئے۔ بظاہر تو یہ کہا گیا ہے کہ معشوق کے بغیر ہم تو حد سے زیادہ خوار ہیں، لیکن معشوق بھی ایک بار ہمارے پاس آیا تھا، اور پھر اس کو کیا کیا خواری نصیب نہ ہوئی۔ ظاہر ہے کہ یہ بات تو عیب معلوم ہوتی ہے کہ معشوق قدم رنجہ فرمائے۔ اور یہ بات تو عیب تر ہے کہ قدم رنجہ فرمانے کی وجہ سے ذلیل و خوار ہو۔ اس گتھی کا حل یہ ہے کہ معشوق کہیں آیا نہ گیا، وہ تو بس اس حد تک ’’آیا‘‘ ہے کہ ہمارے پاس نہ آیا۔

یعنی اس نے ہمارے یہاں آنے سے بالارادہ گریز کیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہم (اپنی نظروں میں، دنیا کی نظروں میں، معشوق کی نظروں میں) حقیر یا ذلیل ہیں۔ لیکن معشوق کا ہمارے پاس نہ آنا، یعنی اس حد تک پہنچنا کہ بالارادہ اور جان بوجھ کر ہم کو ذلیل کرنا، یہ بھی اس کے لئے توہین کی بات ہے۔ ہم جیسوں کے وجود کا اقرار کرنا اس کے دون مرتبہ ہے۔ اس نے ہمارے وجود کا اقرار کیا تو گویا اپنی توہین کی۔ یہی احسان اس کا کیا کم ہے کہ اس نے ہماری خاطر اپنی توہین برداشت کی۔ لہجہ اور مضمون دونوں میں ابہام خوب ہے، چنانچہ یہ بیک وقت عاشقانہ عاجزی کا شعر بھی ہے اور طنز کا بھی۔ اب دوسرے پہلوؤں پر غور کیجئے۔ معشوق واقعی ایک بار ہمارے پاس آ کر چلا گیا۔ ہم اس کے بغیر حد سے زیادہ ذلیل اور کم مرتبہ ہیں، یعنی بری حالت میں ہیں۔ لیکن معشوق جو ہمارے پاس آیا تو اس کی بھی تو بدنامی ہوئی، لہٰذا ہمیں یارائے شکایت نہیں۔ اس مفہوم کی رو سے ’’جو‘‘ صرف شرط ٹھہرتا ہے، یعنی ’’اگر‘‘ کے معنی دے رہا ہے۔ اگر ’’جو‘‘ کو ’’چونکہ‘‘ کے معنی میں لیا جائے تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ چوں کہ ہم معشوق کے بغیر حد سے زیادہ خوار ہیں، اس لئے جب معشوق ہمارے پاس آئے گا تو کیا کم خوار ہوگا؟ اس لئے اس کا نہ آنا ہی بہتر ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ہم وہ ہیں جو اس کے بغیر حد سے زیادہ خوار ہیں، معشوق یہاں تک آ کر کچھ کم تو نہ ہو جاتا، یعنی اس کی شان کو بٹا نہ لگ جاتا۔ حد سے زیادہ خوار تو ہم ہیں، معشوق کو اب بھلا کون سی خواری نصیب ہوتی؟ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ ہماری خواری اس کی جدائی سے وابستہ ہے، اور اس کی ذلت ہمارے ملنے سے وابستہ ہے۔ کاروبار عشق میں کسی ایک شریک کی ذلت ضرور ہوتی ہے۔

۱۱۴/۳ ’’وہ سب ہم ہوا‘‘ کا فقرہ قابل لحاظ ہے۔ ’’سب‘‘ کے معنی ’’سارے کا سارا‘‘ بھی ہو سکتے ہیں اور ’’پوری طرح‘‘ بھی۔ یعنی کیفیت اور کمیت دونوں کے لحاظ سے ہم میں اور اس میں کوئی فرق نہ رہا۔ ’’وہ‘‘ سے مراد معشوق بھی ہو سکتا ہے اور خدا بھی۔ اگر معشوق مراد ہے تو یہ کنایہ بھی ہو سکتا ہے کہ جب دونوں اپنے جسم خاکی سے آزاد ہوں گے تب ہی آپس میں وصال ممکن ہے۔ معشوق سے ملنے کا مضمون ہو یا خدا سے ملنے کا، متکلم کے لہجے میں رنج کا شائبہ تک نہیں کہ موت سے پہلے وصال نہ ہوگا۔ بلکہ لہجے میں غضب کا تیقن اور طمانیت ہے۔ ماضی لکھ کر مستقبل مراد لینے کا روزمرہ (ہم ہوئے وہ = ہم وہ ہو جائیں گے۔ وہ ہم ہوا = وہ ہم ہو جائے گا) بڑی برجستگی سے استعمال کیا ہے۔ اس میں تیقن کے علاوہ یہ بھی پہلو ہے کہ ایسا ہونے میں

کچھ دیر نہ لگے گی۔ ادھر جسم خاکی کا پردہ اٹھا، ادھر یہ کام ہوا۔ "خاکی" اور "جہاں" (بمعنی "دنیا") میں ضلع کا لطف بھی ہے۔ یہ مضمون بھی میر کا اپنا ہے، کیوں کہ صوفیوں کے اعتبار سے یہ تو ممکن ہے کہ انسان کسی نہ کسی منزل پر خدا سے مل جائے اور اپنی ہستی کو فنا کرا لے۔ یہ زندگی میں بھی ممکن ہے اور زندگی کے بعد بھی۔ لیکن مطلوب کا طالب کی ہستی میں بدل جانا صوفیا سے ثابت نہیں ہے، اور نہ شرعی اعتبار سے صحیح ہے۔ مشہور مقولہ ہے کہ العشق نار یحرق ماسوا المطلوب۔ (عشق ایسی آگ ہے جو مطلوب کے سوا ہر چیز کو، یعنی ہر اس چیز کو جو مطلوب نہیں ہے، خاک کر دیتی ہے۔)

ممکن ہے میر نے یہ شعر ایسے عالم میں کہا ہو، یا اس شعر میں اس عالم کی کیفیت کا اظہار کرنا چاہا ہو جسے صوفیوں کی زبان میں "سکر" (نشے کی مدہوشی) کہتے ہیں۔ حضرت بایزید بسطامی سے مشہور ہے کہ ایک بار کسی غیر معمولی محویت اور جذب کے عالم میں ان کی زبان سے نکل گیا۔ سبحانی ما اعظم شانی۔ (میں پاک ہوں، میری شان کتنی بڑی ہے!) ظاہر ہے کہ شریعت ظاہری کے اعتبار سے یہ کفر ہے۔ مجدد صاحب نے عالم سکر میں کہی ہوئی ان باتوں کے بارے میں اپنے مکتوبات میں لکھا ہے کہ ایسے الفاظ جو بزرگوں کے منھ سے نکل گئے ہیں، انھیں ان کے احوال کے توسط سے دیکھنا چاہئے اور ان کے کمال کو ایسی گفتگوؤں سے الگ ہٹ کر خیال کرنا چاہئے۔ میر نے "جسم خاکی" کے پردے کا ذکر کر کے ایک طرح کا پردہ رکھ لیا ہے۔ یعنی وہ طالب و مطلوب کے ایک ہونے کی بات عالم ارواح کے حوالے سے کر رہے ہیں۔ شرعی حیثیت سے یہ شعر جیسا بھی ہو، لیکن اس کے لہجے میں مکاشفے کی شان بہر حال ہے۔

اسی مضمون کو ذرا کم رتبہ کر کے یوں کہا ہے ؎

ایک تھے ہم وے نہ ہوتے ہست اگر
اپنا ہونا بیچ میں حائل ہوا

(دیوان دوم)

ملاحظہ ہو غزل ۲۵۶۔

(۱۱۵)

آگ کھا جاتی ہے خشک و تر جو اس کے منھ پڑے
میں تو جیسے شمع اپنے ہی تئیں کھاتا رہا

۱۱۵/۱ مضمون بہت دہشت ناک ہے اور پہلے مصرعے کا پیکر بے حد ہیبت انگیز ہے، لیکن خود متکلم کا لہجہ کس قدر باوقار ہے۔ تکلیف یا رنج کا شائبہ تک نہیں، خود رحمی دور کی بات ہے۔ پھر لطف یہ ہے کہ خود کو شمع سے تشبیہ دے کر اپنی وقعت کا تصور بھی قائم کر دیا۔ کیوں کہ شمع سیاہی کو دور کرتی ہے، خود جلتی ہے اور گھلتی ہے لیکن دوسروں کو آرام پہنچاتی ہے۔ پھر روشنی علامت ہے نیکی کی اور پاکیزگی کی۔ لہٰذا خود کو شمع کے مانند بتا کر اپنی روحانی برتری کا تصور بھی پیدا کر دیا۔ "آگ کھا جاتی ہے" کے اعتبار سے "منھ پڑے" بہت مناسب ہے، اور "منھ پڑے" کا محاورہ آگ کی بے روک ٹوک تباہ کاری کو بڑی خوب صورتی سے ظاہر کرتا ہے۔ پہلے مصرعے کا پیکر ایسا پر اثر ہے کہ نظروں میں جنگل کی آگ کی تصویر، یا کسی گنجان آبادی میں مکان اور دکان جلا کر خاک کرتی ہوئی کسی بے قابو آگ کی تصویر پھر جاتی ہے۔ پھر "خشک و تر" کہہ کر بوڑھے، جوان، لکڑی، شہتیر اور درخت، سبزہ زار اور صحرا، سب کی نمائندگی کر دی۔ آگ کی حشر سامانی کے مضمون کے لئے میر سوز نے بھی شعر زیر بحث کے مصرع اولیٰ سے ملتا جلتا پیکر تلاش کیا ہے، لیکن ان کا شعر یک سطحی ہے ؎

جلنے سے میرے کیا اسے پرواہ جل گیا
شعلے کو کب ہے غم جو پرکاہ جل گیا

لیکن میر سوز کے یہاں ایک کیفیت تو ہے۔ آتش نے میر کا پیکر براہ راست اٹھا لیا اور "خشک و تر" کا فقرہ بھی لے لیا، لیکن شعر کہا نہایت خشک اور بے لطف ؎

مومن و کافر کا قاتل ہے ترا حسن شباب
آتش افروختہ یکساں ہے خشک و تر کے ساتھ

شعر میں غیر ضروری الفاظ نے پیکر کو کم زور کر دیا، اور مضمون جو بند ھا وہ نہایت مبتذل۔ مضمون آفرینی ہر ایک کے بس کی بات نہیں۔ میر کو دیکھیے کہ مضمون بھی نکالا اور مصرع ثانی میں ''تو'' اور ''ہی'' جیسے ننھے منے لفظوں سے کتنا کام لے لیا۔ آتش نے فارسی الفاظ بھر دیے لیکن ''مومن و کافر'' اور ''خشک و تر'' کی رعایت کے سوا کچھ حاصل نہ کیا۔ اب دیکھیے ابو طالب کلیم ہمدانی نے شعلے کی تباہ کاری کے پیکر کو سیلاب کی تباہ کاری سے منسلک کر کے کیا عمدہ شعر کہا ہے۔ میر کا شعر داخلی اور کیفیاتی ہے اور کلیم کا خوش چیں نہیں ہے، لیکن دونوں کا تقابل بہت دلچسپ ہوگا۔

در رہ عشق جہاں سوز چہ شاہ و چہ گدا
حکم سیلاب بہ ویرانہ و آباد رود

(عشق جہاں سوز کی راہ میں بادشاہ کیا اور گدا
کیا؟ سیلاب کا حکم تو ویرانہ اور آبادی پر یکساں
چلتا ہے۔)

میر کے یہاں پیکروں کا وہ امتزاج نہیں ہے، جو کلیم کے یہاں نظر آتا ہے اور جو شیکسپیر کی بھی ایک خصوصیت ہے۔ لیکن میر نے ذاتی واردات کو جس شدت اور فوری تاثر کے ساتھ نظم کیا ہے، اور ان کے مصرع اولیٰ میں جو زبردست پیکر ہے، وہ کلیم کے یہاں نہیں ہے۔ قائم چاند پوری نے ''خشک و تر'' کا التزام رکھتے ہوئے عمدہ شعر کہا ہے۔

خشک و تر پھونکتی پھرتی ہے سدا آتش عشق
بچیو اس رنج سے اے پیر و جواں سنتے ہو

دوسرے مصرعے میں تخاطب بھی خوب ہے اور ''خشک و تر'' کے اعتبار سے ''پیر و جواں'' میں استعارہ اور لف و نشر کا لطف ہے۔ پہلے مصرعے میں ''پھونکتی پھرتی ہے'' بھی خوب کہا ہے۔ لیکن میر کے یہاں ذاتی تجربے، یا کم سے کم واحد متکلم کے بیان کا جو پہلو ہے وہ قائم کے شعر سے بہت بہتر اور بلند ہے۔ قائم کے یہاں منادی میں لطف ہے، لیکن تھوڑا سا تصنع بھی محسوس ہوتا ہے۔ متکلم کی شخصیت کو واضح نہ کرنے کی وجہ سے قائم کا پہلا مصرع فوری شدت تجربہ کے مرتبے سے گر گیا ہے۔ میر کا شعر ہر طرح مکمل ہے۔

(۱۱۶)

لڑکے جہان آباد کے یک شہر کرتے ناز
آجاتے ہیں بغل میں اشارہ جہاں کیا

۱۱۶/۱ ''یک شہر'' کا محاورہ غالب کے اس شعر کی وجہ سے بہت مشہور ہوا ہے۔

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ غالب کا شعر لاجواب ہے۔ لیکن ''جہان آباد'' (جو ایک شہر ہے) کے اعتبار سے ''یک شہر'' میں جو لطف ہے، وہ غالب کے یہاں نہیں ہے، کیوں کہ غالب کے شعر میں شہر، بستی، یا کسی آبادی کا تلازمہ نہیں ہے اور ''یک شہر'' مجرد استعمال ہوا ہے۔ میر کا شعر ان کی شوخی اور ظرافت پر دلالت کرتا ہے۔ لیکن ممکن ہے کہ اس میں ان لڑکوں پر کچھ طنز بھی ہو جو یوں تو بہت ناز کرتے ہیں، لیکن اشارہ کرو تو بغل میں آ بھی بیٹھتے ہیں۔ ''ناز کرنا'' کے معنی تو ''غمزہ کرنا، اترانا، غرور کرنا، استغنا کرنا'' وغیرہ ہیں، لیکن صرف ''ناز'' کے معنی ''احتیاط'' یا ''لگاوٹ اور محبت کی باتیں'' وغیرہ بھی ہیں۔ لہٰذا وہ لڑکے جو اتراتے اور غرور کرتے ہیں، اختلاط پر آمادہ بھی ہیں۔ روزمرہ کے تلفظ سے فائدہ اٹھا کر ''جہان آباد'' کو ''جہانہ باد'' نظم کر کے میر نے اجتہادی کارروائی کی ہے۔ افسوس کہ بعد کے لوگوں نے اس طرح کی آزادیوں کو ترک کر دیا۔ شعر زیر بحث میں ''جہانہ باد'' کی وجہ سے مصرعے کا لہجہ گفتگو سے قریب اور اس کی فضا بے تکلف ہو گئی ہے۔ اس بے تکلفی کا اثر پوری طرح محسوس کرنا ہو تو میر ہی کا یہ شعر دیکھیے جس میں ''جہان آباد'' صحیح تلفظ کے ساتھ نظم ہوا ہے۔

اب خراب ہوا جہان آباد
ورنہ ہر اک قدم پہ یاں گھر تھا

(دیوان اول)

مصرع اولیٰ میں تاسف اور درد کی جو کیفیت ہے وہ "جہان آباد" کو بدلے ہوئے تلفظ سے نظم کرنے پر فوراً غائب ہو جاتی ہے۔ ع

اب خراب جہان آباد ہوا

یہاں چوں کہ بے تکلفی کا محل نہیں ہے، اس لئے عوامی تلفظ گراں اور بے جوڑ معلوم ہوتا ہے۔ یہاں رسمی تلفظ کی ضرورت تھی، اس لئے میر نے ایسا ہی نظم کیا۔ شعر زیر بحث میں بے تکلفی کی ضرورت تھی، اس لئے عوامی تلفظ رکھا۔ ذرا ذرا سے شعروں میں بھی شعر گوئی کا وہ شعور میر کے یہاں ملتا ہے جو بہت سے استادوں کے یہاں ان کی "اہم ترین" تخلیقات میں بھی نظر نہیں آتا۔

(۱۱۷)

جہاں میں میر سے کاہے کو ہوتے ہیں پیدا
سنا یہ واقعہ جن نے اسے تاسف تھا

۱۱۷/۱ اس شعر کے نکات اور غالب کے شعر۔

اسداللہ خاں تمام ہوا
اے دریغا وہ رند شاہد باز

سے اس کے موازنے کے لئے ملاحظہ ہو دیباچہ۔ شیخ ابراہیم ذوق کا شعر بھی آپ کے ذہن میں ہوگا۔

کہتے ہیں آج ذوق جہاں سے گذر گیا
کیا خوب آدمی تھا خدا مغفرت کرے

ذوق کے شعر میں "کہتے ہیں" کا فقرہ خوب ہے۔ اس سے شعر کی ڈرامائیت اور متکلم کی بے چارگی اور تنہائی کے تاثر میں اضافہ ہوتا ہے۔ لیکن "کیا خوب آدمی" کہہ کر ذوق کے کردار کو محدود اور یک سطح کر دیا ہے۔ غالب اور میر کے شعروں میں مرنے والے کا کردار مختلف پہلوؤں کا حامل ہے۔ ایک طرح سے یہ تینوں شعر ان شعرا کے مزاج اور اسلوب کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ذوق کے یہاں روانی ہے، عام بول چال کا شائستہ انداز ہے، زندگی کا کوئی وسیع تجربہ نہیں، کردار میں کوئی پیچیدگی نہیں۔ غالب کے یہاں عام بول چال سے بہت بلند لہجہ ہے، لیکن روانی اور برجستگی اس قدر ہے کہ مکالمے کا دھوکا ہوتا ہے۔ میر کے یہاں بظاہر سادگی ہے، لیکن اندر اندر بڑی گہری پرکاری ہے۔ (ان باتوں کی فصاحت کے لئے دیباچہ ملاحظہ ہو۔) لفظ "واقعہ" میر کے یہاں خاص لطف کا حامل ہے، کیوں کہ "واقعہ" کو "موت" کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ دیوان دوم میں ایک جگہ میر نے اسی لفظ سے فائدہ اٹھایا ہے۔

مرنے کے پیچھے تو راحت سچ ہے لیک
بیچ میں یہ واقعہ حائل ہے میاں

دیوان اول (۱/۷۵) میں تو لفظ "واقعہ" کو اس کمال سے استعمال کیا ہے کہ باید و شاید۔

(۱۱۸)

۳۴۰ وہ کم نما و دل ہے شائق کمال اس کا
جو کوئی اس کو چاہے ظاہر ہے حال اس کا
کمال = بہت زیادہ

ہم کیا کریں علاقہ جس کو بہت ہے اس سے
رکھ دیتے ہیں گلے پر خنجر نکال اس کا
علاقہ = تعلق

کیا تم کو پیار سے وہ اے میرؔ منہ لگا دے
پہلے ہی چومے تم تو کاٹو ہو گال اس کا
چومے = بوسہ

۱۱۸/۱ ''کم نما'' بمعنی ''کم دکھائی دینے والا، بمشکل سے دکھائی دینے والا'' میر کی اپنی اختراع معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ لغات میں نہیں ملتا۔ چونکہ لفظ ''کم'' کو نفی مطلق کے لئے بھی استعمال کرتے ہیں، اس لئے ''کم نما'' کے معنی ''بالکل نہ دکھائی دینے والا'' بھی ہو سکتے ہیں۔ اور چونکہ ''نما'' کے معنی ''دکھانے والا'' بھی ہو سکتے ہیں (مثلاً ''جلوہ نما'' بمعنی ''جلوہ دکھانے والا'') اس لئے کم نما کے معنی ''کم دکھانے والا'' یعنی ''چیزوں کو حقیر دکھانے والا'' یا ''اپنے کو کم دکھانے والا'' بھی ہو سکتے ہیں۔ ان سب معنی کے اعتبار سے مصرع ثانی میں ''ظاہر ہے'' بہت خوب ہے۔ پھر یہ دیکھئے کہ پہلے مصرعے میں صرف ایک دل کی بات ہے، یہ متکلم کا دل ہو سکتا ہے، یا جس کا بھی دل ہو، لیکن صرف ایک دل ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''جو کوئی اس کو چاہے'' کا فقرہ رکھ کر مضمون کو ترقی دے دی۔ یعنی عبارت کو غیر شخصی اور عمومی کر دیا: ''جو کوئی...'' اور پھر یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ شاید اس کے چاہنے والے بہت ہیں۔ یہ بھی ملحوظ رکھئے کہ دل کو ''اس'' کا شائق بتایا ہے، اس کے جلوے یا دیدار ہی پر اکتفا نہیں کی ہے۔ اسی طرح مصرع ثانی میں بھی

''اس کو چاہے'' کہا ہے، یعنی چاہنے والا دیدار تو چاہتا ہی ہے مگر اور بھی کچھ چاہتا ہے۔ لہٰذا کم نما معشوق اگر خود کو ظاہر بھی کر دے، تب بھی چاہنے والوں کی، یا دل کی حالت غیر ہی رہے گی، کیوں اول تو دیدار ہی نصیب ہونا محال ہے، اور اگر دیدار مل بھی گیا تو اس کے آگے کچھ نہیں ملنے کا۔

عبدالرشید نے ''کم نما'' کے استعمال کی مثال ولی کے یہاں سے پیش کی ہے، لہٰذا اولیت کا شرف ولی کو ہے۔

کم نما ہے نوجواں میرا برنگ ماہ نو
ماہ نو ہوتا ہے اکثر اے عزیزاں کم نما

لیکن ولی کا مضمون بہت معمولی ہے اور معنی بھی بہت کم ہیں۔

۱۱۸/۲ اس شعر میں میر کو عجیب و غریب مضمون ہم پہنچا ہے۔ اسے رقابت پر محمول کریں یا فنافی المعشوق ہونے کا ایک درجہ سمجھیں، لیکن جس کو بھی معشوق سے لگاؤ زیادہ ہو، اس کے گلے پر معشوق کا خنجر یا خود اس عاشق کا خنجر رکھ دینا بہت دلچسپ اور نادر مضمون ہے۔ ''رکھ دیتے ہیں'' کے کئی معنی ہیں۔ (۱) رسم دنیا یہی ہے۔ (۲) معشوق خنجر گلے پر رکھ دیتا ہے۔ (۳) معشوق کے حوالی موالی یا دربان یہ کام کرتے ہیں۔ (۴) رقیب یہ کام کرتے ہیں۔ (اس مفہوم میں یہ کنایہ بھی ہے کہ رقیبوں کو معشوق سے محبت بہت زیادہ نہیں، ورنہ ان کا بھی گلا کٹتا۔)

پورے شعر میں زبردست تناؤ کی کیفیت ہے۔ اس تناؤ کو ''ہم کیا کریں'' اور ''رکھ دیتے ہیں'' کے فقروں نے مضبوطی دی ہے۔ اصل تناؤ تو اس بات میں ہے کہ جو معشوق کو بہت زیادہ چاہے اس کے گلے پر اس کا ہی خنجر ہوتا ہے۔ یا معشوق اور کچھ تو نہیں دیتا، اپنا خنجر ضرور دے دیتا ہے۔

۱۱۸/۳ ''چومتے ہی گال کاٹنا'' کہاوت کے طور پر ''فیروز اللغات'' (لاہور ۱۹۶۷) میں درج ہے، لیکن ''آصفیہ'' اور ''پلیٹس'' میں اس کا پتہ نہیں۔ ''فیروز'' نے معنی وہی لکھے ہیں جو قرینے سے ظاہر ہیں (''ابتدا ہی میں نقصان پہنچانا۔'') میر نے جو شکل استعمال کی ہے وہ اس زمانے میں مروج رہی ہوگی، کیوں کہ میر نے ''ہجو پلاس رائے'' (کلیات، جلد دوم، صفحہ ۳۱۳، رام نرائن لعل۔) میں بھی یہی الفاظ

استعمال کیے ہیں۔ (یہ بحو آسی میں نہیں ملتی۔) ع

تم تو کاٹو ہو پہلے چوے گال

لفظ "چوما" بھی آج کل مستعمل نہیں، اس کی جگہ "چمہ" مستعمل ہے۔ "آصفیہ" اور "پلیٹس" دونوں میں "چمہ" نہیں ہے، لیکن "چوما" ہے۔ یگانہ نے غالب کی زمین میں میر کا انداز برتتے ہوئے ایک شعر خوب نکالا ہے۔

پہلے ہی چمے گال کاٹ لیا
ابتدا یہ تو انتہا کیا ہے

چوں کہ یگانہ نے بھی کہاوت کی وہی شکل رکھی ہے جو میر کے یہاں ہے لیکن لغات میں نہیں ملتی، اس لیے ممکن ہے کہ یگانہ نے اس کی یہ شکل میر کے یہاں دیکھی ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ کہاوت خود میر کی وضع کردہ ہو۔ کیوں کہ اگر یہ باقاعدہ اور معروف کہاوت ہوتی تو پلیٹس یا "آصفیہ" کسی میں ضرور ہوتی۔ میر کہاوت کو کس خوبی سے استعمال کرتے ہیں، یہ شعر اس کی ایک مثال ہے۔ یگانہ نے بھی اسے اچھی طرح برتا ہے لیکن میر والی بات نہیں۔ میر نے پہلے مصرعے میں "منہ لگانا" کا محاورہ رکھ کر بوسے کی مناسبت پیدا کر دی ہے۔ محاورے کا محاورہ ہے اور لغوی اعتبار سے بھی درست ہے۔ پھر "چومتے ہی گال کاٹا" کے معنی ("ابتدا ہی میں نقصان پہنچانا") مد نظر رکھے جائیں تو معنویت اور بڑھ جاتی ہے، کیوں کہ گال کاٹنا ہی نقصان پہنچانا نہیں ہے، بلکہ معشوق کا بوسہ لینا یا اس کو ہاتھ لگانا بھی اس کے کنوارپن کو نقصان پہنچانا ہے۔ پھر یگانہ کے یہاں محض طنز ہے، جب کہ میر کے یہاں خوش طبعی اور رندی بھی ہے۔ معشوق کا گال کاٹنے پر کسی طرح کی شرمندگی نہیں، بلکہ ایک طرح کی ڈھٹائی ہے۔ "پیار"، "منہ"، "چومے" اور "گال" میں مراعات النظیر بھی ہے۔ ملاحظہ ہو ۴/۵۲۔ ملاحظہ ۱/۱۱۹۔

عبدالرشید نے "چومتے ہی گال کاٹا" کی مختلف شکلیں بتائی ہیں مثلاً "پہلے چمے گال کاٹا" اور "پہلے ہی چومے میں گال کاٹا" وغیرہ جو کئی لغات میں درج ہیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ یہ ہے تو کہاوت لیکن اس کی کوئی ایک مقرر شکل نہیں ہے، یعنی اس کی کئی شکلیں مروج ہیں اور میر نے بھی دو الگ شکلیں برتی ہیں۔ ایک ضرب المثل کے الفاظ میں اتنا تنوع حیرت انگیز ہے۔

(۱۱۹)

بوسہ اس بت کا لے کے منھ موڑا
بھاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا

دل نے کیا کیا نہ درد رات دیے
جیسے پکتا رہے کوئی پھوڑا

۳۲۵ گرم رفتن ہے کیا سمند عمر (سمند=گھوڑا)
نہ لگے جس کو پاؤ کا گھوڑا (لگنا=برابر آنا، مقابل ہونا)

۱۱۹/۱ اس شعر میں کہاوت کا استعمال اس خوبی سے ہوا ہے کہ شعر اپنی طرح کا اعجاز ہو گیا ہے۔ "بھاری پتھر تھا، چوم کر چھوڑ دیا" کے معنی ہیں "مشکل کام تھا، ذرا سا شروع کیا، پھر ترک کر دیا۔" یا "کام بساط سے باہر تھا، اس لیے اس کو ہاتھ نہ لگایا۔" اب لفظ "بت" سے فائدہ اٹھا کر اس کہاوت کے لغوی معنی کس خوبی سے چھپائے گئے ہیں۔ اصل معنی بھی مناسب حال ہے، کہ بس بوسے پر اکتفا کی، وصال کی کوشش نہ کی۔ یعنی معاملہ اختلاط ظاہری تک ہی رکھا، کیوں کہ اختلاط باطنی حاصل کرنا ممکن نہ تھا۔ ممکن ہے "بھاری پتھر" اس لیے بھی کہا ہو کہ معشوق واقعی اچھے ہاتھ پاؤں کا ہو، جیسا کہ دیوان اول کے اس شعر میں ہے۔

چاہوں تو بھر کے کولی اٹھالوں ابھی تمھیں
کیسے ہی بھاری ہو مرے آگے تو پھول ہو

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔

۱۱۹/۲ دکھتے ہوئے پھوڑے کے پیکر کے لئے ملاحظہ ہو ۳۴/۳۔ وہاں دل کو پکے پھوڑے سے تشبیہ دی ہے، لیکن یہاں "پکتا رہے" کہہ کر ایک مسلسل عمل کا اظہار کیا ہے۔ پکتے ہوئے پھوڑے میں بے چینی اور سوزش ہوتی ہے، جو بڑھتی رہتی ہے۔ پھوڑے کی ظاہری شکل میں کوئی خاص تغیر نہیں ہوتا۔ اس اعتبار سے سینے کے اندر چھپے ہوئے دل کو "پکتا ہوا پھوڑا" کہنا خوب ہے۔ یہ ظاہر نہیں کیا کہ رات گذرنے کے بعد دل کی کیا کیفیت ہوئی، بالکل ہی خون ہو گیا یا شاید ہم ہی ختم ہو گئے۔ دل کو حالت فاعلی میں بیان کر کے (دل نے درد دیے) ایک نیا مضمون پیدا کیا ہے کہ دل اپنی جگہ پر ایک آزار کا رکن تھا اور ہم کو درد تکلیف دے رہا تھا۔ یہ بات صحیح بھی ہے، کیوں کہ عاشق کا دل اس کے اختیار میں کہاں ہوتا ہے؟ جہاں تک مجھے معلوم ہے، غالب کے بعد صرف ابن انشا نے میر کا تتبع کرتے ہوئے پکے یا پکتے ہوئے پھوڑے کا پیکر باندھا ہے۔ ابن انشا کی کوشش قابل داد ہے، لیکن سلیقہ نہ ہونے کی وجہ سے انھوں نے شعر بالکل بھونڈا کہا۔ پیکر بھی ضائع گیا اور معنی بھی۔

یہ دل ہے کہ جلتے سینے میں اک درد کا پھوڑا الھڑ سا
نا گپت رہے نا پھوٹ بہے کوئی مرہم کوئی نشتر ہو

۱۱۹/۳ "باد کے گھوڑے پر سوار ہونا" کے معنی ہیں "بہت زیادہ غرور کرنا"۔ میر نے اپنی مخصوص چالاکی کو کام میں لاتے ہوئے محاورے کا محاورہ باندھ دیا، اور اس کے لغوی معنی کو بھی ہاتھ سے نہ جانے دیا۔ عمر کا گھوڑا اتنا تیز رفتار ہے کہ ہوا کا گھوڑا (یعنی ہوا، جو گھوڑے کے مانند تیز رفتار ہے) بھی اس کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ مغرور لوگوں کو ہوا کے گھوڑے پر سوار کہا جاتا ہے، کیوں کہ وہ تیزی سے گذر جاتے ہیں اور اس لئے بھی کہ عام لوگوں کی ان تک پہنچ نہیں ہو سکتی۔ لیکن عمر کا گھوڑا اس قدر تیز رفتار ہے کہ ہوا کا گھوڑا، یعنی مغرور لوگوں کی رفتار بھی اس کے برابر نہیں پہنچ سکتی۔ "لگے" کا لفظ "باد" کے ضلع کا لفظ بھی ہے۔ پھر "سمند عمر" کی ترکیب میں ایک شکوہ ہے، اور "باد کا گھوڑا" میں ایک گھریلو پن۔ گویا ہوا کے گھوڑے پر عمر کے گھوڑے کی برتری یوں بھی ظاہر ہے۔

(۱۲۰)

دوری یار میں ہے حال دل ابتر اپنا
ہم کو سو کوس سے آتا ہے نظر گھر اپنا

سو کوس سے گھر نظر آتا ہے = اپنا حال اپنے اوپر روشن ہوتا ہے

یک گھڑی صاف نہیں ہم سے ہوا یار کبھی
دل بھی جوں شیشۂ ساعت ہے مکدر اپنا

صاف ہونا = خفگی یا کینہ ترک کرنا
شیشۂ ساعت = ریت گھڑی

ہر طرف آئینہ داری میں ہے اس کے رو کی
شوق سے دیکھئے منھ ہووے ہے کیدھر اپنا

طرف = سمت

پیش کچھ آؤ نہیں ہم تو ہیں ہر صورت سے
مثل آئینہ نہیں چھوڑتے ہم گھر اپنا

آؤ = آئے

۳۳۰ دل بہت کھینچتی ہے یار کے کوچے کی زمیں
لوہو اس خاک پہ گرنا ہے مقرر اپنا

مقرر = یقینی

۱۲۰/۱ یہاں محاورہ کس قدر برجستہ صرف ہوا ہے، اس کو پوری طرح سمجھنے کے لئے یہ تصور کیجئے کہ شاعر نے ابھی صرف مصرع اولیٰ کہا ہے۔ بات پوری ہے، لیکن شعر پورا نہیں ہوا۔ ضرورت تھی کہ اپنے ابتر حال کے لئے کوئی استعارہ یا تشبیہ لائی جاتی۔ لیکن شاعر کے خلاق ذہن نے ایسا محاورہ دریافت کر لیا جو

لغوی معنی میں بھی برمحل اور استعاراتی معنی میں بھی بھرپور ہے۔ دوری یار میں اپنا حال کتنا ابتر ہے، اس کو ہم ہی جان سکتے ہیں اور اپنا حال جتنا اپنے اوپر روشن ہوتا ہے اتنا کسی اور پر روشن ہونا ممکن نہیں۔ حالی نے بھی اس محاورے سے خوب فائدہ اٹھایا ہے۔

ہو عزم دیر شاید کعبے سے پھر کر اپنا
آتا ہے دور ہی سے ہم کو نظر گھر اپنا

۱۲۰/۲ پورا شعر رعایات سے جگمگا رہا ہے۔ یہ شعر بھی ان لوگوں کے لئے تازیانۂ عبرت ہے جو رعایت لفظی کو حقارت کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ رعایت کے ذریعہ معمولی مضمون میں بھی ندرت پیدا ہوسکتی ہے۔ محمد حسین آزاد نے اس نکتے کی طرف اشارہ کیا ہے کہ نئے مضمون تلاش کرنا ایک کارگذاری ہے تو عام مضمون کو کسی نئے انداز سے بیان کرنا، خاص کر جب کہ زبان میں کوئی خاص پیچیدگی نہ ہو، دوسری طرح کی کارگذاری ہے۔ آزاد نے یہ بات آتش کے بیان میں کہی ہے، لیکن اس کا محل دراصل میر کا بیان تھا۔ بہرحال، شعر زیر بحث میں ''گھڑی'' اور ''شیشۂ ساعت'' ''صاف'' اور ''مکدر'' (بمعنی ''غبار آلود'') ''دل'' اور ''شیشہ'' کی رعایتیں خوب ہیں۔ ''شیشۂ ساعت'' کی تشبیہ بھی خوب ہے، کیوں کہ اس میں وقت کے گذرتے رہنے اور موقع ہاتھ سے جاتے رہنے کا اشارہ ہے۔ دل کے مکدر ہونے میں یہ کنایہ بھی ہے کہ ہمارا دل بھی اب معشوق سے صاف نہیں ہے۔ اگر اس کو خلوص نہیں ہے تو ہمارے دل میں بھی اس کی طرف سے صفائی نہیں ہے، وہ اپنی جگہ، ہم اپنی جگہ۔ لفظ ''مکدر'' میں ایہام بھی عمدہ ہے۔

۱۲۰/۳ شعر میں نکتہ یہ ہے کہ چونکہ چھ سمتیں ہیں (دائیں، بائیں، آگے پیچھے، اوپر اور نیچے) اس لئے ذکر اس کو دیکھنے کے لئے ہمارا منھ اوپر کی طرف ہوگا تو اوپر آسمان ہے، اور نیچے کی طرف ہوگا تو نیچے زمین ہے۔ لہٰذا ان دو سمتوں کی طرف منھ کرلینا دنیا سے قطع تعلق کرنے کا حکم رکھتا ہے۔ مصرع اولیٰ کا بیانیہ انداز بھی خوب ہے۔ ''آئینہ داری میں ہے'' کہہ کر یہ اشارہ کیا ہے کہ ہر سمت اس کے چہرے کی آئینہ داری میں ہمہ وقت اور ہمہ تن مصروف ہے، گویا اس کی وجہ تخلیق ہی یہی ہے کہ وہ معشوق حقیقی کے چہرے کو منعکس کرے۔

۱۲۰/۴ مصرع ثانی کے دو مفہوم ہوسکتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ آئینہ تو اپنا گھر چھوڑ دیتا ہے، لیکن ہم گھر نہیں چھوڑتے، ثابت قدم رہتے ہیں۔ مراد یہ ہوئی کہ آئینہ کثرت تحیر کی وجہ سے از خود رفتہ ہوجاتا ہے (اپنے آپ میں نہیں رہتا، گویا اپنا گھر چھوڑ دیتا ہے)۔ لیکن ہم جلوۂ معشوق کے سامنے ثابت قدم رہتے ہیں۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ جس طرح آئینہ اپنا گھر نہیں چھوڑتا (یعنی اپنے خانے میں قائم رہتا ہے) اسی طرح ہم بھی اپنا گھر نہیں چھوڑتے۔ یہاں آئینے اور ہم میں مشابہت معنی خیز ہوجاتی ہے، یعنی جس طرح آئینے میں جلوۂ معشوق منعکس ہوتا ہے، اسی طرح ہماری ذات بھی جلوۂ معشوق کو ظاہر کرتی ہے، اور جس طرح آئینے میں صفائی اور جلا ہوتی ہے، اسی طرح ہم میں بھی صفائی اور جلا ہے۔

۱۲۰/۵ اس مضمون کو اور جگہ بھی ادا کیا۔

کوچے میں اس کے جاکر بنتا نہیں پھر آنا
خون ایک دن گرے گا اس خاک پر ہمارا

(دیوان اول)

کیوں کر گلی سے اس کی میں اٹھ کے چلا جاتا
یاں خاک میں ملنا تھا لوہو میں نہانا تھا

(دیوان سوم)

لیکن شعر زیر بحث والی بات کہیں نہ آئی۔ کوچۂ یار کی زمین کا دل کو کھینچنا تقدیر کے لکھے کی طرح اٹل معلوم ہوتا ہے۔ لیکن مصرع اولیٰ ایک عام سی بات کو بیان کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ یہ بات تو اٹل ہے ہی کہ معشوق کی گلی کی خاک عاشق کے دامن دل کو کھینچتی ہے۔ مصرع ہمیں ایک طرح سے اطمینان دلاتا ہے اور دھوکا دیتا ہے۔ یہ ہمیں مصرع ثانی کے لئے تیار نہیں کرتا، بلکہ اگر ہمارے دل میں کوئی خوف یا بے اطمینانی ہے بھی، تو اس کو سلا دیتا ہے، بیدار نہیں کرتا۔ دوسرے مصرعے میں قتل کی ناگزیری کا بیان بجلی کے جھٹکے کی طرح متاثر کرتا ہے، کیوں کہ ہمیں اس کی بالکل توقع نہ تھی۔ اس پر طرہ یہ کہ لہجے میں کوئی تشویش، کوئی افسوس، کوئی مایوسی نہیں، بلکہ ایک طرح کا اطمینان، ایک بے پروا سکون ہے، ایک احساس تکمیل ہے، کہ اب جاکر مقصد حیات معلوم ہوا۔ پھر قتل ہونے کے لئے خون گرنے یا بہنے کا کنایہ استعمال

کیا، اور اس کنائے کو مصرع اولیٰ کے اس بیان نے نئے معنی بخش دیے کہ یہ زمین دل کو بہت کھینچتی ہے۔ ظاہر ہے کہ جب دل زمین کی طرف کھنچے گا تو گرے گا ہی۔ اور دل میں خون ہوتا ہے، دل کو شیشے سے تشبیہ بھی دیتے ہیں۔ اس لئے جب خون سے بھرا ہوا شیشۂ دل زمین پر گرے گا تو اپنا خون بہے گا ہی۔ "دل بہت کھینچتی ہے" کا ترجمہ "بہت دل کش ہے" بھی ہو سکتا ہے۔ اس طرح کوے یار کی خوب صورتی اور دل کشی کا بھی کنایہ قائم ہو گیا۔ خود کلامی کا بھی انداز قابل داد ہے۔ پورے شعر پر زیر لب گفتگو کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ پہچانی ہوئی چیز کو دوبارہ دیکھنے اور پہچاننے کے لطف کا سا تاثر ہے۔ لفظ "مقرر" بھی خوب استعمال کیا ہے، کیوں کہ اس میں اصل محاوراتی مفہوم ("یقینی") کے علاوہ تقدیر کے ازلی ہونے اور روز ازل سے اس گلی میں اپنی خوں ریزی لکھی ہونے کا اشارہ بھی موجود ہے۔ (یہ بات مقرر ہے کہ اس خاک پر ہمارا لہو گرے گا۔) آتش نے اس مضمون کو لیا ہے، اور اپنی حد تک اچھا شعر کہا ہے۔

اپنے خوں کی بو ہمیں آتی ہے یاں کی خاک سے
زندگی میں کوے قاتل سے سفر کیوں کر کریں

لیکن انھوں نے حسب معمول جلد بازی کر کے "کوے قاتل" کہہ دیا اور شعر کی معنویت مجروح کر دی۔ کیوں کہ جب یہ بات ظاہر کر دی کہ یہ "کوے قاتل" ہے، تو یہ بھی معلوم ہو گیا کہ یہاں ہم قتل ہوں گے۔ پھر اس کی خاک سے اپنے خون کی بو آنے میں کیا باریکی رہ گئی؟ جب یہ معلوم ہے کہ یہ کوچۂ قاتل ہے تو پھر کچھ کہنا محض بات بنانا ہے۔ میر نے کس خوبی سے پہلو بچایا ہے، بات کی بات کہہ دی اور تاثر بھی ڈرامائی پیدا کر دیا۔ بڑے اور معمولی شاعر میں یہی فرق ہوتا ہے۔

اس قافیے، اور کوچے کی زمین کے مضمون کو بہت ہلکا کر کے لیکن نہایت دلکش اور خوش طبع انداز میں امداد علی بحر نے یوں لکھا ہے۔

نور برساتی ہے زلفوں کی گھٹا چہروں پر
پاؤں اس کوچے میں پھسلے گا مقرر اپنا

(۱۲۱)

احوال نہ پوچھو کچھ ہم ظلم رسیدوں کا
کیا حال محبت کے آزار کشیدوں کا

دیوانگی عاشق کی سمجھو نہ لباسی ہے — لباسی = مصنوعی
صد پارہ جگر بھی ہے ہم جامہ دریدوں کا

عاشق ہے دل اپنا تو گل گشت گلستاں میں
جدول کے کنارے کے نو بادہ دمیدوں کا — جدول = نہر، نوبادہ = تازہ تازہ پھل

بچے کے کھڑکنے سے ہوتی ہے ہمیں وحشت
کیا طور ہے ہم اپنے سائے سے رمیدوں کا

۱۲۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔

۱۲۱/۲ شیکسپیئر کے ڈرامے Twelfth Night میں مسخرہ (جو اپنے پیشے کی مناسبت سے رنگ برنگ کے پیوند لگا کر لباس پہنتا ہے) ایک مقام پر کہتا ہے: "یہ دلق رنگا رنگ میں اپنے دماغ پر نہیں پہنتا۔" اس کی مراد یہ ہے کہ اگر چہ وہ لباس کے اعتبار سے مسخرہ ہے (مسخرے کو بے وقوف fool بھی کہتے ہیں) لیکن در اصل وہ مسخرہ (یعنی احمق) نہیں ہے۔ دیکھئے میر کو وہی مضمون ایک اور راہ سے بہم پہنچا ہے۔ عاشق کی دیوانگی (جس کی علامت اس کے کپڑوں کا تار تار ہونا ہے) مصنوعی نہیں ہے، کیونکہ وہ اندر سے بھی کٹا پھٹا

ہوا ہے۔ اس کا جگر بھی پارہ پارہ ہے۔ کپڑے کے اعتبار سے "لباسی" کس قدر عمدہ ہے، یہ کہنے کی ضرورت نہیں "لباسی" کو لغوی معنی میں لیں تو بھی ٹھیک ہے ("لباس پر منحصر") اور محاوراتی معنی میں لیں ("مصنوعی") تو بھی ٹھیک ہے۔ یہ ایہام کی عمدہ مثال ہے، کیوں کہ پیکر اس کی پشت پناہی کر رہا ہے۔

۱۴۱/۳ ظاہر ہے کہ نہر کے کنارے جو تازہ پھل، یا تازہ درخت اگے ہیں، وہ محض مناظر فطرت نہیں، بلکہ معشوقان نوخاستہ بھی ہیں۔ معشوقوں کے لئے "نوبادہ" میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے ؎

جا گہ سے لے گئے ہیں نازاں جب آ گئے ہیں
نو بادگان خوبی جوں شاخ گل لچکتے

(دیوان سوم)

وہ نوبادۂ گلشن خوبی سب سے رکھے ہے نرالی طرح
شاخ گل سا جائے ہے لچکا ان نے نئی یہ ڈالی طرح

(دیوان پنجم)

شعر زیر بحث کی مکاری دلچسپ ہے۔ بات کر رہے ہیں باغوں میں سیر کرتے لونڈوں کی، اور بہروپ بھر رہے ہیں مناظر قدرت کے پرستار کا۔

۱۴۱/۴ دوسرے مصرعے کی تعقید کو سنبھالنا میر ہی جیسے شاعر کا کام تھا۔ پوری غزل میں قافیے بہت بے تکلفی اور "اردو پن" کے استعمال ہوئے ہیں۔ تعجب ہے کہ فراق صاحب، جن کی زبان مصحفی اور ذوق کے قافیوں کے "اردو پن" کی تعریف سے نہ تھکتی تھی، میر کے یہاں اس وصف کو نہ دیکھ پائے۔ معنوی پہلو بھی اس شعر کا بہت خوب ہے۔ جو اپنے ہی سائے سے گریزاں ہو، اس کے لئے پتے کا کھڑکنا تو وحشت کا سامان ہوگا ہی۔ لیکن جو اپنے سائے سے گریزاں ہوگا، وہ جنگل ہی میں تو جائے گا، وہاں ہر طرف پتے کھڑکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ وحشت اور بڑھے گی۔ شہر والوں سے وحشت تھی، اس لئے جنگل میں گئے لیکن وہاں وحشت اور بھی بڑھنے کا انتظام ہو گیا۔ گئے تھے روزے بخشوانے، الٹی نمازیں گلے پڑیں۔ شعر میں خفیف سی خوش طبعی کا شائبہ بھی خوب ہے۔ پھر، جو شخص اپنے سائے سے بھی بھاگتا ہو، پتے کے کھڑکنے پر اس کی وحشت قابل دید ہوگی۔ اسی لئے کہاوت ہے پتہ کھڑکا، بندہ بھڑکا۔

(۱۴۲)

۳۳۵ چاہت کے طرح کش ہو کچھ بھی اثر نہ دیکھا
طرحیں بدل گئیں پر ان نے ادھر نہ دیکھا

ہو = ہو کر
طرح کش = منصوبہ ساز، شبیہ ساز، مطلوب، مذبوں

یاں شہر شہر بستی اوجڑ ہی ہوتے پائی
اقلیم عاشقی میں بستا نگر نہ دیکھا

اب کیا کریں کہ آیا آنکھوں میں جی ہمارا
افسوس پہلے ہم نے ٹک سوچ کر نہ دیکھا

۱۴۲/۱ اس شعر میں میر نے "طرح کش" کا لفظ ایسا رکھ دیا کہ اس پر غزلوں کی غزلیں نثار ہو سکتی ہیں۔ طالب آملی نے ٹھیک کہا ہے کہ رسد لفظے کہ تازہ است بہ مضموں برابر است (تازہ لفظ پورے مضمون کے برابر ہوتا ہے۔) "طرح کش" کے جو معنی میں نے حاشیے میں درج کئے ہیں، وہ سب کارآمد ہیں۔ ان کے علاوہ "نقال" بھی ایک معنی ہیں، اور یہ بھی کچھ نامناسب نہیں۔ "طرحیں بدل گئیں" کا فقرہ بھی خوب ہے، کیوں کہ "انداز بدل گئے"، "حالات بدل گئے" وغیرہ کے علاوہ اس کے معنی "طرح کش" سے بھی مربوط ہو سکتے ہیں، کہ عشق کرنے کے طریقے اور منصوبے نئے نئے اختیار کئے، لیکن حاصل کچھ نہ ہوا۔

۱۴۲/۲ "بستا نگر نہ دیکھا" اعجاز سخن ہے، کیوں کہ "نگر بستا" کے مقابلے میں "بستا نگر" زیادہ معنی خیز

ہے۔ (۱) ہم نے کسی شہر کو بستے ہوئے نہ دیکھا، یعنی جس شہر کی بنا ڈالی گئی وہ اجڑ گیا۔ (۲) جو شہر موجود تھے وہ سب اجاڑ ہو رہے تھے۔ (۳) کسی نے اقلیم عاشقی میں شہر بسایا ہی نہیں، یعنی کسی نے شہر بسانے کی ہمت نہ کی۔ (۴) شہر کے بسنے کا امکان نہ تھا، کیونکہ جب شہر شہر بستیاں اجڑ رہی ہوں تو نئے شہروں کے بسنے کا امکان کہاں ہوگا؟ ''شہر شہر بستی'' بھی خوب ہے، کیوں کہ اس کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) ہر شہر کی بستی، اور (۲) ہر شہر میں ہر محلہ، ہر بستی۔ پھر پورا شعر عشق اور عاشق کا استعارہ بھی ہے، کیوں کہ ''اقلیم عاشقی'' سے مراد ''عشق کی حالت، عشق کا غلبہ'' اور ''شہر'' سے مراد ''عاشق'' یا ''انسان'' بھی ہو سکتا ہے۔ ایوگنی ایوتشنکو نے کیا خوب کہا ہے کہ ''لوگ ہی نہیں مرتے، ان کے ساتھ دنیائیں مر جاتی ہیں۔'' اس طرح اجڑتے ہوئے شہر یا پھل پھول نہ سکنے والے شہر، عاشق کا استعارہ بن جاتے ہیں۔ جس نے عشق کیا وہ پھلا پھولا نہیں۔ مصرع اولیٰ میں کیفیت بھی غضب کی ہے۔ لفظ ''پائی'' سے تاثر یہ بنتا ہے گویا کوئی مسافر ساری اقلیم کو دیکھ آیا ہے اور اب اس کا حال بیان کر رہا ہے۔

۱۲۲/۳ آنکھوں میں جی آنے کی مناسبت سے ''سوچ کر نہ دیکھا'' بہت خوب ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جب جان آنکھوں میں کھنچ کر آ گئی ہے تو ظاہر ہے کہ آنکھوں پر ایک طرح کا پردہ پڑا ہوا ہے، اب تو کچھ بھی نہ دکھائی دے گا۔ جس واقعے کی وجہ سے یہ حالت ہوئی ہے، اس کا ذکر نہ کرنا اور پورا واقعہ پیش کر دینا بھی کمال بلاغت ہے۔

(۱۲۳)

کیا ہے عشق جب سے میں نے اس ترک سپاہی کا
پھروں ہوں چور زخمی اس کی تیغ کم نگاہی کا

چور زخمی = زخموں سے چور، بہت زخمی

اگر ہم قطعۂ شب سا لئے چہرہ چلے آئے
قیامت شور ہوگا حشر کے دن رو سیاہی کا

۳۳۰
ہوا ہے عارفان شہر کو عرفان بھی اوندھا
کہ ہر درویش ہے مارا ہوا عشق الٰہی کا

برنگ کہربائی شمع اس کا رنگ جھمکے ہے
دماغ میر اس کو کب ہے میرے رنگ کاہی کا

کہربائی = عنبر کے رنگ کا وہ شہرا جس میں زردی ہو
کاہی = گھاس کی طرح کا سبز

خراب احوال کچھ بکتا پھرے ہے دیر و کعبہ میں
سخن کیا معتبر ہے میر سے واہی تباہی کا

۱۲۳/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن ''تیغ کم نگاہی'' اور ''چور زخمی'' لطف سے خالی نہیں ہیں۔

۱۲۳/۲ ''حشر کے دن'' کی رعایت سے ''قیامت شور ہوگا'' بہت خوب ہے۔ ''قیامت'' اور ''شور''

میں بھی مناسبت ہے، کیوں کہ قیامت کے دن صور پھونکا جائے گا جس کی آواز بلند اور مہیب ہوگی۔ ''شور قیامت'' مشہور فقرہ ہے۔ چہرے کی سیاہی کے لئے ''قطعۂ شب'' کی تشبیہ بہت خوب ہے۔ خوب صورت یا روشن چہرے کے لئے ''نور کا ٹکڑا''، ''چاند کا ٹکڑا'' وغیرہ تو کہتے ہیں، لیکن سیاہ چہرے کو رات کا ٹکڑا کہنا بہت تازہ بات ہے۔ شعر کا لہجہ بھی خوب ہے۔ اپنے چہرے کی سیاہی پر کسی قسم کی ندامت یا سزا کا خوف نہیں، بلکہ ایک طرح کا فخر یا اطمینان، ایک طرح کی ڈھٹائی ہے۔ اس کو ''چہرہ لئے چلے آئے'' سے بھی تقویت ملتی ہے۔ آخر میں ''شب'' اور ''دن''، اور ''شور'' (بمعنی ''نمکین'' جو سانولے چہرے کی صفت ہے) اور ''روسیاہی'' کی رعایتوں کو بھی دھیان میں لائے۔ خوب شعر ہے۔

جناب شاہ حسین نہری نے مطلع کیا ہے کہ ''حشر کے دن روسیاہی'' کا فقرہ قرآن کریم کی ایک آیت کی بازگشت بھی ہو سکتا ہے۔ سورۂ یونس میں اللہ تعالیٰ فرماتا ہے کہ انما اغشیت وجوھھم قطعاً من اللیل مظلماً (گویا ان کے چہروں پر اندھیری رات کے پرت کے پرت لپیٹ دیے گئے ہوں۔ ترجمہ از حضرت شاہ اشرف علی صاحب تھانوی) میرا خیال ہے کہ میر کی استعداد علمی و مذہبی کے پیش نظر کچھ بعید نہیں کہ یہ مصرع کہتے وقت ان کے ذہن میں قرآن کی محولہ بالا آیت رہی ہو۔

میر سوز نے مضمون کو عشقیہ رنگ دے کر مزیدار شعر نکالا ہے ؎

ہوئی ہے مے خوری یہ دور میں ساقی ترے رائج
بجا ہے اب جو ہر ملا کو کہئے مولوی جامی

۱۲۳/۳ لہجے کی تیزی اور گرمی اور طنزیہ، حقارت آمیز انداز توجہ انگیز ہیں۔ تعجب ہے کہ اس طرح کے شعر کہنے والے کی شخصیت کو لوگوں نے مسکین اور درد و غم سے شکست کہا ہے۔ میر کی شخصیت اتنی ہلکی اور اکہری نہیں کہ اس پر کسی ایک صفت کا اطلاق ہو سکے۔ ''عارفان شہر'' سے مراد اپنے ہم عصر بھی ہو سکتے ہیں، اور شہر میں رہنے والے دنیادار فقیر بھی، جو دنیا میں ملوث ہیں اور پھر بھی عارف باللہ ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں۔ ''اندھا'' اور ''مارا ہوا'' میں لطف یہ ہے کہ در حقیقت وہ لوگ اندھے پڑے ہیں۔ لیکن دعویٰ کر رہے ہیں کہ فنا فی اللہ ہیں اور مرے ہوئے لوگوں کی طرح لیٹے ہوئے ہیں۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ عشق و عرفان الٰہی میں بقا حاصل ہوتی ہے، نہ کہ موت اور یہ عارفان شہر

اتنے احمق ہیں اور ان کا عرفان اس قدر ناقص (بلکہ الٹا) ہے کہ وہ خود کو عشق الٰہی کا مارا ہوا کہتے ہیں۔

۱۲۳/۴ اپنے رنگ کے لئے ''کاہی'' کی تشبیہ میر نے دو جگہ اور استعمال کی ہے ؎

کسو کے حسن کے شعلے کے آگے اڑتا ہے
سلوک میر سنو میرے رنگ کاہی کا

(دیوان پنجم)

ملوں کیونکہ ہم رنگ ہو تجھ سے اے گل
ترا رنگ شعلہ مرا رنگ کاہی

(دیوان پنجم)

لیکن شعر زیر بحث میں کئی نزاکتیں ہیں جن کی بنا پر یہ شعر دیوان پنجم کے مندرج بالا شعروں سے بہتر ہے۔ ''کہربائی'' رنگ میں زردی مائل سنہرا پن ہوتا ہے۔ معشوق کا رنگ کہربائی شمع کا سا ہے، یعنی ایسی شمع جو خود سنہری جسم کی ہے اور جس کا شعلہ بھی سنہرا تو ہوگا ہی، لیکن سر (شعلہ) اور بدن دونوں کے سنہرے پن کی وجہ سے سونے پر سہاگے کا لطف ہوگا، اور سارا بدن کندن کی طرح دمکتا ہوا تصور کیا جائے گا۔ پھر شعلے کے سنہرے پن اور شمع کے جسم کے سنہرے پن کے باہم تفاعل (Interaction) کی بنا پر دونوں کے رنگ میں تھوڑا تھوڑا تغیر بھی ہوگا۔ مغرب میں اس نکتے کی طرف سب سے پہلے سیزان (Cezanne) کی نظر پہنچی تھی۔ میر کو مصوری سے تھوڑا بہت لگاؤ تھا، اس کا ثبوت ان کے فارسی دیوان میں ملتا ہے۔ کیا عجب کہ وہ شاعر جو یوں بھی اپنی شاعری میں رنگوں کے شعور کا غیر معمولی اظہار کرتا رہا ہو اور جسے مصوری سے دلچسپی بھی ہو، اس نکتے کو پا گیا ہو جس پر سیزان کوئی سو سال بعد پہنچا۔ بہر حال، یہ اگر قابل قبول نہ بھی ہو تو بھی اس بات میں تو کوئی شک نہیں کہ زرد سنہرے رنگ کی شمع کے سر پر شعلے کی بہار اور ہی کچھ ہوگی۔ ''کاہی'' سبز، بلکہ گہرے سبز رنگ کو کہتے ہیں، اس میں سیاہی کا شائبہ ہوتا ہے، لہٰذا کاہی رنگ والا شخص گہرے سانولے رنگ کا ہوگا۔

بعض روایتوں کی رو سے رسول اللہ کو بھی سبزہ رنگ بتایا گیا ہے۔ ''داستان امیر حمزہ'' میں جگہ

جنگ امیر حمزہ اور ان کی اولادوں کا سراپا بیان کرتے وقت "سبز رنگ ہاشمی" اور "سبز خال ابراہیمی" کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس طرح اپنے رنگ کو "کاہی" کہہ کر اپنی فضیلت کا بھی ایک پہلو نکال لیا۔ عنبر کو "کاہ ربا" یا "کہربا" اس لئے کہتے ہیں کہ ذرا سی رگڑ سے اس میں برقی طاقت پیدا ہو جاتی ہے اور گھاس پھوس کے ٹکڑے اس کی طرف کھنچنے لگتے ہیں۔ "کاہی" کے معنی ہیں "گھاس کے رنگ کا"، لہٰذا "کاہ" اور "کاہ ربا" میں جو تعلق ہے، کہ کاہ ربا گھاس (یعنی "کاہ") کو اپنی طرف کھینچتا ہے، وہی تعلق "کہربائی رنگ" اور "کاہی رنگ" میں قائم ہو گیا۔ یعنی جس کا رنگ کاہی ہو گا وہ کہربائی رنگ والے کی طرف کھنچے گا ہی۔ مزید لطف یہ کہ "شمعی رنگ" اس رنگ کو کہتے ہیں جو سیاہی مائل سبز ہوتا ہے، یعنی کاہی رنگ کا ایک پہلو، یا ایک نام "شمعی" بھی ہے۔ لہٰذا شمعی، رنگ والے کو شمع اپنی طرف ضرور کھینچے گی۔ کشش کے یہ پہلو قائم ہوتے ہیں تو شعر میں طنز ملیح (Irony) کا ایک پہلو نظر آتا ہے کہ کاہی رنگ والے کو شمع کہربائی اپنی طرف کھینچتی تو ہے، لیکن بے دماغی کے باعث کاہی رنگ والے پر ایک نگاہ بھی نہیں کرتی۔ لیکن یہ بھی ہے کہ اگر شعلہ رنگ معشوق کاہی رنگ والے کو دیکھ لے تو جس طرح شعلے کی گرمی کے سامنے خار و خس اڑ جاتے ہیں (کیونکہ شعلے کے آس پاس کی ہوا گرم ہو کر اوپر اٹھتی ہے اور ہلکی پھلکی چیزیں بھی اس کے ساتھ اڑ جاتی ہیں) اسی طرح عاشق کا کاہی رنگ بھی اڑ جائے گا۔ دیوان پنجم کے دو شعر جو اوپر نقل ہوئے، ان میں پہلا شعر اسی مضمون کا ہے۔ شعر زیر بحث میں "رنگ جھمکے ہے" کے اعتبار سے "برنگ" بھی بہت خوب ہے۔ "کاہی" کے اعتبار سے "سیر" بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ سبزہ زاروں کی بھی سیر کی جاتی ہے۔

معشوق کی شعلہ رنگی کے مضمون کو میر کی دیکھا دیکھی ناصر کاظمی نے بھی خوب استعمال کیا ہے۔

شعلے میں ہے ایک رنگ تیرا
باقی ہیں تمام رنگ میرے

معشوق اور عاشق کے رنگوں کو سنہرا اور کاہی (یعنی سیاہی مائل) کہنے میں ایک تہذیبی معنویت بھی ہے۔ اس سلسلے میں کچھ تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۳۳۵۔

۱۲۳/۵ کعبہ اور دیر دونوں میں گھومنا اور واہی تباہی بکنے میں کسی جگہ کی تخصیص نہ کرنا خوب ہے۔

"واہی تباہی" عام طور پر "بات" کے لئے استعمال ہوتا ہے۔ (واہی تباہی بکنا، واہی تباہی بولنا۔) یہاں میر نے اپنے لئے "واہی تباہی" کی صفت استعمال کر کے "خراب احوال" کی کیفیت کو مستحکم کر دیا۔ "خراب احوال" میر کی صفت بھی ہے اور ان باتوں کے لئے بھی ہے جو میر بکتا پھرتا ہے۔ (یعنی وہ اپنے، یا سب کے، یا زمانے کے، یا دین و دنیا کے خراب احوال پر مبنی باتیں بکتا پھرتا ہے۔) اس مفہوم کی رو سے شعر میں ایک لطف یہ بھی پیدا ہو گیا کہ اگر میر دین و دنیا کے احوال کو خراب بتاتا ہے تو اس کو جانے دو، برا بھلا نہ کہو۔ بے چارہ دیوانہ ہے، اس کی بات کا کیا اعتبار۔ اس طرح شعر میں طنز بھی ہے اور مکر شاعرانہ بھی۔ خوب شعر ہے۔ متکلم کی شخصیت میر سے الگ بھی ہے اور خود میر بھی متکلم ہو سکتا ہے، یہ مزید پہلو ہے۔

(۱۴۴)

آنکھوں میں اپنی رات کو خوناب تھا سو تھا
جی دل کے اضطراب سے بے تاب تھا سو تھا

ساون ہرے نہ بھادوں میں ہم سوکھے اہل درد
سبزہ ہماری پلکوں کا سیراب تھا سو تھا

ساون ہرے نہ بھادوں سوکھے = حالت میں بھی کوئی تبدیلی نہیں ہوئی

۳۳۵ ہم خشک لب جو روتے رہے جوئیں پہ چلیں
پر میر دشت عشق کا بے آب تھا سو تھا

جوئیں = جو (چشمہ) کی جمع

۱۴۴/۱ شعر میں عجب انداز بے پروائی ہے۔ آنکھوں سے خون ملا ہوا پانی بہ رہا ہے، دل کی بے چینی نے روح کو بے تاب کر رکھا ہے۔ لیکن متکلم نہ حیرت کا اظہار کرتا ہے، نہ صدمے کا، نہ اپنے حال پر افسوس کرتا ہے، نہ اس بات کی فکر کرتا ہے کہ معشوق کو اس کے حال کی خبر کیسے ہو۔ بے پروائی بلکہ بیزاری کا عالم ہے، لیکن اس میں بے حسی یا منفعل بے چارگی نہیں، بلکہ ایک طرح کا طنطنہ ہے۔ ہاں یہ سب تھا تو سہی، اور رہا بھی اسی طرح، لیکن پھر نئی بات کیا ہوئی، یہ سب تو چلتا ہی رہتا ہے۔ بہت خوب شعر ہے۔ اور خاصا دھوکے باز بھی، کیوں کہ شعر اپنی طرف فوراً متوجہ کرتا ہے، لیکن اس کی وجہ دیر میں سمجھ میں آتی ہے۔

۱۴۴/۲ دو مصرعوں میں بظاہر دو باتیں کہی ہیں لیکن در اصل ان میں تضاد کے باوجود دلیل اور دعویٰ کا ربط ہے۔ ہماری پلکیں ہمیشہ تر رہیں، یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ ہم نہ بھادوں میں سوکھے، نہ ساون میں

ہرے ہوئے۔ محاورے کے لغوی معنی اور استعاراتی معنی دونوں سے بہ یک وقت فائدہ اٹھانا کوئی میر سے سیکھے۔ دعویٰ کر رہے ہیں کہ ہم نہ بھادوں میں سوکھے نہ ساون میں ہرے ہوئے۔ دلیل یہ ہے ہم ہمیشہ ہرے رہے۔ محاورے کے لغوی معنی اور استعاراتی معنی بہ یک وقت بروئے کار آگئے، کیوں کہ محاورے کے معنی ہی یہ ہیں کہ حالت میں کوئی تبدیلی نہیں ہوئی۔

۱۴۴/۳ خشک لب لوگوں کو نہریں بہاتے ہوئے بیان کرنا بہت خوب ہے۔ چوں کہ آنسو بہانے سے پیاس نہیں بجھتی، اس لیے صحرائے عشق کو بے آب کہا، اور خشک لب رہ جانے کی دلیل بھی فراہم کر دی۔ ''جوئیں پہ چلیں'' میں نکتہ یہ بھی ہے کہ یہ نہریں بہ کر کہیں نکل گئی ہوں گی اور انھوں نے شاید کسی اور صحرا کو سیراب کیا ہوگا۔ بڑی کیفیت کا شعر کہا ہے اور خوب بنا کر بھی کہا ہے۔

صحرائے عشق کے بے آب رہ جانے کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اس میں کوئی پھول نہ کھلا، امید کی کھیتی سرسبز نہ ہوئی، یعنی مقصود دل نہ حاصل ہوا۔ ہم روئے اور اس قدر روئے کہ نہریں بہ چلیں، لیکن نہروں کا جو کام ہے، یعنی کھیتی کو سبز کرنا، وہ حاصل نہ ہوا۔

دیوان چہارم

ردیف الف

(۱۲۵)

واجب کا ہو نہ ممکن مصدر صفت ثنا کا
قدرت سے اس کی لب پر نام آوے ہے خدا کا

واجب = وہ جس کے بغیر کوئی اور چیز نہ ہو سکے
ممکن = وہ جس کا وجود کسی اور چیز کے ہونے کا محتاج ہو

ہم وحشیوں سے مدت مانوس جو رہے ہیں
مجنوں کو شوخ لڑکے کہنے لگے ہیں کاکا

مصدر = شروع ہونے کی جگہ، وہ جگہ جہاں سے واپسی ہو
کاکا = چھوٹا لڑکا

آلودہ خوں سے ناخن ہیں شیر کے سے ہر سو
جنگل میں چل بنے تو پھولا ہے زور ڈھاکا

ڈھاکا = ڈھاک کا پیڑ

یہ دو ہی صورتیں ہیں یا منعکس ہے عالم
یا عالم آئینہ ہے اس یار خود نما کا

منعکس = وہ جس کا عکس ڈالا گیا ہو

۲۵۰ سب روم روم تن میں زردی غم بھری ہے
خاک جسد ہے میری کس کان زر کا خاکا

غیرت سے تنگ آئے غیروں سے لڑ مریں گے
آگے بھی میر سید کرتے گئے ہیں ساکا

ساکا کرنا = اپنا عہد قائم کرنا، کسی بہادری کے کام کے ذریعے خود کو موقر کرنا، جنگ کرنا

۱۲۵/۱ مصرع اولیٰ میں تعقید بڑی بے طرح آپڑی ہے۔ لیکن مصرع اس قدر رواں اور لہجہ اتنا پر اعتماد ہے کہ تعقید کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ جب نثر کرنے بیٹھئے تو مشکل ہوتی ہے، کیوں کہ یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ مصرع میں دو ''کا'' کیوں ہیں؟ بہر حال مصرعے کی نثر یوں ہوگی: ''مصدر صفت (یعنی مصدر کی طرح) ثنا کا، (یعنی) واجب کا ممکن نہیں ہو سکتا۔'' (یعنی واجب کو ممکن میں تبدیل نہیں کر سکتے۔) مراد یہ ہے کہ جس طرح تمام اشیا کا مصدر (یعنی شروع ہونے کی جگہ، وہ جہاں سے سب کو لوٹنا ہے۔ یعنی وہ جس کے آگے کچھ نہیں، یعنی خدا) واجب ہے، اسی طرح مصدر کی ثنا (یعنی خدا کی تعریف) بھی واجب ہے (یعنی واجب الوجود ہے، اس کا وجود کسی اور چیز پر منحصر نہیں۔) اور جب وہ واجب ہے تو اسے الفاظ کے ذریعہ (جو محض ممکن ہیں کیوں کہ ان کا وجود کسی چیز پر منحصر ہے) ظاہر نہیں کر سکتے۔ آسان معنی یہ ہوئے کہ خدا کی تعریف ناممکن ہے۔ ''واجب کا ممکن نہ ہو'' کا مفہوم یہ ہے کہ ''واجب کا ممکن نہیں ہو سکتا۔'' یہاں ''کا'' بڑے عمدہ ڈھنگ سے استعمال ہوا ہے، مثلاً کہتے ہیں: ''آدھے کا پورا نہیں ہو سکتا؛ یعنی جو آدھا ہے وہ پورا نہیں ہو سکتا۔ دوسرے مصرعے میں کہا ہے کہ اگر ہمارے منھ پر خدا کا نام آتا ہے، تو یہ بھی خدا کی قدرت ہے۔ یعنی یہ خدا کی قدرت کے بغیر ممکن نہیں، اگر خدا نہ چاہے، یا خدا اپنی قدرت کا مظاہرہ نہ کرے تو انسان کی کیا مجال کہ وہ خدا کا نام لے سکے۔ ''لب پر نام آنا'' کے معنی ''ذکر کرنا'' کے علاوہ ''یاد کرنا'' بھی ہوتے ہیں۔ اب مفہوم یہ نکلا کہ اگر ہم خدا کو یاد کرتے ہیں تو یہ اس کی قدرت ہے۔ ''خدا کی قدرت'' کے تین معنی ہیں۔ ایک تو وہی جو اوپر بیان ہوئے، کہ یہ خدا کی قدرت کا اظہار ہے۔ دوسرے معنی کی طرف بھی اشارہ ہو چکا ہے کہ خدا کی مرضی ہوتی ہے تو ہی ہم اس کا نام لب پر لا سکتے ہیں۔ تیسرے معنی استعجابیہ ہیں، کہ اس کا نام ہمارے لب پر آتا ہے، یہ اس کی قدرت ہے! یعنی ہم جیسے گونگے بہرے بھی، یا ہم جیسے گناہ گار بھی اس کو یاد کر لیتے ہیں، اس کا ذکر کر لیتے ہیں، یہ خدا کی قدرت نہیں تو اور کیا ہے؟ پورے مصرعے میں یہ معنی بھی پوشیدہ ہیں کہ اگر خدا کا نام ہماری زبان پر خدا ہی کی مرضی سے آتا ہے، تو اگر

ہم اس کو یاد نہ کریں تو اس میں ہمارا کیا گناہ ہے؟ حمد کے شعر میں اتنے معنی سودا یا میر ہی کے بس کا روگ تھا۔ معنوی خوبی کی بنا پر مصرع اولیٰ کا تکلیف دہ الجھاؤ (بلکہ عجز نظم، جو میر کے یہاں بہت شاذ ہے) گوارا ہو جاتا ہے۔ ناسخ نے میر کے مضمون کو الٹ کر بڑی دھوم سے بیان کیا ہے۔

یاں کچھ اسباب کے ہم بندے ہی محتاج نہیں
نہ زباں ہو تو کہاں نام خدا پیدا ہو

حق یہ ہے کہ شعر اچھا ہے، لیکن میر جیسی نزاکت (Subtlety) نہیں۔

۱۲۵/۲ شعر کی تخئیل نرالی ہے۔ میر کے علاوہ کسی کو ایسی بات نہ سوجھتی، اور اگر سوجھتی بھی تو اس خوبی اور تہ داری کے ساتھ شاید ہی ادا ہو پاتی۔ دیوانگی کی وہ منزل ہے جب میر اور ان کی طرح کے دوسرے جنگل باسی اب ہر طرف کی خاک چھان کر شہر واپس آ چکے ہیں۔ لڑکے انھیں گلی کوچوں میں آوارہ دیکھتے ہیں اور ان سے مانوس ہو گئے ہیں۔ اس عالم میں مجنوں کہیں سے آ نکلتا ہے۔ لڑکے چونکہ میر جیسے وحشیوں کی دیوانگی سے واقف ہیں، اس لئے مجنوں کی دیوانگی انھیں کوئی خاص مرعوب نہیں کرتی، یعنی انھوں نے میر جیسے دیوانے دیکھے ہیں تو مجنوں کو کیا خاطر میں لائیں گے؟ اس لئے وہ حقارت کے انداز میں مجنوں کو ''کاکا'' کے نام سے پکارتے ہیں۔ یا ممکن ہے احتراماً ''کاکا'' کہتے ہوں۔ احتراماً کہنے میں ایک لطف یہ بھی ہے کہ یہ شوخ لڑکے شاید اس بات کا احساس رکھتے ہیں کہ بڑا ہو کر انھیں بھی جنون کی منزلیں طے کرنی ہیں۔ اس لئے وہ مجنوں کو ''کاکا'' (یعنی ''بڑا بھائی'') کہتے ہیں۔ ایک صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ میر، اور ان جیسے دوسرے دیوانے، شہر کی گلیوں میں خاک اڑاتے رہنے کے بعد اب جنگل میں جا بسے ہیں۔ پھر مجنوں کہیں سے گھومتا پھرتا شہر میں آ نکلا ہے۔ لڑکے اس کو دیکھ کر بالکل حیرت زدہ نہیں ہوتے، بلکہ میر وغیرہ سے مانوس رہنے کے بعد وہ مجنوں کو پہچان جاتے ہیں اور اسے ''کاکا'' کے نام سے پکارتے ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ مجنوں دراصل شہر میں نہ وارد ہوا ہو، لیکن لڑکوں نے کتابوں میں اس کا ذکر پڑھا تو انھیں میر اور ان کے ساتھی وحشیوں کے مقابلے میں مجنوں بہت خام اور حقیر معلوم ہوا۔ اس لئے وہ مجنوں کو ''کاکا'' کہہ کر پکارنے لگے۔ یا احتراماً ایسا کہنے لگے ہوں۔ (جیسا کہ اوپر ذکر ہوا۔ ''کاکا'' کے ایک معنی ''خانہ زاد غلام'' یا ''باپ کا غلام'' بھی ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ معنی بھی مناسب ہیں۔ ''کاکا'' بمعنی

''خواجہ سرا'' یا ''زنخا'' بھی آیا ہے، جیسا کہ ''طلسم ہفت پیکر'' مصنفہ احمد حسین قمر (جلد دوم صفحہ ۲۴۷) سے ظاہر ہوتا ہے: ''مہلال جست کر کے سامنے زنگی کے آیا۔ آواز دی کہ او قوم کے کاکا! مجھ سے مقابلہ کر۔ عورت پر کیا جاتا ہے؟'' ظاہر ہے کہ ''کاکا'' بمعنی ''خواجہ سرا'' بھی زیر بحث شعر میں مناسب ہے۔ ایک نکتہ اور بھی ہے: ''جو'' اسم اشارہ بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی جو شوخ لڑکے ہم وحشیوں سے ایک مدت تک مانوس رہے ہیں، وہ مجنوں کو ''کاکا'' کہنے لگے ہیں۔

۱۲۵/۳ مصرع اولیٰ کا پیکر کس قدر محاکاتی ہے اور جنگل کے اعتبار سے ڈھاک کے لمبے لمبے سرخ پھولوں کو شیر کے ناخنوں سے تشبیہ دینا کتنا برجستہ ہے! ''جنگل'' اور ''بنے'' (یعنی ''بن'' = جنگل) میں ضلع کا لطف ہے۔ ڈھاک کے پھولوں کو شیر کے ناخنوں (اور وہ بھی خون آلودہ ناخنوں) سے تشبیہ دینا بدیع تو ہے ہی، لیکن اس کے پیچھے جنگل کے بھیانک پن اور اس کے عجیب و غریب چیزوں سے بھرے ہونے کا تصور بھی موجود ہے۔ پھول کو شیر کے خون آلودہ ناخنوں کی طرح دیکھنا اور ان ناخنوں کا ہر طرف بکھرا ہوا ہونا جنگل کو ایک پراسرار، پرخوف اور نئی دنیا کی شکل میں دیکھنا ہے۔ یہ دنیا شہر اور کاروبار شہر سے بالکل الگ ہے۔ اور ایسی دنیا کی سیر کی دعوت دینے والا شخص شہر کی مانوس دنیا کو کچھ حقیر، یا کم سے کم غیر دلچسپ ضرور سمجھتا ہے۔

محمد امان نثار نے بھی ڈھاک کے سرخ پھولوں کا مضمون باندھا ہے، اور حق یہ ہے کہ خوب باندھا ہے۔ لیکن انھوں نے مضمون کو محدود کر دیا ہے، اور میر کے مصرع اولیٰ میں جو تشبیہی پیکر ہے، وہ محمد امان نثار کی دسترس سے دور ہے۔

خون جگر سے مژگاں یوں سرخ ہو رہی ہیں
جنگل میں جیسے یارو پھولا کھڑا ہو ڈھاکا

دونوں غزلیں ہم طرح ہیں، اس لئے ممکن ہے کسی مشاعرے کی ہوں۔

۱۲۵/۴ بڑی باریک اور پیچیدہ بات کو بڑی سہولت سے ادا کیا ہے۔ ''یہ دو ہی صورتیں ہیں'' کہہ کر یہ واضح کر دیا ہے کہ تفصیلی غور و فکر کے بعد اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ مادی دنیا کا وجود نہیں ہے۔ لیکن یہ دنیا ہمیں اپنے گرد و پیش میں ہر طرف نظر بھی آتی ہے۔ لہٰذا یا تو کوئی اصلی اور حقیقی دنیا ہے، اور یہ دنیا اس کا

عکس ہے۔ یا پھر کوئی یار خود نما ہے، جس نے اپنے کو ظاہر کرنا چاہا ہے، لہٰذا اس نے ایک آئینہ بنایا ہے اور خود کو اس میں دیکھتا ہے۔ وہی عکس ہم کو بھی نظر آتا ہے۔ پہلے مقدمے کی اصل افلاطونی حیثیت ہے۔ اسی لئے بعض لوگوں کا خیال ہے کہ اسلامی صوفیانہ فلسفہ دراصل تو افلاطونی تھا۔ دوسرے مقدمے میں اس مسئلے کو حل کرنے کی کوشش ہے کہ اگر عالم کا وجود فرضی ہے تو پھر یہ عالم مرئی کیوں ہے؟ اس کا جواب بعض صوفیوں نے یہ دیا کہ کائنات جس حد تک وجود رکھتی ہے، اس حد تک وہ باری تعالیٰ کی صفت قدامت سے متصف ہے۔ اگر اس نظریے کی تمام باریکیوں پر نظر نہ رکھی جائے تو اس کی حدیں شرک سے ملتی نظر آتی ہیں، اسی لئے بعض لوگوں نے شیخ اکبر وغیرہ کے ان خیالات کو غلط قرار دیا ہے۔ خدا کو ''یار خود نما'' کہہ کر میر نے اس مشہور قول کی طرف اشارہ کیا ہے، جس میں اللہ نے کہا ہے کہ میں ایک مخفی خزانہ تھا، میں نے چاہا کہ پہچانا جاؤں، اس لئے میں نے عالم کی تخلیق کی۔ اگر ''منعکس'' کو اسم فاعل (یعنی منعکس) فرض کیا جائے (جیسا کہ بعض لوگوں کا خیال ہے) تو مشکل یہ آپڑتی ہے کہ وہ عالم جس کا عکس آنکھ پر پڑ رہا ہے، کون سا ہے اور کہاں ہے؟ اگر یہ وہی عالم ہے جو ہمارے سامنے ہے تو یہ کہنے سے کہ وہ ہماری آنکھ پر منعکس ہے، کوئی بات نہیں بنتی، بلکہ دو عالموں کا وجود لازم آتا ہے۔ لہٰذا یہی کہنا بہتر ہے کہ اصل عالم کہیں اور ہے، اور جو عالم ہم دیکھ رہے ہیں، وہ منعکس ہے، یعنی اس کا عکس ہے جو یعنی Ideal ہے۔ ملاحظہ ہو ۲/۱۶۱ اور ۱/۶۵۔

۱۳۵/۵ ''خاکہ'' کو بعض لوگ ''خاکا'' لکھتے ہیں۔ ممکن ہے میر نے بھی یوں ہی لکھا ہو، اس لئے میں نے ''خاکا'' کو ترجیح دی ہے، ورنہ میں خود اس کا املا چھوٹی ہ سے ہی کرتا ہوں۔ ''خاک'' اور ''خاکا'' کی مناسبت ظاہر ہے۔ ''روم روم تن'' کی خوبی تعریف سے باہر ہے۔ افسوس ہے کہ بعد کے لوگوں نے اس طرح کی مخلوط تراکیب اور فقرے ترک کر دیے۔ ''بہت چھوٹی چیز'' کو بھی ''خاکہ'' کہتے ہیں، اور ایسی تصویر جو مذاق اڑانے کے لئے بنائی جائے (یعنی کارٹون) اس کو ''خاکا'' کہتے ہیں۔ ''خاکۂ فیروزہ'' اس قیمتی پتھر کو کہتے ہیں جو معدن سے صحیح سلامت برآمد ہو اور انگوٹھی وغیرہ کے لئے مناسب ہو۔ لہٰذا ''خاکہ'' بمعنی ''چھوٹی چیز'' اور ''خاکۂ فیروزہ'' والے ''خاکہ'' اور ''کان زر'' کی مناسبت بہت خوب ہے۔ اور زردی غم کے باعث سونے کی طرح دمکتی لاش، چوں کہ سونے کی کان کے مقابلے میں بظاہر کم قیمت ہے،

اس لئے ''خاک جسد'' (لاش) کو کان زر کا کارٹون (Cartoon یعنی خاکہ، مصوری کی اصطلاح ہے) کہنا بھی نامناسب نہیں۔ غم کی پیدا کردہ زردی کو سونے کا پیکر عطا کرنا میر کے تخیل کا ادنیٰ کرشمہ ہے۔ اس پیکر کو ایک جگہ اور برتا ہے۔

بسان زر ہے مرا جسم زار سارا زرد
اثر تمام ہے دل کے گداز کرنے کو

(دیوان اول)

ظفر اقبال نے بھی لاش اور سونے کی زردی کا پیکر باندھا ہے۔ اغلب ہے کہ انھوں نے اسے میر ہی سے لیا ہو، کیوں کہ یہ مجھے کسی اور شاعر کے یہاں نظر نہیں آیا۔

تا صبح دمکتی رہی سونا سی مری لاش
کس زہر کی زردی تھی ظفر نبض نفس میں

۱۳۵/۶ ''ساکا'' کے جتنے معنی میں نے حاشیے میں درج کئے ہیں، سب اس شعر میں پوری طرح کارگر ہیں۔ ''غیرت'' اور ''غیروں'' کی رعایت بھی خوب ہے۔ ''ساکا کرنا'' اگرچہ کارنمایاں انجام دینا اور اپنا عہد قائم کرنا کے معنی میں ہے، لیکن یہ زیادہ تر ''جنگ کرنا'' کے معنی میں برتا جاتا ہے، اور اس میں یہ اشارہ بھی پوشیدہ ہوتا ہے کہ جنگ کرنے والا اپنی بہادری کا سکہ تو ثبت کر دے گا، لیکن خود جانبر نہ ہوگا۔ سیدوں کے ساکا کرنے کو ایک تاریخی اور نسلی روایت کہہ کر میر نے امام حسین کی جنگ اور شہادت کی طرف بھی اشارہ کر دیا ہے۔ لطف یہ ہے کہ لہجے میں کسی قسم کا ڈرامایا تاؤ نہیں، بلکہ ایک طنطنہ اور ولولہ ہے۔ اپنے بارے میں کوئی خوش فہمی بھی نہیں، معلوم ہے کہ انجام شکست ہی ہوگا۔ اس پر کوئی ہراس یا ہیروئی طنطنہ نہیں۔ صرف اظہار حقیقت ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔

(۱۲۶)

عالم کسو حکیم کا باندھا طلسم ہے
کچھ ہو تو اعتبار بھی ہو کائنات کا

۱۲۶/۱ پہلے مصرعے میں پیکر اور استعارہ اس طرح مل گئے ہیں اور دونوں اس غضب کے ہیں کہ آگے کچھ کہنے کو نہیں رہ جاتا۔ ایسے مصرعے پر مصرع لگانا میر ہی کا دل گردہ تھا۔ طلسم کی بنیادی صفت یہ ہوتی ہے کہ وہ جن چیزوں کے ذریعہ قائم کیا جاتا ہے وہ بہت حقیر، بلکہ بے حقیقت ہوتی ہیں۔ لیکن ان کا کچھ علاقہ ان چیزوں سے ضرور ہوتا ہے جو طلسم میں نظر آتی ہیں۔ چناں چہ "طلسم ہوشربا" جلد دوم (مصنفہ محمد حسین جاہ) میں اس کی ایک مثال یوں ہے کہ ایک ساحرہ ایک طلسم باندھتی ہے جس میں ایک وسیع و عریض ہرا بھرا باغ، ایک خوب صورت عورت، ایک گائے اور رقص و نغمہ وغیرہ ہے۔ جب وہ طلسم شکست ہوتا ہے تو کچھ بھی باقی نہیں رہتا، لیکن زمین پر چند لکیریں کھنچی ہوئی دکھائی دیتی ہیں، مٹی کی ایک چھوٹی سی گڑیا ہے، اور آٹے کی بنی ہوئی ایک بدصورت سی گائے (صفحہ ۴۳۰)۔ یعنی ساحرہ نے ان چیزوں کو بنا کر ان پر افسوں پڑھا اور طلسم تیار کیا۔ پرانے زمانے میں یہ خیال بھی تھا کہ کسی جگہ کو طلسم بند کر کے اسے بعض آفات سے محفوظ کر سکتے ہیں۔ مثلاً کہا جاتا تھا کہ کسی حکیم نے "شہر مصر" کو طلسم بند کر دیا ہے، اس لئے دریائے نیل کے مگرمچھ اس شہر کے رہنے والوں کو گزند نہیں پہنچاتے تھے۔ حکما کے بنائے ہوئے طلسم عام طور پر کسی اچھے مقصد کے لئے، مثلاً کسی کے امتحان کے لئے، یا محض قوت تخلیق کا اظہار کرنے کے لئے ہوتے تھے۔ (احمد حسین قمر کی داستان "طلسم خیال سکندری" اس کلیے سے مستثنیٰ ہے۔ اس میں "خیال" نامی حکیم ایک زبردست طلسم بناتا اور اپنی طاقت پر اس درجہ مغرور ہوتا ہے کہ خدائی کا دعویٰ کر بیٹھتا ہے۔) "بوستان خیال" کا حکیم اقلیمس الحکمت کئی طلسموں کا خالق ہے اور ان سب کا کوئی نہ کوئی نیک مقصد ہے۔ اس کے برخلاف، ساحروں کے طلسم عیش و عشرت اور جاہ و جلال اور حکومت و جبروت کے لئے ہوتے تھے۔ اب شعر کو دیکھئے۔

دنیا کسی حکیم کا باندھا ہوا طلسم ہے، اس لئے یہ شاید طاغوتی یا Malevolent نہیں ہے۔ لیکن اس میں طرح طرح کے امتحان اور اس میں داخل ہونے والوں کے لئے طرح طرح کی صعوبتیں ضرور ہوں گی۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ طلسم میں رہنے والے اور طلسم میں داخل ہونے والے، دونوں ہی طلسم کے باہر والوں کے لئے وجود نہیں رکھتے، اور نہ وہ خود غیر طلسم کے وجود کا احساس رکھتے ہیں۔ لہٰذا جو لوگ اس دنیا میں ہیں انھیں نہ اپنی خبر ہے اور نہ کسی اور کی۔ میر مکاشفے کی اس منزل میں ہیں جہاں وہ خود کو طلسم اور اہالیان طلسم سے الگ دیکھ سکتے ہیں، اور کہتے ہیں کہ اگر کچھ ہو تو اس کائنات کا اعتبار بھی ہو۔ اس وقت تو صورت یہ ہے کہ ہم کو کائنات کا ادراک عالم کے ذریعہ ہوتا ہے۔ اور عالم کے بارے میں معلوم ہوا کہ وہ محض ایک طلسم ہے۔ لہٰذا جس چیز کے وجود کا حوالہ محض طلسم ہو اس کا اعتبار کیا کریں؟ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ اگرچہ ہم کائنات کا ادراک عالم کے ہی حوالے سے کرتے ہیں، اور اس لئے اس کے وجود پر شک کرنے میں حق بجانب ہیں، لیکن اس سے یہ بات ثابت نہیں ہوتی کہ کائنات کا وجود ہے ہی نہیں۔ ممکن ہے کہ کائنات کا وجود بالذات ہو، لیکن ہم چوں کہ ہر شے کو عالم کے حوالے سے پرکھتے ہیں، اس لئے اس کے بالذات وجود سے بے خبر ہیں۔ اسی لئے میر نے "اعتبار" کا لفظ رکھا ہے۔ یعنی ہمیں اعتبار نہیں آتا۔ کائنات ہمارے لئے معتبر نہیں۔ ممکن ہے کہ اصلاً وہ موجود ہو، لیکن ہمیں اعتبار کیوں کر آئے؟

اب سوال یہ رہتا ہے کہ عالم کو کسی حکیم کا باندھا ہوا طلسم کہنے کا جواز کیا ہے؟ تو اس کا جواب یہ ہے کہ عالم کی حقیقت اگر واقعی ہے تو پھر وہ وجود باری تعالیٰ کی طرح قدیم ہے، یا وہ خود باری تعالیٰ ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے (اور ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے) تو پھر اسے بے وجود ہی کہنا ہوگا۔ لیکن اگر وہ بے وجود ہے تو مرئی کیوں ہے اور ہمیں اس کے بے وجود ہونے کا احساس کیوں نہیں ہوتا؟ لہٰذا یہ ضرور کسی طرح کا طلسم ہے۔ امیر مینائی نے میر کا یہ استعارہ براہ راست اٹھایا ہے، لیکن مضمون کو اخلاقی رنگ دے کر بات بہت ہلکی کر دی ہے۔

آساں نہیں ہے دام سے دنیا کے چھوٹنا
یہ اک بڑے حکیم کا باندھا طلسم ہے

ایک جگہ میر نے آسمان کے لئے "طلسم غبار" کا غیر معمولی استعارہ ایجاد کیا ہے۔

لڑنا کاوا کی ہے فلک کا پیش پا افتادہ ہے
میر طلسم غبار جو یہ ہے کچھ اس کی بنیاد نہیں

(دیوان پنجم)

(۱۲۷)

میں جو نظر سے اس کی گیا تو وہ سرگرم کار اپنا
کہنے لگا چپکا سا ہوکر ہائے دریغ شکار اپنا

چھاتی پہ سانپ سا پھر جاتا ہے یاد میں اس کے بالوں کی
جی میں لہر آوے ہے لیکن رکھتا ہوں من مار اپنا

۳۵۵ رحم کیا کر لطف کیا کر پوچھ لیا کر آخر ہے
میر اپنا غم خوار اپنا پھر زار اپنا بیمار اپنا

۱۲۷/۱ شعر معمولی ہے، لیکن میر کے رنگ کا ہے۔ یعنی اس میں میر کی افسانہ سازی اور کردار نگاری کارفرما ہے۔ معشوق کو اپنا سرگرم کار کہنا بھی خوب ہے۔ کیوں کہ ''سرگرم کار'' کو معشوق کا استعارہ فرض کیجئے تو ''اپنا'' کی ضمیر متکلم کی طرف راجع ہوتی ہے۔ اور اگر اسے معشوق کی صفت فرض کیجئے تو مراد یہ ہوئی کہ ''وہ جو اپنے کام میں سرگرم تھا۔'' اس مضمون کو ولی نے ذرا مختلف پہلو سے باندھا ہے، اور خوب باندھا ہے۔

دل چھوڑ کے یار کیوں کہ جاوے
زخمی ہے شکار کیوں کہ جاوے

۱۲۷/۲ اس شعر میں مناسبات کی ریل پیل دیکھئے: چھاتی، من، سانپ، بال، لہر، من (سانپ کا من)

مار، پھر جانا، لہر آنا، جاتا، آوے ہے، رکھتا ہوں۔ اب لکھنؤ کے شعرا کو دیکھئے، انھوں نے بھی میر کی دیکھا دیکھی ان مناسبتوں کو کھپانے کی کوشش کی ہے۔

سانپ کے کاٹے کی لہریں ہیں شب و روز آتی
کاکل یار کے سودے نے اذیت دی ہے
(آتش)

زلف اس کی سیاہ ناگن ہے
مار رکھتی ہے جس کو ڈستی ہے
(سید محمد خاں رند)

ظاہر ہے کہ آتش ہوں یا رند، ان کی رسائی ایک دو رعایتوں سے زیادہ تک نہیں۔ دونوں کے یہاں مضمون بھی بے ساختگی سے عاری ہے۔ اب اس بات پر غور کیجئے کہ حالی سے لے کر آج تک سب نقاد یک زبان ہو کر کہتے ہیں کہ لکھنؤ کے شاعروں کے یہاں رعایت لفظی کی بھرمار ہے اور دلی کے شعرا نے ان ''سطحی'' اور ''سستی'' چیزوں کو منھ نہیں لگایا ہے۔ غلط بات بہت جلد مشہور ہوتی ہے، اور جب ایک بار مشہور ہو جائے تو سچی بھی معلوم ہونے لگتی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ رعایت ہماری زبان کا جوہر ہے اور ہمارے بہترین شعرا نے اسے خوب استعمال کیا ہے۔ لکھنؤ کے شعرا کے یہاں رعایت کم ہے، اور جو ہے وہ زیادہ تر معمولی درجے کی ہے، کیوں کہ وہ شاعر ہی معمولی تھے۔

۱۲۷/۳ پہلے مصرعے میں چار مکمل جملے ہیں، اور دوسرے مصرعے میں چار اسم ہیں۔ تو ازن بہت خوب ہے، لیکن مصرع ثانی میں ''اپنا'' کا ابہام خوب تر ہے۔ (۱) آخر میر اپنا ہے۔ (۲) آخر یہ کوئی اور نہیں، وہی اپنا میر ہے۔ (۳) آخر میر اپنا (متکلم کا) غم خوار ہے۔ (۴) آخر میر اپنا ہی غم کھانے والا ہے۔ (۵) آخر وہ میر ہی ہے، وہی جو سب لوگوں کا غم خوار ہے۔ (۶) آخر میر کون ہے؟ اپنے آپ ہی میں زار ہے۔ (۷) آخر میر اپنی ہی وجہ سے زار و نزار ہے۔ (۸) میر بیمار بھی ہے تو آخر اپنا ہی ہے۔ (۹) میر اپنا آپ ہی بیمار ہے۔ مصرع ثانی کے دو ٹکڑوں کے درمیان لفظ ''پھر'' تاکید کے لئے بڑی خوبی سے استعمال ہوا ہے۔ اسی طرح مصرع اولیٰ میں بھی پہلے تین جملوں میں تدریج کا لطف ہے۔ (۱) رحم کیا

کرے۔ (۲) اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ تو اس پر لطف کرے گا۔ (۳) لطف کی شکل یہ ہوگی کہ تو اس کی بات پوچھ لیا کرے گا۔

ممکن ہے یہ اسلوب میر نے مرزا مظہر جانجاناں شہید سے سیکھا ہو۔ ان کا مقطع ہے۔

کوئی آزردہ کرتا ہے سجن اپنے کو ہے ظالم
کہ دولت خواہ اپنا مظہر اپنا جانجاں اپنا

قائم چاند پوری نے مرزا مظہر جانجاناں کا مضمون براہ راست لے لیا ہے۔

قائم سے کوئی ہو ہے خفا
بندہ خادم دولت خواہ

لیکن قائم کے یہاں نہ معنوی حسن ہے، جو میر کے یہاں ہے، نہ وہ نحوی چابک دستی جو مرزا مظہر کے شعر میں ہے۔

(۱۲۸)

اے کاش مرے سر پہ اک بار وہ آجاتا
ٹھہراؤ سا ہو جاتا یوں جی نہ چلا جاتا

سر پہ آجانا = سامنے آجانا

تب تک ہی تحمل ہے جب تک نہیں آتا وہ
اس رستے نکلتا تو ہم سے نہ رہا جاتا

تھا میر تو دیوانہ پہ ساتھ ظرافت کے
ہم سلسلہ داروں کی زنجیر ہلا جاتا

سلسلہ دار = ایک ساتھ بندھے ہوئے

۱۲۸/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن یہ بات دلچسپ ہے کہ میر نے ''سر پہ آجانا'' کو ہمیشہ اچھے معنی میں استعمال کیا ہے۔ چنانچہ اسی غزل میں ایک اور شعر ہے۔

آنکھیں مری کھلتیں تو اس چہرے ہی پہ پڑتیں
کیا ہوتا یکا یک وہ سر پہ مرے آجاتا

۱۲۸/۲ شعر میں کنائے کا لطف خوب ہے۔ ''اس رستے'' کہہ کر یہ ظاہر کر دیا ہے کہ نہ گھر میں ہیں اور نہ ہی معشوق کی گلی میں ہیں، کہیں رہ گذر پر بیٹھے ہیں۔ شعر کے پیچھے چھوٹا سا افسانہ بھی ہے۔ خبر ملی تھی کہ معشوق کسی راہ سے گذرے گا۔ لہٰذا وہاں پہنچ کر سر راہ بیٹھ رہے۔ معشوق لیکن ادھر سے گذرا ہی نہیں۔ جب اس کے آنے کی امید نہ رہی تو اپنے دل کو یوں سمجھایا کہ اگر وہ آتا تو ہم بے قابو ہو جاتے، چلو اس کے

خدا نے سے اتنا تو ہوا کہ اپنے تحمل کا امتحان نہ ہوا۔

۱۲۸/۳ ''سلسلہ'' (بمعنی زنجیر) اور ''زنجیر'' کی رعایت خوب ہے۔ شعر میں افسانہ اور کردار بھی دلچسپ ہے۔ میر تو خیر دیوانہ تھا ہی، لیکن وہ لوگ جو ایک ساتھ بندھے پڑے ہیں، وہ کیا کم دیوانے ہوں گے؟ اور ممکن ہے کہ مجرم بھی ہوں، اس لئے قید کر دیے گئے ہوں۔ بے حس و حرکت اور بے چارہ لوگوں کا ایک جھنڈ ہے جو زنجیروں میں بندھا پڑا ہے۔ قید اتنی سخت ہے، یا پہرہ اتنا زبردست ہے کہ ہلنے کی بھی جرأت نہیں۔ اب دیوانہ میر ادھر سے گذرتا ہے اور پاگلوں کی طرح لوگوں کو منھ چڑاتا، ان پر ہنستا ہوا سلسلہ داروں کی زنجیر کو ہلا دیتا ہے اور نکل جاتا ہے۔ فضا ایک لمحے کے لئے تھوڑی سی پر رونق ہو جاتی ہے۔ دیوانے کا ظرافت سے زنجیروں کو ہلا دینا جتنا بدیع ہے اتنا ہی ہوش ربا بھی ہے۔ پورے منظر کی دہشت ناکی اور بے بسی سامنے آجاتی ہے۔ ''سلسلہ دار'' کا لفظ بھی بہت تازہ ہے۔

(۱۲۹)

گو بے کسی سے عشق کی آتش میں جل اٹھا
میں جوں چراغ گور اکیلا جلا گیا

۱۲۹/۱ مصرع ثانی اتنا مکمل اور بھرپور ہے کہ اس پر مصرع لگنا مشکل تھا۔ میر بھی بس جان بچالائے ہیں۔ لفظ ''بے کسی'' نے بات بنادی ہے۔ ''جلا گیا'' کی ذو معنویت اور بے کسی کی دلیل کے لئے خود کو ''چراغ گور'' کہنا بہت ہی خوب ہے۔ پھر چونکہ قبرستان میں کوئی آبادی نہیں ہوتی، اس لئے قبر کے چراغ کی روشنی ضائع ہی جاتی ہے۔ اس طرح شعر میں زندگی کے رائیگاں جانے کا کنایہ پیدا ہو گیا ہے۔ تنہا چراغ کے پیکر پر بھی ایک مشہور شعر میر سے منسوب کیا گیا ہے۔

روشن ہے اس طرح دل ویراں میں داغ ایک
اجڑے نگر میں جیسے جلے ہے چراغ ایک

یہ شعر میر کا نہیں اصالت خاں ثابت کا ہے۔ ''چراغ گور'' والے شعر سے اس کا موازنہ کیجئے تو میر کا طریق کار بھی واضح ہو جاتا ہے۔ پہلے مصرعے میں جل اٹھنا کامیابی کی دلیل ہے، لیکن یہ جلنا چونکہ بے کسی کے باعث تھا، اس لئے میری تنہا سوزی چراغ گور کی طرح تھی۔ ''گور'' کا لفظ ساری مایوسی، غم زدگی اور حرماں نصیبی کی علامت بن گیا ہے، اور پورا شعر مدلل لگ ہے۔ ''دل ویراں'' والا شعر ان نزاکتوں سے خالی ہے۔

میر نے یہ مضمون درحقیقت شاپور طہرانی سے مستعار لیا ہے۔

روشن نہ شد ز آتش ما چشم خانہ اے
ہم چوں چراغ گور بہ ویرانہ سوختیم
(کسی گھر کی آنکھ ہماری آگ سے روشن نہ ہوئی۔ ہم چراغ گور کی طرح ویرانے میں جل بجھے۔)

بے شک شاپور طہرانی کے مصرع اولیٰ میں مناسبتوں کا اہتمام تعریف سے مستغنی ہے لیکن میر کے مصرع ثانی میں ''اکیلا جلا گیا'' کا ڈراما اور استمرار بھی غضب کے ہیں۔ استفادہ ہو تو ایسا ہو۔

(۱۳۰)

۲۶۰

جیسے پرچھائیں دکھائی دے کے ہو جاتی ہے محو
میر بھی اس کام جاں کا دو ہیں تھا سایہ گیا   دو ہیں = اسی طرح

۱۳۰/۱ خود کو معشوق کا سایہ کہنا بالکل نیا مضمون ہے۔ اور اس سے جو بات ثابت کی ہے، وہ بدیع تر ہے۔ یعنی معشوق کے جاتے ہی عاشق کی جان نکل گئی، جس طرح کسی شخص کے جاتے ہی اس کی پرچھائیں بھی غائب ہو جاتی ہے۔ پھر معشوق کا آنا اور جانا بھی پرچھائیں کی طرح تھا۔ جیسے کوئی شخص دور سے پرچھائیں کی طرح دکھائی دے، یا بس ایک جھلک دکھا کر غائب ہو جائے، اور جھلک اتنی دھندلی سی ہو کہ پرچھائیں سی معلوم ہو۔

(۱۳۱)

بے یار حیف باغ میں دل ٹک بہل گیا
دے گل کو آگ چار طرف میں نہ جل گیا

اس آہوے رمیدہ کی شوخی کہیں سو کیا
دکھلائی دے گیا تو چھلاوا سا چھل گیا   چھلنا = ہاتھ نہ لگنا، دھوکا دینا

سر اب لگے جھکانے بہت خاک کی طرف
شاید کہ میر جی کا دماغی خلل گیا

۱۳۱/۱ عالم ہجر میں کسی اور چیز (یا کسی اور شخص) سے کچھ لگاؤ محسوس ہونے پر، یا معشوق کے علاوہ کسی اور سے دل بہلانے کے بعد جو شرمندگی اور پچھتاوا ہوتا ہے، اس کی تصویر خوب کھینچی ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ "باغ" سے گلستاں ہی مراد ہو۔ "باغ" کسی بھی تفریح یا کسی بھی دل فریب صورت کا استعارہ ہو سکتا ہے۔ باغ کی رعایت سے گل کو آگ دینے اور خود جل جانے کا ذکر خوب ہے۔ "چار طرف" کا تعلق گل کو آگ دینے سے بھی ہو سکتا ہے اور خود اپنے جل جانے سے بھی۔

۱۳۱/۲ "چھلاوا" کی وجہ تسمیہ ہی یہ ہے کہ لوگ اس سے دھوکا کھا جاتے ہیں، یعنی چھلاوے کا کام چھلنا ہے۔ چھلنا کے ایک معنی "ہاتھ نہ آنا" بھی ہیں۔ اس معنی کی وجہ بھی یہی ہے کہ مسافر کو دور سے روشنی دکھائی دیتی ہے، وہ اس کی طرف لپکتا ہے، لیکن اس تک پہنچ نہیں پاتا۔ ان تمام باتوں کا حسن معشوق کو آہوے رمیدہ اور شوخ طبع قرار دینے میں ہے۔ ورنہ محض چھلنے والا چھلاوا کہہ دینا صرف ایک بات ہے، جس کی کوئی دلیل نہیں۔ مثال کے طور پر محبت خاں محبت کا شعر ہے ۔

چھلاوے کی نمط بس دل کو چھل کر
ہوا اک بار وہ دلدار چلتا

وہی مضمون ہے، لیکن چھلاوے کا پیکر کسی استدلالی پیکر سے مربوط نہ ہونے کے باعث شعر لچر ہو گیا ہے۔ میر کے یہاں "دکھلائی دے گا" کا پہلو مستزاد ہے، یعنی وہ بہت کم نظر آتا ہے، اور جب دکھائی دیتا بھی ہے تو دور سے، اور ایک لمحے کے لئے۔ معشوق......> آہوے رمیدہ......> چھلاوا......> چھلانا، اس طرح کے کلام کو مربوط کہتے ہیں۔ یعنی ہر بات آپس میں پیوست ہو، یا دونوں مصرعے آپس میں پورا لفظی اور معنوی تعلق رکھتے ہوں۔

۱۳۱/۳ جب میر اپنا ذکر صیغۂ غائب میں کرتے ہیں تو اکثر اس سے یہ فائدہ بھی اٹھا لیتے ہیں کہ میر بطور مصنف اور میر بطور شخص میں فاصلہ پیدا ہو جاتا ہے۔ اس طرح میر بطور شخص کے بارے میں جو بات کہی جاتی ہے، اس میں طنز، تعریض، ہمدردی، غصہ، رنج وغیرہ کا پہلو ایک معروضیت اختیار کر لیتا ہے۔ اپنے اوپر طنز کرنا میر کی خاص صفت ہے، لیکن اس نکتے پر کم لوگوں کی نگاہ گئی ہے کہ اس صفت کے اظہار میں میر کو فاصلہ قائم کرنے کے عمل یعنی (Distancing) سے بہت مدد ملی ہے جو وہ صیغۂ غائب میں اپنا ذکر کرنے کے ذریعہ قائم کرتے ہیں۔ حافظ اور کہیں کہیں خسرو کے علاوہ اس ہنر میں ان کا کوئی ہم سر نہیں۔ اور ان دونوں نے بھی اس کو طنز یا خود پر ہنسنے کے لئے بہت کم استعمال کیا ہے۔ شعر زیر بحث میں دہرا طنز ہے۔ ایک تو دنیا والوں پر ہے جو میر کی خودداری، گردن افرازی اور سر اٹھا کر چلنے کی خصلت کو "دماغی خلل" سے تعبیر کرتے تھے، اور ایک خود پر ہے کہ میر زادی کا بڑا زعم تھا، لیکن آخر عاجزی و فروتنی اختیار کرنا ہی پڑی۔ خاک کی طرف سر جھکانے میں یہ کنایہ بھی ہے کہ خاک تو انسان کی اصل ہے، اس لئے میر نے بھی اب اپنی اصل پہچان لی۔ جب تک دماغ میں خلل تھا، دماغ آسمان پر تھا۔ اب جو ہوش آیا ہے تو اپنی اصل کی طرف مراجعت کر رہے ہیں۔ کل شیء یرجع الیٰ اصلہ (ہر چیز اپنی اصل کی طرف لوٹتی ہے)۔ صیغۂ غائب کے استعمال کے ذریعہ فاصلہ پیدا کرنے کی تکنیک میر نے مندرجۂ ذیل شعر میں بھی بڑی خوبی سے برتی ہے۔

کہتا تھا کسو سے کچھ تکتا تھا کسو کا منھ
کل میر کھڑا تھا یاں سچ ہے کہ دوانہ تھا
(دیوان سوم)

(۱۳۲)

میر کو واقعہ کیا جانئے کیا تھا در پیش
کہ طرف دشت کے جوں سیل چلا جاتا تھا

۱۳۲/۱ آسی اور عباسی میں "پلا جاتا" درج ہے، جو بے معنی ہے۔ عباسی صاحب مرحوم نے مجھ سے بیان کیا کہ اسے "پلا" بالکسر پڑھنا چاہئے۔ یہ بامعنی تو ہے، لیکن غزل کے قافیے "جلا، ملا، ڈھلا" وغیرہ ہیں۔ ان میں "پلا" کا گذر نہیں۔ کلب علی خاں فائق نے "سیل بلا" لکھا ہے جو بے معنی تو نہیں ہے لیکن بہت مناسب بھی نہیں۔ کلب علی خاں فائق نے یہ بتایا نہیں کہ انھوں نے "سیل بلا" کس نسخے میں دیکھا ہے۔ ایک امکان یہ ہے کہ جس طرح میر کے زمانے میں "پلنا" کا تلفظ "پلنا" بھی تھا، اسی طرح شاید "پلنا" کا تلفظ "پکنا" بھی ہو۔ لیکن ایسی کوئی مثال میری نظر میں نہیں ہے۔ اس لئے میں "پلا" یا "بلا" کی جگہ فی الحال "چلا" کو مرجح سمجھتا ہوں۔ "جوں سیل چلا جاتا" ۳/۲۷ میں گذر بھی چکا ہے۔ "واقعہ" کی معنویتوں کے لئے ۱/۵ اور ۱/۱۱ ملاحظہ ہوں۔ شعر زیر بحث میں عجب منظر ہے۔ میر عجب بدحواسی کے عالم میں دشت کی طرف چلے جا رہے ہیں، یعنی ان کے پیچھے پیچھے کوئی خوف ناک چیز دوڑی آ رہی ہے، یا وہ کسی حواس باختہ کر دینے والے حادثے یا منظر یا صورت حال سے بھاگ رہے ہیں۔ لیکن کہا یہ جا رہا ہے کہ میر کو کوئی واقعہ "در پیش" تھا، گویا کوئی چیز میر کے آگے بھی تھی، اور وہ ان کو اپنی طرف کھینچے لئے جا رہی تھی۔ حاتم طائی کے قصے میں کوہ ندا کی بھی یہی کیفیت تھی، کہ ایک آواز آتی تھی "یا اخی! یا اخی" اور سننے والا بے قابو ہو کر دیوار پھاند جاتا تھا۔ پہلے مصرعے میں انشائیہ (یعنی سوالیہ) انداز بھی خوب ہے۔ یہ بھی ملحوظ رکھئے کہ متکلم کوئی راہ گیر یا تماش بین ہے، میر پر جو گذر رہی تھی وہ اب تک گذر چکی ہوگی۔ متکلم کو تاسف سے زیادہ تحیر ہے۔ تاسف کا محل ہم لوگوں کے لئے ہے۔ لیکن پورا ماحول داستانی ہے، اس لئے شعر میں

اسرار زیادہ ہے، المیہ کم۔ بہت خوب کہا ہے۔ کولرج یاد آتا ہے۔

Like one, that on a lonesome road
Doth walk in fear and dread,
And having once looked round, walks on,
And turns no more his head:
Because he knows, a frightful fiend
Doth close behind him tread.

(The Rime of the Ancient Mariner, Part VI)

(۱۳۳)

۳۶۵

ترک لباس سے میرے اسے کیا وہ رفتہ رعنائی کا
جامے کا دامن پاؤں میں الجھا ہاتھ آنچل اکلائی کا

رفتہ = محو
جامہ = لمبا گھیردار فراک نما لباس
اکلائی = بیل دار کپڑا

حال نہ میرا دیکھے ہے نہ کہے سے تامل ہے اس کو
محو ہے خود آرائی کا یا بے خود ہے خود رائی کا

تامل = غور کرنا، ٹھہرنا

ظاہر میں خورشید ہوا وہ نور میں اپنے پنہاں ہے
خالی نہیں ہے حسن سے چھپنا ایسے بھی پیدائی کا

رنگ سراپا اس کا ہوا لے آگے دل خوں کرتی رہی
اب ہے جگر یک لخت افسردہ اس کے رنگ حنائی کا

آگے = پہلے
یک لخت = بالکل

۱۳۳/۱ ''ہاتھ آنچل'' سے مراد ہے ''ہاتھ میں آنچل''۔ ''اکلائی'' پورے عرض کا بیل دار کپڑا ہوتا ہے جس کا دوپٹہ اور کرتا وغیرہ بناتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہاں اکلائی کا دوپٹہ مراد ہے۔ پورے مصرعے میں حرکی پیکر کس قدر دل کش اور منظر کس قدر گھریلو اور واقعیت سے بھرپور ہے۔ ''جامہ'' (Formal Dress) کی طرح کی چیز تھی، جسے شادی وغیرہ خاص موقعوں پر پہنتے تھے۔ لہٰذا جامہ پہنے ہوئے لڑکی پوری جوانی پر ہے۔ تیز تیز ادھر ادھر آنے جانے کی وجہ سے جامے کا دامن بار بار اس کے پاؤں میں الجھتا ہے، لیک[illegible] سے وہ اکلائی کا دوپٹہ سنبھ[illegible] رہی ہے۔ گھر میں ہماہمی کا منظر ہے۔ شادی کا سماں ہے یا

سہیلیوں کی آمد آمد ہے۔ لڑکی اپنی رعنائی میں محو ہے، وہ رعنائی جو اس کے جسم میں ہے، لیکن جسے اس کا لباس چھپاتا بھی ہے اور ظاہر بھی کرتا ہے۔ رنگین مرصع کپڑے پہنے ہوئی لڑکی کو دیکھ کر ذہن فوراً اس کے جسم کی طرف منتقل ہوتا ہے، اس کا احساس پرانے لوگوں کو تھا۔ میر کے کلام میں اس کی طرف اشارے عام ہیں۔ خسرو نے اس مضمون پر شاید سب سے زیادہ شوخ شعر کہا ہے۔

گر جان یوسف از عدم ایں سو نیامد است
ایں تن کہ دید مش بہ تہ پیرہن چہ بود
(اگر حضرت یوسف کی روح عدم سے اس طرف نہیں آگئی ہے
تو وہ بدن جو میں نے اس کے پیرہن کے نیچے دیکھا کیا تھا؟)

لہٰذا ''رعنائی'' کا تعلق لڑکی کی حد تک تو اس کے پیرہن سے ہے۔ لیکن متکلم کی حد تک اس کا تعلق پیرہن اور تن تہ پیرہن دونوں سے ہے۔ لیکن مصرع ثانی اپنی تمام تر خوب صورتی کے باوجود پوری طرح کارگر نہ ہوتا اگر پیرہن کے ذکر کے لئے زمین تیار نہ کی جاسکتی۔ میر نے کمال چابک دستی سے اپنے ''ترک لباس'' (یعنی دیوانگی اور برہنگی) کا ذکر کر کے زمین تیار کر دی ہے۔ اپنی برہنگی اور معشوق کے ملبوس ہونے میں تضاد کا لطف مزید ہے، اور برہنگی کے جنسی اشارے مستزاد ہیں۔ غضب کا پیچیدہ شعر ہے۔

اکلائی اور آنچل کا مضمون محمد امان نثار نے اچھا باندھا ہے، لیکن میر کی سی پیچیدگی نہیں۔ پیکر البتہ بہت خوب صورت ہے۔

چھپ نہ سکے گا بادۂ گلگوں جیسے بھرا ہو شیشے میں
منھ نہ چھپا کر ہم سے بیٹھو آنچل میں اکلائی کے

اس طرح کے پیکروں کے سلسلے میں ملاحظہ ہو دیوان دوم میں میر کا مطلع۔

کیا تن نازک ہے جاں کو بھی حسد جس تن پہ ہے
کیا بدن کا رنگ ہے تہ جس کی پیراہن پہ ہے

اس مطلع پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔

۱۳۳/۲ مصرع ثانی میں ''خود آرائی'' میں محو ہونا اور ''خود آرائی'' (غرور، اپنے علاوہ کسی کی بات نہ

ماننا) کے اعتبار سے ''بے خود'' ہونا بہت خوب ہے۔ خود آرائی، بے خود، خود آرائی کی تجنیس بھی بہت عمدہ ہے۔ ''خود آرائی'' کا تعلق دیکھنے سے ہے اور ''خود آرائی'' کا ربط سننے سے ہے۔ اس لئے شعر میں بہت لطیف لف و نشر بھی ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''یا'' کا لفظ مساوات کے لئے بھی ہے اور دو امکانات میں سے ایک کو اختیار کرنے کے لئے بھی۔ یعنی (۱) وہ ہمیشہ خود آرائی میں محو رہتا ہے، یعنی غرور نے اسے بے خود کر رکھا ہے۔ (۲) یا تو وہ خود آرائی میں محو ہے، یا پھر غرور کے باعث بے خود ہے۔

۱۳۳/۳ سورج کا نور اس قدر روشن ہے کہ اس کی ضو میں ہر چیز دکھائی دیتی ہے، لیکن خود سورج کو دیکھنا ممکن نہیں۔ گویا سورج اپنی ہی روشنی کی وجہ سے مخفی ہے۔ اسی طرح حق تعالیٰ کا جلوہ ہر طرف ہے، لیکن حق تعالیٰ خود سب کی نظر سے پنہاں ہے، یعنی وہ اپنے جلوے میں چھپا ہوا ہے۔ جلوہ حق تعالیٰ نہیں ہے۔ اس مفہوم میں یہ شعر وحدت شہود کا مضمون بیان کرتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں وجود حق کی پنہانی کی وجہ بیان کی ہے، کہ جو وجود اس قدر پیدائی رکھتا ہو (اس قدر ظاہر ہو) کہ وہ اپنی پیدائی ہی میں پنہاں ہو جائے، تو یہ ادا بھی ادائے حسن ہے۔ کیوں کہ جو وجود پنہاں ہو کر اس قدر ظاہر ہو تو اس کا ظہور کس درجہ جان لیوا ہوگا۔ علمائے فلکیات کا کہنا ہے کہ سورج کی روشنی اس تاب کار عمل کی وجہ سے ہے جس کا باعث اس کے معدنی عناصر افتراق یعنی Fission سے دوچار ہوتے ہیں، پھر افتراق کے ذریعہ ہائڈروجن گیس کے جوہروں کا امتزاج یعنی Fusion عمل میں آتا ہے۔ دونوں صورتوں میں غیر معمولی توانائی لحہ بہ لحہ پیدا ہوتی رہتی ہے، اور وہی ہمیں روشنی کی شکل میں نظر آتی ہے۔ اس طرح اصل سورج وہ نہیں ہے جو نظر آتا ہے۔ میر کے زمانے میں ان حقائق کا علم لوگوں کو نہ تھا، لیکن ''نور میں اپنے پنہاں ہے'' کہنے والے شاعر کے تخیل نے وہ بات پہلے ہی دریافت کر لی تھی۔

۱۳۳/۴ یہ شعر دیوان پنجم کا ہے۔ معشوق کے چہرے کی گلابی سرخی گرد و پیش کی ہوا کو بھی رنگین کر دیتی ہے، یہ لطیف مضمون میر نے کئی بار بیان کیا ہے۔

رنگ لیتی ہے سب ہوا اس کا
اس سے باغ و بہار ہیں رہتے
(دیوان سوم)

مزید اشعار کے لئے ملاحظہ ہو ۱۴۱/۱۔ لیکن اس شعر میں مضمون کو پھیلایا ہے اور بعض نئے پہلو بھی پیدا کئے ہیں۔ سب سے پہلے تو یہ لطیف ایہام ہے کہ ہوا نے معشوق کے رنگ سراپا کو اڑا کر کس کا دل خون کیا، عاشق کا کہ اپنا؟ کیوں کہ مصرع میں صرف یہ کہا ہے کہ ''ہوا دل خوں کرتی رہی۔'' ممکن ہے ہوا اپنا ہی دل خون کرتی رہی''۔ ہوا کا رنگین ہو جانا اس کے دل کے خون ہو جانے پر دلالت کر سکتا ہے۔ یا پھر یہ کہ ہوا کا دل اس غم میں خون ہوا ہو کہ وہ ہزار کوشش کرے، لیکن معشوق کا سا رنگ نہیں پا سکتی۔ رہا عاشق تو اس کا دل اس لئے خون ہو رہا تھا کہ ہوا تو معشوق کا رنگ لے اڑی، لیکن خود عاشق کے حصے میں کچھ نہ آیا۔

دوسرے مصرعے میں آگے کی صورت حال کا ذکر ہے۔ معشوق نے اب مہندی لگائی ہے۔ اس کو دیکھ کر عاشق (یا ہوا) کا جگر اور بھی افسردہ ہوتا ہے، کہ یہ سب حسن ہمارے حصے کا نہیں۔ دل اور جگر دونوں کی خون سے اور سرخ رنگ سے مناسبت ظاہر ہے۔ لفظ ''افسردہ'' بھی بہت خوب ہے، کیوں اس کے اصل معنی ہیں ''بجھا ہوا'' اس معنی کی بھی دل وجگر سے مناسبت ہے، پھر دل وجگر دونوں میں شعلۂ عشق کا سوز ہوتا ہے، اس اعتبار سے ''افسردہ'' مناسب تر ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جگر سے خون لے کر ہاتھ پاؤں کو حنا آلود کیا ہو اس لئے بھی جگر کی افسردگی مناسب ہے۔ ''لخت'' اور ''دل'' اور ''جگر'' میں ضلع کا ربط ہے۔

اگر ''رنگ حنائی'' میں اضافت نہ فرض کی جائے تو مفہوم بنتا ہے ''حنائی، یعنی سرخ رنگ۔'' مراد یہ ہوئی کہ معشوق کا بدن سرخ لباس کی وجہ سے حنائی معلوم ہوتا ہے۔ ممکن ہے یہ سرخ لباس عروسی جوڑا ہو، اور جگر کی افسردگی کا باعث یہ ہو کہ معشوق کسی اور کا ہو رہا ہے۔ بہت خوب شعر ہے۔

(۱۳۴)

خانہ آبادی ہمیں بھی دل کی یوں ہے آرزو
جیسے جلوے سے ترے گھر آرسی کا بھر گیا

۱۳۴/۱ جلوے سے گھر بھر جانے کا مضمون آتش نے میر سے مستعار لیا ہے، اور حق یہ ہے کہ استفادے کا حق ادا کر دیا ہے۔

مرے آگے اس کو فروغ ہو یہ مجال کیا ہے رقیب کی
وہ ہجوم جلوۂ یار ہے کہ چراغ خانہ کو جا نہیں

لیکن میر نے اس مضمون کو بنیاد بنا کر شعر میں کئی تہیں رکھ دی ہیں۔ ''آرسی'' کے معنی ''آئینہ'' بھی ہیں، وہ چھوٹا سا آئینہ بھی جسے زیور میں لگاتے ہیں اور وہ زیور بھی جس میں آئینہ لگا ہوتا ہے۔ دل کو آئینہ کہتے ہی ہیں۔ ''آرسی'' کے تمام مفاہیم میں ''خانہ'' کا تصور مشترک ہے۔ آئینے کو خانے (فریم، چوکھٹا) میں لگاتے ہیں، وہ زیور جس میں آئینہ لگا ہوتا ہے، انگوٹھی یا خانے کی شکل کا ہوتا ہے۔ دل کو گھر بھی کہتے ہیں۔ لہٰذا دل کی خانہ آبادی اور آرسی میں کئی طرح کی مناسبتیں ہیں۔ پھر آرسی (زیور) کا آئینہ بہت چھوٹا سا یعنی تنگ ہوتا ہے۔ دل کا تنگ ہونا اور دل کی تنگی ظاہر ہے۔ ''گھر'' کو ''خانہ'' اور کسی چیز کے رکھنے کی جگہ کو اس چیز کا ''خانہ'' اور ''گھر'' بھی کہتے ہیں۔ لہٰذا ''خانہ آبادی'' اور ''گھر'' میں ایک اور مناسبت معلوم ہوئی۔ پھر، جس طرح آئینہ چھوٹا سا ہوتا ہے، لیکن اس میں معشوق کا چہرہ پورا نظر آتا ہے، اسی طرح چھوٹے سے دل میں معشوق کا چہرہ پورا نظر آتا ہے، اسی طرح چھوٹے سے دل میں معشوق کا سمانا بھی ممکن ہے۔ مزید یہ کہ معشوق ہر وقت تو آرسی دیکھتا نہیں رہتا۔ کبھی دیکھتا ہے اور کبھی نہیں۔ یعنی آرسی میں معشوق کا جلوہ آتا جاتا رہتا ہے۔ شاعر کو معشوق کا اتنی تھوڑی مدت کے لئے دل میں آ جانا بھی قبول ہے۔ دل کی خانہ آبادی کے لئے یہی بہت ہے۔ آخری بات یہ کہ معشوق کو آئینے سے لگاؤ ہوتا ہے، عاشق کے دل سے بھی ایسا ہی لگاؤ ہو جائے تو بہت ہے۔ ایک ذرا سے شعر میں اتنا بہت کہہ دینے والے شاعر کے بارے میں فراق صاحب اور دوسرے نقاد ''معصومیت'' اور ''سادگی'' کی بات کرتے ہیں۔

(۱۳۵)

۳۷۰ عشق کی ہے بیماری ہم کو دل اپنا سب درد ہوا
رنگ بدن میت کے رنگوں جیتے جی ہی پہ زرد ہوا

تب بھی نہ سر کھینچا تھا ہم نے آخر مر کر خاک ہوئے
اب جو غبار ضعیف اٹھا تھا پامالی میں گرد ہوا

سر کھینچنا = سر اٹھانا، رد کرنا

۱۳۵/۱ سارے کے سارے دل کا ''درد'' بن جانا اور عشق کی ''بیماری'' میں مناسبت ہے۔ ہم کو عشق کی بیماری ہے میں یہ کنایہ بھی ہے کہ یہ بیماری اپنے آپ لگی ہے۔ مثلاً کہتے ہیں: ''فلاں کو دق کی بیماری ہے''۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ ''بیماری ہے'' کا روزمرہ چھوٹی موٹی بیماری کے لئے نہیں استعمال ہوتا مثلاً یہ نہیں کہ ''فلاں کو زکام کی بیماری ہے'' یا ''فلاں کو بدہضمی کی بیماری ہے۔'' ''بیماری ہے'' کا فقرہ کسی سخت مرض کے لئے، یا پھر مزمن مرض کے لئے، یا پھر کسی بات کو عمومی طرح سے کہنے کے لئے استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً (۱) ''فلاں کو چھینک آنے کی بیماری ہے۔'' (۲) ''فلاں کو پیٹ کی بیماری ہے۔'' (۳) ''فلاں کو گٹھیا کی بیماری ہے۔'' اگر ''بیماری'' کی جگہ ''مرض'' کہتے تو یہ بات نہ حاصل ہوتی۔ ''میت کے رنگوں'' سے مراد ''لاش کی طرح'' ہے، لیکن زرد رنگ سے اس کی مناسبت بھی ہے۔ ''میت'' کا لفظ رکھ دینے سے یہ کنایہ بھی حاصل ہو گیا کہ اس بیماری کا انجام موت ہے۔ بڑی کیفیت کا شعر ہے۔ لہجے میں کسی مایوس مریض کا سا انداز ہے، لیکن عشق کی بیماری کا ذکر وقار سے خالی نہیں۔ میت کے رنگ کا پیکر دیوان اول میں بھی استعمال کیا ہے، لیکن وہ بات نہیں آئی ہے۔

دکھائی دیں گے ہم میت کے رنگوں
اگر رہ جائیں گے جیتے سحر تک

دیوان پنجم میں بھی میت کے رنگوں کا ذکر ہے، لیکن پہلا مصرع جس میں یہ پیکر بندھا ہے، بہت سست رہ گیا ہے۔ البتہ مصرع ثانی عمدہ ہے۔

جیتے جی میت کے رنگوں لوگ مجھے اب پاتے ہیں
جوش بہار عشق میں یعنی سرتاپا میں زرد ہوا

۱۳۵/۲ ''تب بھی'' کہہ کر امکانات کی ایک پوری دنیا رکھ دی ہے۔ یعنی جب ہم کو طرح طرح سے دبایا گیا، یا ہم پر طرح طرح کے ظلم ہوئے، یا جب ہم نے بڑی سختیاں کھینچیں، اس وقت بھی ہم نے سر نہ اٹھایا۔ سر اٹھانے سے سرکشی کرنا مراد ہو سکتا ہے۔ (''سر کھینچنا'' دراصل ''سرکشیدن'' کا ترجمہ ہے۔ اور شاید صرف میر نے استعمال کیا ہے، اردو میں عام نہ ہو سکا۔) سر نہ اٹھانے سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ہم نے سر کو عاجزی سے یا لاپروائی سے جھکائے ہی رکھا، سر اٹھا کر اپنے ستم گر کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر نہ دیکھا۔ ''سر کھینچنا'' کے معنی ''رد کرنا'' لئے جائیں تو بھی یہی بات پیدا ہوتی ہے کہ ہم نے خاک ہونے یا موت کو قبول کرنے کے خیال کو کبھی بھی رد نہ کیا تھا۔ ''سرکشیدن از چیزے'' کے معنی ہیں کسی چیز کو قبول نہ کرنا۔ یہ معنی بھی مناسب ہیں۔ سر جھکائے رہنے کا میلان اتنا مضبوط تھا کہ جب خاک ہوئے تو غبار بھی بہت اونچا نہ اٹھا، اور راہ گیروں یا معشوق کے پاؤں تلے روند کر پامال ہو گیا۔ دوسرے مصرعے کی تخییل خوب ہے۔ ورنہ پہلا مصرع اس قدر مکمل تھا کہ دوسرے کی بظاہر گنجائش نہ تھی۔ اس غزل میں دو ہی شعر ہیں لیکن دونوں بہت خوب ہیں۔

جناب ڈاکٹر عبدالرشید نے ''سر کھینچنا'' کے استعمال کی کئی مثالیں سترھویں اور اٹھارویں صدی سے پیش کی ہیں۔ ان کی تلاش کی داد نہ دینا ظلم ہوگا۔ لیکن اٹھارویں صدی کے بعد اس محاورے کی مثال نہ ملنے سے یہ بات بہرحال ظاہر ہوتی ہے کہ ''سرکشیدن'' کا یہ لفظی ترجمہ اردو میں عام نہ ہو سکا۔

(۱۳۶)

پاؤں چھاتی پہ میری رکھ چلتا
یاں کبھو اس کا یوں گذارا تھا

۱۳۶/۱ دوسرے مصرعے میں الفاظ کی نشست اتنی عمدہ رکھی ہے کہ کئی معنی پیدا ہو گئے ہیں۔ (۱) ایک وقت وہ تھا کہ میں اتنا خوش نصیب تھا کہ وہ میرے سینے کو پامال کر کے گذر جاتا تھا، یعنی میرے سینے کو اس کی قدم گاہ بننے کا مبارک فخر حاصل تھا۔ (۲) وہ یہاں سے کبھی کبھی یوں گذرتا تھا کہ میرے سینے پر پاؤں رکھ کر نکل جاتا تھا۔ (۳) میں کبھی کبھی راستے میں پڑا ہوا اس کی راہ روکنے کی کوشش کرتا تھا اور وہ مجھے ٹھوکر مار کر نکل جاتا تھا۔ (۴) یہاں سے اس کا گذر اس طرح کب ہوا کہ وہ آئے اور میرے سینے کو اپنے قدم سے پامال کرے؟ (یعنی مصرع ثانی میں استفہام انکاری ہے۔) (۵) ایک زمانہ وہ تھا جب ہم وہ ایک ساتھ رہتے تھے اور وہ مجھ سے اس قدر مانوس یا بے تکلف تھا کہ اختلاط کے عالم میں میرے سینے پر پاؤں رکھ دیتا تھا۔ (۶) ''تھا'' بمعنی ''ہوتا'' فرض کیجیے تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ کاش اس کا کبھی یہاں سے یوں گذر ہوتا کہ میرے سینے پر پاؤں رکھ کر نکل جاتا۔ ''تھا'' بمعنی ''ہے'' اردو کا معروف روز مرہ ہے (ملاحظہ ہو غزل ۱۱۳)۔ تمنائی مفہوم میں ''تھا'' قدیم اردو ہے۔ (ملاحظہ ہو ۹۸/۴)۔ مشرق و مغرب کا فرق دیکھنا ہو تو اس شعر کے سامنے بودلیئر (Baudelaire) کا ایک سانیٹ رکھئے:

اپنے بل کھاتے، مرواریدی ملبوس میں
وہ یوں محوِ خرام ہے جیسے رقص کر رہی ہو
لمبے لمبے سانپوں کی طرح، جو مقدس جادوگروں

کی چھڑیوں کے زیر و بم کے ساتھ لرزتے اور جھومتے ہیں

ریگستانوں کی دھندلی نیلی ریت کی طرح
انسانی دکھ درد کے احساس سے قطعی بے پروا
سمندروں کے مد و جزر کے لمبے لمبے جالوں کی طرح
وہ ایک انداز استغنا سے اپنی قامت کو کشیدہ کرتی ہے

اس کی دمکتی ہوئی آنکھیں جادو کے جواہرات کی بنی ہیں
اور اس کی حیرت زا، علامتی طینت میں
جہاں معصوم فرشتہ اور قدیم ابوالہول ایک دوسرے میں گم ہیں

جہاں خالص سونے، فولاد اور الماس کے سوا کچھ نہیں
ہمیشہ ہمیشہ کے لئے روشن، جیسے کوئی بے مصرف ستارہ
بانجھ عورت کی برفانی شان شاہانہ

ظاہر ہے کہ میں غزل کے شعر کا مقابلہ نظم سے نہیں کر رہا ہوں۔ میں صرف یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ سرد مہر یا بے التفات معشوق کے بارے میں میر کا رویہ یہ ہے کہ وہ اپنا بدن اس کے قدموں تلے پامال ہونا سعادت اور خوش بختی سمجھتے ہیں۔ بودلیئر کا معشوق بھی محوِ خرام ہے، اس کے ملبوس اور انداز خرام دونوں میں سانپوں کے بل کھانے اور جھومنے کا انداز ہے۔ وہ سرد مہر بھی ہے، لیکن بودلیئر کو یہ تمنا نہیں ہوتی کہ یہ بل کھاتے جھومتے سانپ میرے بدن میں لپٹ جائیں۔ وہ اپنے معشوق کو حاصل نہیں کر سکتا تو اسے اس بات کی بھی تمنا نہیں کہ معشوق اسے پامال ہی کر دے۔ بودلیئر کا رویہ مشرقی طبائع کو پسند نہ آئے گا۔ اس کے برخلاف میر کا وطیرہ خالص مشرقی ہے، کیوں کہ مشرقی (اور خاص کر ہند اسلامی) شاعری میں معشوق اور خدا میں بہت کم فرق ہے۔ خدا کے بارے میں جو باتیں کہی جاتی ہیں، ان میں اکثر کو بجنسہٖ، اور بعض کو محض تاکید یعنی Emphasis یا زاویے کی ذرا سی تبدیلی کے ساتھ معشوق کے لئے بھی کہا جاتا ہے۔ داغ

نے اس نکتے کو بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔

ہے وہی قہر وہی جبر وہی کبر و غرور
بت خدا ہیں مگر انصاف نہ کرنے والے

علاوہ بریں، مشرقی مزاج میں مغرب سے زیادہ خود سپردگی اور انکار خودی ہے۔ میر اور بودلیئر کے زیر بحث اشعار کو ذہن میں رکھیں تو اس نکتے پر مزید بحث کی ضرورت نہیں رہتی۔ لیکن یہ ضرور دیکھئے کہ کیفیت دونوں کے کلام میں ہے، لیکن بالکل الگ الگ طرح کی۔ ابہام بھی دونوں کے یہاں ہے، لیکن میر کا ابہام سادہ لفظوں میں امکانات رکھ دینے کی وجہ سے ہے، اور بودلیئر کا ابہام اس کے زرق برق استعاروں اور پیکروں کی وجہ سے ہے۔ شدت احساس اس قدر ہے کہ رنگا رنگ پیکروں کے علاوہ کسی طرح اس کا اظہار ممکن نہیں۔ میر کے یہاں بھی یہ صورت کبھی کبھی نظر آتی ہے، غالب کے یہاں اکثر۔

(۱۳۷)

خوب کیا جو اہل کرم کے جود کا کچھ نہ خیال کیا
ہم جو فقیر ہوئے تو ہم نے پہلے ترک سوال کیا

روند کے جور سے ان نے ہم کو پاؤں حنائی اپنے کیے
خون ہمارا بسمل کہ میں کن رنگوں پامال کیا

۲۷۵ نکلے ہے گرگھاس جلی بھی خاک سے الفت کشتوں کی
یوں بالیدہ سپہر پھرے ہے گویا ان نے نہال کیا

بالیدہ = سر اٹھائے ہوئے، مغرور

میر سدا بے حال رہو ہو مہر و وفا سب کرتے ہیں
تم نے عشق کیا سو صاحب کیا یہ اپنا حال کیا

۱۳۷/۱ الفاظ کی نشست ایسی رکھی ہے کہ ایک لمحے کو خیال گذرتا ہے کہ کلام مربوط نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ مصرع اولیٰ کی حیثیت مصرع ثانی پر زیر لب رائے زنی کی ہے۔ فقیری اختیار کرنے کا مطلب ہے ترک علائق کرنا۔ لیکن فقیر کبھی کبھی سوال بھی کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ (بلکہ عام محاورے میں "فقیر" کے معنی ہی "بھکاری" ہیں۔) ہم نے جو ترک علائق پر کمر باندھی تو سب سے پہلے سوال ہی کو ترک کیا۔ اچھا ہی کیا کہ فیاض اور سخی لوگوں کی سخاوت کو خاطر میں نہ لائے۔ یعنی ہم نے خدا کے علاوہ کسی اور کی سخاوت کو نگاہ میں نہ رکھا۔ لیکن سوال ترک کرنے کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ہم نے خدا کے سامنے بھی ہاتھ نہ پھیلایا۔ دنیا کے اہل کرم کے سامنے ہاتھ نہ پھیلانے کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ ان کے پاس ہمیں دینے کے

لیے کچھ نہ تھا، جس چیز کی تلاش میں ہم نے فقیری لی تھی، وہ ان کے پاس بھی نہیں۔ یا پھر یہ کہ ترک علائق کا مفہوم ہم نے یہ رکھا کہ ہر چیز کو ترک کیا جائے، کسی کا بھی احسان قبول نہ کیا جائے۔ اب سوال یہ ہے کہ یہ شعر کس موقعے پر کہا گیا ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ (۱) دوسرے فقیروں کو دنیا کے اہل کرم کے ہاتھوں خوار ہوتے دیکھ کر۔ (۲) یہ دیکھ کر کہ جو سوالی ہیں وہ صحیح معنی میں ترک دنیا کا حق نہیں ادا کر سکتے، کیوں کہ مانگنے والے کو نہ ملے تو وہ پانے کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے اور اگر ملے تو اسے مزید کی تمنا رہتی ہے۔ (۳) زندگی کے آخری لمحے میں، جب انسان گذشتہ دنوں کا محاسبہ کرتا ہے۔ شعر میں ایک لطف یہ بھی ہے کہ اہل کرم اور ان کے جود کے وجود سے انکار نہیں کیا ہے، بس یہ کہا ہے کہ ہم نے ان باتوں کو کچھ اہمیت نہ دی۔

۱۲۷/۲ خون کے لیے ''کن رنگوں'' بہت خوب ہے۔ شعر میں نکتہ یہ ہے کہ قتل کیے جانے پر کوئی شکایت نہیں ہے۔ بلکہ صرف اس بات کی شکایت ہے کہ ہمارے خون کو روند کر پامال کیا۔ ''بسمل گہ'' کے لفظ میں یہ اشارہ موجود ہے کہ وہاں اور لوگ بھی قتل ہوئے ہوں گے۔ یعنی میرے خون کو ہی بطور خاص روندا، مجھے ہی اس طرح ذلیل کرنے کے قابل سمجھا۔ خون کے روندے جانے کا احساس اتنا شدید ہے کہ معلوم ہوتا ہے ہم زندہ ہی روند ڈالے گئے، اسی لیے مصرع اولیٰ میں خود اپنے پامال کیے جانے کا ذکر ہے۔ یہ شعر میر کے یہاں اپنے مضمون کا ایک ہے، کیوں کہ عام طور پر وہ اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ انھیں دوسروں سے الگ، اور ''امتیاز'' کے ساتھ قتل کیا جائے، (یعنی جس طرح اس شعر میں ہے، کہ قتل کیا اور پھر بطور خاص پاؤں تلے روند ڈالا۔) بعض شعروں میں اس بات پر شکوہ ہے کہ ہمیں الگ سے نہ مارا بلکہ دوسروں کے ساتھ ہی کشتہ کیا، اس طرح غیروں میں ہمیں ''سان'' دیا۔

ہم وے ہیں جن کے خوں سے تری راہ سب ہے گل
مت کر خراب ہم کو تو اوروں میں سان کر
(دیوان اول)

سان مارا اور کشتوں میں مرے کشتے کو بھی
اس کشندہ لڑکے نے بے امتیازی خوب کی
(دیوان ششم)

ممکن ہے اس شعر میں بھی شکایت اس وجہ سے ہو کہ خون کو پامال کرنے کا نتیجہ بہر حال یہ ہے کہ میرا خون اور لاش اوروں میں سن گئے اور کوئی امتیاز نہ رہا۔ لیکن خون کو پاؤں کی حنا کے طور پر استعمال کرنا خود ہی بہت بڑا امتیاز ہے۔ لہٰذا یا تو میر کو یہ امتیاز بھی اس بے امتیازی کے صلے میں گوارا نہیں کہ ان کا لاشہ اوروں میں سن جائے، یا پھر یہ شعر کسی ذاتی حادثے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یعنی ممکن ہے اس شعر میں میر نے لکھنؤ اور اہل لکھنؤ کی شکایت کی ہو کہ انھوں نے میری خاطر خواہ قدر نہ کی۔ اس صورت میں یہ شعر تمثیلی ہو جاتا ہے اور میر کے خون سے معشوق کے پاؤں حنائی ہونے سے مراد یہ ہو سکتی ہے کہ آصف الدولہ یا سعادت علی خاں کے دربار کی زینت تو میر کی وجہ سے ہو گئی، لیکن خود میر کی کوئی قدر وہاں نہ ہوئی۔ کاظم علی خاں نے اپنے ایک مضمون میں دعویٰ کیا ہے کہ میر کو لکھنؤ سے کوئی شکایت نہ تھی۔ ان کا کہنا ہے کہ میر جب دربار اودھ سے منسلک ہو گئے تو انھیں وہ عزت و آرام ملا جو پہلے کبھی کہیں نصیب نہ ہوا تھا۔ کاظم علی خاں کا مزید کہنا ہے کہ آصف الدولہ کی وفات کے بعد کوئی چار برس تک میر کی تنخواہ بند رہی اور ۱۲۱۶ھ مطابق ۱۸۰۱ میں انشا کی کوشش سے دوبارہ جاری ہوئی۔ لہٰذا لکھنؤ کے بارے میں اگر میر کے کوئی شکایتی شعر ہیں تو وہ بس اسی زمانے کے ہیں۔ اس نظریے کی رو سے کاظم علی خاں، صفدر آہ کے ہم نوا ہیں کہ ''شکار نامے'' کے وہ مشہور شعر جن میں میر نے متاع سخن پھیر کر لے چلنے اور ''بہت لکھنؤ میں رہے گھر چلو'' والی بات کی ہے، وہ الحاقی ہیں۔ کاظم علی خاں کہتے ہیں کہ دیوان چہارم کے چند شعروں کے علاوہ کلام میر میں لکھنؤ کی کوئی شکایت نہیں، لہٰذا یہ بات ثابت ہے کہ لکھنؤ میں میر بہت آرام سے رہے۔ مجھے یہ ماننے میں کوئی تامل نہیں کہ لکھنؤ میں میر کو بہت عزت و آرام ملا۔ لیکن اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ وہ لکھنؤ میں خوش بھی رہے۔ شکار نامے کے اشعار کو الحاقی ہی مان لیا جائے تو بھی یہ بات ثابت نہیں ہوتی کہ دیوان چہارم سے باہر میر نے لکھنؤ کی کوئی برائی نہیں کی ہے۔ شعر زیر بحث کو تمثیلی، اور لکھنؤ کے شکوے پر مبنی نہ بھی فرض کیا جائے تو مندرجہ ذیل اشعار کی روشنی میں کاظم علی خاں کا دعویٰ باطل ہو جاتا ہے کہ دیوان چہارم کے ان شعروں کے علاوہ جو تنخواہ بندی کے زمانے ہیں، میر نے لکھنؤ کی شکایت نہیں کی ہے۔

گو لکھنؤ ویراں ہوا ہم اور آبادی میں جا
مقسوم اپنا لائیں گے خلق خدا ملک خدا

آباد اجڑا لکھنؤ چغدوں سے اب ہوا
مشکل ہے اس خرابے میں آدم کی بود و باش

یہ دونوں شعر دیوان پنجم کے ہیں جو ۱۸۰۳ تک تیار ہو چکا تھا۔ کاظم علی خاں دیوان پنجم کو ۱۷۹۸ کے آس پاس کا قرار دیتے ہیں۔ اگر یہ صحیح ہے تو اغلب یہ ہے کہ اگر دونوں نہیں تو ایک شعر یقیناً آصف الدولہ کے زمانے کا، اور ایک سعادت علی خاں کے دور کا ہوگا۔ دیوان پنجم کا مندرجۂ ذیل شعر تو واضح طور پر آصف الدولہ اور وزیر علی خاں اور مبہم طور پر ان دونوں کے ساتھ سعادت علی خاں کا بھی شاکی ہے۔

خالی پڑا ہے خانۂ دولت وزیر کا
باور نہیں تو آصف آصف پکار دیکھ

چوں کہ وزیر علی خاں نے بہت کم دن حکومت کی، اس لئے قوی امکان یہ ہے کہ یہ شعر آصف الدولہ اور سعادت علی خاں کے حوالے سے ہیں۔ خود دیوان چہارم کا بڑا حصہ (بلکہ ممکن ہے کہ پورا دیوان) آصف الدولہ کے عہد کا ہے۔ لہٰذا کاظم علی خاں کا یہ دعویٰ بھی درست نہیں کہ دیوان چہارم میں لکھنؤ کی شکایت پرمبنی اشعار آصف الدولہ کی موت کے بعد کے ہیں۔ مثلاً یہ شعر لکھنؤ آنے کے تھوڑے ہی عرصے بعد کا معلوم ہوتا ہے۔

لکھنؤ دلی سے آیاں یاں بھی رہتا ہے اداس
میر کو سرگشتگی نے بے دل و حیراں کیا

ان حقائق کی روشنی میں اس بات کا خاصا امکان نظر آتا ہے کہ شعر زیر بحث تمثیلی رنگ کا ہو اور تمثیل کے پردے میں لکھنؤ کا شکوہ مقصود ہو۔ مزید ملاحظہ ہو ۲۱۱/۳۔

۱۳۷/۳ ''گھاس'' کی مناسبت سے ''بالیدہ'' (بمعنی ''اگا ہوا'') اور ''نہال'' (بمعنی ''درخت'') بہت خوب ہیں۔ شعر کا طربیہ مضمون اور اس کے اظہار کا انداز جس میں ایک گھریلو شخص کے طعنے کا سا رنگ ہے، دلچسپ ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ برلنے کا انداز گھریلو شخص کا ہے، لیکن بات شاعری میں کہی ہے۔ محبت کے مارے ہوؤں کی قبر یا مٹی سے جلی ہوئی گھاس اگنے کا تصور تو خوب ہے ہی، ''الفت کشتوں'' کی ترکیب بھی کس قدر عمدہ ہے۔ افسوس کہ بعد کے لوگوں نے اس طرح کے بدیع فقروں کو متروک قرار دے

دیا۔ آسمان بلند ہوتا ہی ہے، اس لئے یہ کہنا کہ وہ تن کر، سر اٹھا کر چلتا ہے، گویا اس نے احسان کیا ہے اور الفت کشتوں کو خوش کر دیا ہے، اچھی تعلیل ہے۔ ''جلی'' اور ''خاک'' کی رعایت بھی نظر میں رکھئے۔

۱۳۷/۴ کیفیت کا شعر ہو تو ایسا ہو۔ گفتگو کا لہجہ بھی کس قدر برجستہ اور بولی کی فطری دھن سے کتنا قریب ہے۔ پھر یہ اشارہ بھی بہت خوب ہے کہ عشق اور عشق میں وفا تو سب کرتے ہیں، میر کا روگ معمولی عشق نہیں ہے جو عنفوان شباب کا خاصہ ہوتا ہے۔ ''بے حال رہنا'' کے اعتبار سے ''کیا یہ اپنا حال کیا'' بھی بہت برجستہ ہے۔ حسرت موہانی نے اس شعر سے براہ راست استفادہ کیا ہے۔

عشق بتاں کو جی کا جنجال کر لیا ہے
آخر یہ میں نے اپنا کیا حال کر لیا ہے

''جی کا جنجال کرنا'' اور ''سدا بے حال رہنا'' کا فرق ظاہر ہے۔ پھر، میر کے شعر میں تخاطب کا کمال ہے۔ حسرت خود سے مخاطب ہیں اور جھنجھلاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ بزرگوں نے ٹھیک کہا ہے کہ نقل را عقل باید۔

(۱۳۸)

دل کو کہیں لگنے دو میرے کیا کیا رنگ دکھاؤں گا
چہرے سے خوں ناب ملوں گا پھولوں سے گل کھاؤں گا — گل کھانا = خود کو داغنا

عہد کئے جاؤں ہوں اب کی آخر مجھ کو غیرت ہے
تو بھی منانے آوے گا تو ساتھ نہ تیرے جاؤں گا

جھک کے سلام کسو کو کرنا سجدہ ہی ہو جاتا ہے
سر جاوے گو اس میں میرا سر نہ فرو میں لاؤں گا

۳۸۰ سر ہی سے سرودو یہ سب ہے ہجر کی اس کے کلفت میں
سر کو کاٹ کے ہاتھ پہ رکھے آپ ہی ملنے جاؤں گا — سرود = شعر و شاعری، افسانہ، فضول باتیں

دل کے تئیں اس راہ میں کھو افسوس کناں اب پھرتا ہوں
یعنی رفیق شفیق پھر ایسے میر کہاں میں پاؤں گا

۱۳۸/۱ پرانے زمانے میں دستور تھا کہ اپنے عشق کو صادق ثابت کرنے کے لئے، یا پاکیزگی کے اظہار، یا خود کو تکلیف کے احساس سے مادرا ثابت کرنے کے لئے ہاتھ یا زانو کو گرم لوہے یا فلیتے سے داغتے تھے۔ کبھی کبھی جنون کا علاج بھی مریض کو لوہے سے داغ کر کیا جاتا تھا۔ میر نے خود کو داغنے کے

مضمون پر کئی شعر کہے ہیں۔ ملاحظہ ہو ۱/۳۔۶۔ ہاتھوں شہدوں کے خود کو داغنے کا ذکر داستان امیر حمزہ دفتر دوم کی داستان ''کوچک باختر'' مصنفہ شیخ تصدق حسین میں ان کراہیت انگیز لیکن محاکاتی الفاظ میں ملتا ہے: ''کہیں دو چار تنگے بچے اپنی اپنی چادروں کو پھاڑے، موٹے موٹے فلیتے بنائے اور جلائے، ہاتھوں اور زانو پر رکھے گل کھاتے۔ تعفن اور چراہن گوشت کے جلنے کی چار طرف پھیلی ہوئی ہے۔'' (صفحہ ۲۲۳) داستان کے اقتباس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ خود کو داغنے کے عمل کا اصطلاحی نام ہی ''گل کھانا'' تھا۔ بہر حال، اب شعر پر غور کیجئے۔ متکلم اس قدر نا کردہ کار اور سادہ لوح ہے کہ اسے نہ صرف یہ تمنا ہے کہ اس کا دل کہیں لگے، بلکہ اس کو یہ خوش فہمی بھی ہے کہ دل کا لگنا کوئی کھیل ہے، کوئی عام بات ہے۔ لیکن اس کے برخلاف اس کے منصوبے کھیل تفریح کی قسم کے نہیں ہیں۔ اسے چہرے پر خون ملنے اور پھولوں کی سرخی سے خود کو داغنے (یا پھولوں کی طرح کے سرخ داغ اپنے جسم پر داغنے) کا ارمان بھی ہے۔ لہٰذا یا تو وہ ان چیزوں کی صعوبت اور تکلیف سے واقف نہیں ہے، اور ان کو بھی کھیل ہی سمجھتا ہے۔ یا پھر اسے مرتبۂ عاشقی حاصل کرنے کا اتنا شوق ہے کہ وہ عشق کی صعوبات و شدائد کو بڑے ذوق و شوق سے قبول کرتا ہے۔ ''رنگ دکھاؤں گا'' کے اعتبار سے ''خوں ناب ملنا'' اور ''پھولوں سے گل کھانا'' اور خود ''پھولوں'' کے اعتبار سے ''گل کھاؤں گا'' عمدہ رعایتیں ہیں۔ شعر بھی عجیب و غریب کہا ہے۔ عشق کے بارے میں اتنی سادہ لوحی یا اس درجہ اشتیاق کا مضمون اور کہیں نظر سے نہیں گذرا۔ مرزا محمد تقی ہوس نے کوشش کی، لیکن صرف یہ کہہ کر رہ گئے کہ اگر شوق اس درجہ رہا تو ہم بھی کہیں مبتلا ہوں گے۔

گر یہی شوق خیال مہ وشاں ہے اے ہوس
رفتہ رفتہ ہم کسی کے مبتلا ہو جائیں گے

یہ شعر پڑھ کر خفیف سی مسکراہٹ پیدا ہوتی ہے۔ میر کا شعر پڑھ کر ڈر لگتا ہے، گمان ہوتا ہے کہ متکلم کو جنون کے پہلے ہی جنون ہو گیا۔

۱۳۸/۲ شعر میں بلاغت یہ ہے کہ وہ بات، جس کی بنا پر ناراض ہو کر جا رہے ہیں، اس کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ کنایے ایسے رکھ دیے ہیں کہ معلوم ہو جاتا ہے بزم میں معشوق نے یا رقیب نے، یا دربار پر

دربان نے بدسلوکی یا توہین کی ہے، اور شاید یہ پہلا واقعہ نہیں ہے۔ ''آخر'' کا لفظ بہت معنی خیز ہے۔ اسی مضمون کو دیوان چہارم ہی میں ذرا بدل کر بیان کیا ہے۔

در پہ سے ترے اب کے جاؤں گا تو جاؤں گا
یاں پھر اگر آؤں گا سید نہ کہاؤں گا

در کی تخصیص کر کے بات کو ذرا ہلکا کر دیا ہے، لیکن اپنے سید ہونے پر طنز خوب ہے۔ جرأت نے مضمون کو عامیانہ سطح پر برتا ہے۔

آج اس طرح سے جھڑکا کہ پھر اس سے جا کر
کچھ بھی غیرت ہو جو دل کو تو نہ زنہار ملے

۱۳۸/۳ نکتہ یہ ہے کہ سر کٹتا ہے تو نیچا ہو ہی جاتا ہے۔ لہٰذا سر نیچا نہ کرنے کا دعویٰ آپ ہی آپ شکست ہو جاتا ہے۔ شعر کا ابہام بھی خوب ہے، یہ واضح نہیں کیا کہ جھک کے سلام کرنے کا تقاضا معشوق کی طرف سے ہے یا مربی کی طرف سے یا شیخ شہر کی طرف سے۔ ''سجدہ ہی ہو جاتا ہے'' سے واضح ہوا کہ متکلم دیوانہ نہیں ہے، بلکہ ہوشیار اور شریعت کے تقاضوں سے واقف ہے۔ میر بعض وقت بڑی ہوشیاری اور خرد مندی کی باتیں کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں معرکے کا شعر ہے۔

ہم مست ہو بھی دیکھا آخر مزا نہیں ہے
ہشیاری کے برابر کوئی نشہ نہیں ہے

(دیوان دوم)

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔

۱۳۸/۴ آسی، اور غالباً ان کے تتبع میں کلب علی خاں فائق نے ''سرواہ'' لکھا ہے۔ آسی نے اس کے معنی ''دردسر'' بتائے ہیں، لیکن یہ لفظ مجھے کسی لغت میں تنہا نہیں ملا۔ ایک کہاوت ضرور ہے: ''سر سے سرواہا ہے'' یا ''سر سے سرواہ ہے''، لیکن اس کے معنی کا ''دردسر'' سے کوئی تعلق نہیں۔ فارسی میں ''سروا'' اور ''سرواد'' ضرور ہے۔ (''برہان قاطع'' اور اسٹائنگاس۔) ''سرواد'' کے جو معنی ان لغات نے بیان

کئے ہیں وہ بہت مناسب بھی ہیں، اگرچہ ''دردسر'' والے معنی کی طرح ان کی معنویت فوری طور پر ظاہر نہیں ہوتی۔ سر میں سودا ہے اور اس کی بنا پر ہجر کی کلفت ہے۔ اس کلفت کے نتیجے میں سر میں شعر و شاعری افسانہ و افسوں۔ بلکہ فضول لغو باتیں پیدا ہوتی ہیں۔ یعنی شاعری دراصل سر میں پیدا ہوتی ہے، اور چونکہ ہجر کی کلفت سر میں بہت ہے اس لئے ہم مسلسل اس یاوہ گوئی پر مجبور ہیں۔ اپنی بات کہہ کہہ کر تنگ آ گئے ہیں، اب سوچا ہے کہ نہ سر ہوگا نہ یہ لفظی نامہ و پیام ہوں گے۔ سر کاٹ کر ہاتھ پر رکھ لوں گا اور خود ملنے جاؤں گا اور جو کرنا دھرنا ہوگا وہیں جا کر گذروں گا۔ اگر ''دردسر'' کے معنی لئے جائیں تو آپ ہی ملنے جانے کا کوئی مفہوم نہیں نکلتا۔ نکتہ تو یہی ہے کہ اب تک تو شعر و شاعری اور یاوہ گوئی معشوق تک بھجواتے تھے، اس سے کچھ نتیجہ نہ نکلا۔ لیکن جب تک سر ہے، تب تک شعر گوئی بھی جاری رہے گی، اس لئے سر کاٹ دوں گا اور خود جا کر جو بھگت سکوں گا، بھگتوں گا۔ خوب شعر کہا ہے۔ دوسرے مصرعے میں تنگ آمد بجنگ آمد کی کیفیت ہے، لیکن یہ جنگ خود اپنے اوپر ہے، اس لئے خاصی بھیانک ہے۔ ''سر کاٹ کے ہاتھ پر رکھے'' سے جان ہتھیلی پر رکھ کر لے جانے کا تصور بھی پیدا ہوتا ہے۔ سرمد کی شہادت کے بارے میں ایک واقعہ مشہور ہے، اس کی طرف بھی ذہن منتقل ہوتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ جب سرمد کو قتل کیا جانے لگا تو انھوں نے یہ شعر پڑھا۔

سر جدا کرد از تنم شوخے کہ با ما یار بود
قصہ کوتہ گشت ورنہ درد سر بسیار بود

(وہ شوخ، جو کہ ہمارا یار تھا، اس نے ہمارے تن سے ہمارا سر جدا کر دیا۔ چلو قصہ کوتاہ ہوا ورنہ درد سر بہت تھا۔)

کہتے ہیں کہ سر کٹنے کے بعد سرمد اپنا سر ہاتھوں میں اٹھائے اٹھائے جامع مسجد کی سیڑھیوں سے اتر کر بازار کی طرف چلے۔ لوگوں میں ایک تہلکہ مچ گیا۔ پھر عدم سے ان کے مرشد کی صدا آئی کہ ''سرمد یہ کیا کرتے ہو؟'' تب ان کا سر ان کے ہاتھوں سے چھوٹ گیا اور وہ خود زمین پر گر پڑے۔ کہا جاتا ہے کہ جامع مسجد کی سیڑھیوں کے نیچے جہاں وہ دفن ہیں، وہ وہی جگہ ہے جہاں وہ گرے تھے۔ واقعہ سچ ہو یا نہ ہو، لیکن اس کے ڈرامائی تاثر میں کلام نہیں ہو سکتا۔ میر کا مصرع بھی اسی واقعے کی طرح ڈرامائی ہے۔

عجب نہیں کہ مصرع کہتے وقت میر کے ذہن میں شہادت سرمد کی یہ روایت رہی ہو۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ میر نے واقعی ''سرواہ'' لکھا ہو، لیکن یہ قرین قیاس نہیں کہ اس سے انھوں نے ''دردسر'' مراد لیا ہو۔ دیوان سوم کا شعر ہے:

نہ افسر ہے نے درد سر نے کلہ
کہ یاں جیسا سر ویسا سرواہ ہے

''سرے سرواہا'' یا ''سرے سرواہا'' کے معنی بیان کئے گئے ہیں: سارا ساز و سامان سردار کی وجہ سے ہوتا ہے۔ مثلاً اگر مالک ہے تو نوکر بھی ہیں، خاوند ہے تو بیوی بھی ہے، پگڑی اگر ہے تو سر کی وجہ سے ہے، وغیرہ۔ ممکن ہے ''سرواہ'' کے معنی ''پگڑی'' ہوتے ہوں، جیسا کہ پلیٹس اور ''آصفیہ'' سے مترشح ہوتا ہے، لیکن یہ مفرد لفظ ان لغات میں نہیں ہے۔ بہر حال، دیوان سوم کے شعر کی حد تک تو ''سرواہ'' بمعنی ''ساز و سامان''، ''انتظام'' وغیرہ فرض کرنا پڑے گا، کیوں کہ اس شعر میں یہ معنی برمحل لگتے ہیں، اور کہاوت بھی کم و بیش پوری نظم ہوگئی ہے۔ اور قافیے بھی ''کلہ''، ''راہ'' وغیرہ ہیں۔ ''نور اللغات'' میں ''سرواہ'' نہیں، لیکن ''سرواہا'' بمعنی ''سر و سامان'' درج ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں ''سرواہ'' بمعنی ''سرواد'' کو ترجیح دیتا ہوں۔ اسے فارسی لفظ مان کر شعر کے جو معنی سمجھ میں آتے ہیں وہ ''سرواہ'' کے ذریعہ پیدا ہونے والے معنی سے بدرجہا بہتر بھی ہیں۔ میر کو نامانوس عربی فارسی الفاظ استعمال کرنے کا بہت شوق تھا، یہ ہم دیکھ چکے ہیں۔ ہم یہ بھی دیکھ چکے ہیں کہ انھوں نے ان الفاظ کو ہمیشہ صحیح معنی میں استعمال کیا ہے۔ اس لئے کوئی وجہ نہیں کہ ہم یہ فرض کریں کہ شعر زیر بحث میں میر نے ''سرواد'' لکھا ہے اور اس کے معنی غلط لئے ہیں۔

۱۳۸/۵ یہ شعر بھی غیر معمولی کیفیت کا حامل ہے۔ دل کو الگ سے ایک رفیق شفیق شخص فرض کر کے اس کے جانے کا ماتم کرنا، اور معشوق کی تلاش کے بجائے دل کی تلاش کرنا، بالکل نیا مضمون ہے۔ ''اس راہ'' کی تخصیص نہ کرنے کی وجہ سے بلاغت بڑھ گئی ہے۔ یہ راہ عشق بھی ہوسکتی ہے، معشوق کی گلی بھی ہوسکتی ہے، راہ بیاباں بھی ہوسکتی ہے۔ ''دل چھوڑ دینا'' کے معنی ''ہمت ہار جانا'' ہیں، لہٰذا ممکن ہے کہ راہ بیاباں میں ہمت ہار کر جی چھوٹ گیا ہو۔ ''پھرتا ہوں'' بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ اس میں یہ مدعا آوارہ

پھرنے کا تصور ہے، اور اس بات کا بھی، کہ اب سمجھ میں نہیں آرہا ہے کہ اگلا اقدام کیا ہو۔ اس مضمون کو دیوان دوم میں دو بار بیان کیا ہے، لیکن وہ کیفیت حاصل نہ ہوئی۔ شاعر نے ستر بہتر کی عمر میں وہ کر لیا جو اس سے جوانی میں نہ بن پڑا تھا۔ دیوان دوم کے شعر ہیں:

خاک یاں چھانتے ہی کیوں نہ پھرو دل کے لئے
ایسا پہنچے ہے بہم پھر کوئی غم خوار کہاں

رہا تھا خوں تئیں ہمرہ سو آپھی خون ہے حیف
رفیق تجھ سا ملے گا کہاں ولا مجھ کو

''دل'' کے ساتھ ''ایسے'' کا لفظ بڑا بامحاورہ ہے۔ گذرے ہوئے یا ساتھ چھٹے ہوئے شخص کے بارے میں کہتے ہیں ''اب ایسے لوگ/دوست/مہرباں کہاں ملیں گے؟'' یعنی ایسے لوگ جیسا کہ وہ شخص تھا جس کے بارے میں بات ہو رہی ہے یا پھر ''اس جیسے'' لوگ۔ اگر ''رفیق شفیق پھر ایسا'' کہتے تو محاورے کی خوبصورتی نہ پیدا ہوتی۔

(۱۳۹)

قیامت کو جرمانہ شاعری پر
مرے سر سے میرا ہی دیوان مارا

۱۳۹/۱ یہ شعر مزاح اسود (Black Humour) کی اعلیٰ مثال ہے۔ پھر اس مزاح کا ہدف شاعر خود بھی ہے اور کارکنان قضا و قدر بھی ہیں جو میدان قیامت میں لوگوں کا حساب کتاب کریں گے۔ قرآن میں ہے کہ حشر کے دن جب لوگ مواخذے کے لئے داور محشر کے سامنے ہوں گے تو سب پر اس قدر رعب و ہیبت طاری ہوگی کہ لوگ پرے کے پرے باندھ کر کھڑے ہوں گے اور کسی کو یارائے کلام نہ ہوگا، الا وہ جسے خدا خود اذن لب کشائی دے۔ غور کیجئے بھلا کہاں وہ منظر اور کہاں یہ کہ غریب شاعر کے سر پر اسی کے اشعار کا پشتارہ دے مارا، کہ لے تیری بکواس کی یہی جزا ہے! شاعر تو شعر کہتا ہے لوگوں پر اسرار و معارف ظاہر کرنے کو، اور دنیا والوں کے احساس جمال و جذبہ مسرت کو بیدار کرنے کے لئے، جیسا کہ میر نے خود کہا ہے۔

عجب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرقے کا عاشق ہوں
بھری مجلس میں بے دھڑکے یہ سب اسرار کہتے ہیں

(دیوان اول)

اور یہاں یہ ہے کہ شعر گوئی کو جرم قرار دیا جا رہا ہے، لیکن اس حقارت سے، کہ کوئی سزا بھی نہیں تجویز کی، صرف دیوان سر پہ پٹک دیا۔ رسکن (John Ruskin) نے جب مشہور مصور وسلر (J.M.Whistler) کی تصویروں پر سخت اور تمسخرانہ نکتہ چینی کی تو وسلر نے اس پر ازالۂ حیثیت عرفی کا دعویٰ دائر کر دیا۔ وسلر مقدمہ جیت تو گیا، لیکن عدالت نے اس کے حق میں صرف ایک فاردنگ (جو سب

سے چھوٹا انگریزی سکہ تھا اور جس کی اس زمانے میں بھی کوئی قیمت نہ تھی) ہرجانے کا حکم دیا۔ گویا عدالت نے رسکن کو مجرم تو ٹھہرایا، لیکن وسلر کی حیثیت اس کی نگاہ میں اس سے زیادہ نہ تھی کہ اس کو حقیر ترین ہرجانہ دیا جائے۔ اسی طرح کلیات میر کا مصنف گناہ گار تو قرار دیا گیا، لیکن ایک بہت حقیر اور کم ترین گناہ گار۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کلام میر سے داور حشر کو اتنی جھنجھلاہٹ ہوئی ہو کہ بجائے سزا دینے کے دیوان ہی سر پر پٹکنے کا حکم دے دیا ہو۔ یا پھر منصف ازلی کا منشا یہ رہا ہو کہ میاں تم نے تو ہم سے جگہ جگہ اپنے کلام میں گستاخی کی ہے، لیکن ہماری نظر میں تمھاری گستاخیوں کی کوئی وقعت نہیں۔ میر نے چالاکی یہ بھی کی ہے کہ خود کو کسی بڑی سزا کا مستوجب نہیں بیان کیا ہے۔ دیوان سر سے دے مارا اور چھٹی کر دی۔ لیکن اس چالاکی میں بھی ایک طنزیہ حزن ہے، یعنی کاش میرے دیوان کو کسی سنجیدہ مواخذے کا ہی مستحق قرار دیا گیا ہوتا۔ شاعری کو اتنا غیر اہم نہ ہونا چاہئے تھا۔ دنیا میں تو انھیں شکایت تھی ہی کہ۔

شعر میرے ہیں سب خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

(دیوان دوم)

معلوم ہوا عقبیٰ میں بھی کوئی خواص نہیں جو میرے اشعار کو سنجیدگی سے پڑھیں۔ غیر معمولی شعر ہے، اور ایسا شعر ہے کہ جو شخص اردو شاعری سے کماحقہ واقف ہوگا، وہ کہہ اٹھے گا کہ اس انداز سے اور اس مضمون کا شعر میر ہی کہہ سکتے تھے۔ دیوان اول میں بھی ایک شعر اسی طرح کا کہا ہے۔

گفتگو ناقصوں سے ہے ورنہ
میر جی بھی کمال رکھتے ہیں

(۱۴۰)

تھا محبت سے کبھو ہم میں کبھو یہ غم میں تھا
دل کا ہنگامہ قیامت خاک کے عالم میں تھا　　　خاک کا عالم = دنیا

کیا ہوا پہلو سے دل کیا جانو کیا جانوں ہوں میں　　　کیا جانو = تم یا کوئی
ایک قطرہ خوں جھمکتا صبح چشم نم میں تھا　　　کیا جانے

۳۸۵　میر گذرے دونوں یاں عید و محرم ایک سے
یعنی دس دن جینے کے میں اپنے ہی ماتم میں تھا

۱۴۰/۱　یہ مضمون خوب ہے کہ دل کبھی ہمارے اندر تھا اور کبھی غم میں تھا۔ ''ہم'' کے ایک معنی ''غم'' بھی ہوتے ہیں۔ یہ نکتہ مستزاد ہے۔ ''تھا محبت سے'' کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) محبت کی وجہ سے تھا، اور (۲) محبت کے ساتھ، یعنی دل کو ہم سے محبت تھی، اس وجہ سے تھا۔ لفظ ''تھا'' اور عالم خاک کا ذکر کرتے ہیں یہ کنایہ ہے کہ اب دل رہ ہی نہیں گیا، اب وہ کسی اور عالم میں ہے، ختم ہو چکا ہے۔ ''ہنگامہ'' اور ''قیامت'' میں مناسبت تو ہے ہی، ''قیامت'' اور ''خاک'' (یعنی مر کر خاک ہو جانا) میں بھی مناسبت ہے۔

۱۴۰/۲　''کیا جانیے'' کی جگہ ''کیا جانو'' بہت خوب ہے، کیوں کہ اس میں براہ راست تخاطب ہے۔ ''تم لوگ کیا جانو۔'' پھر، ''کیا جانوں ہوں میں'' میں استفہام انکاری (یعنی ''میں نہیں جانتا''، ''مجھے کیا معلوم'') کے علاوہ طنزیہ رنگ بھی ہے، یعنی ''تم سمجھتے ہو کہ میں جانتا ہوں؟'' دوسرے مصرعے کا پیکر، اور

صبح کی سرخ سفیدی کی مناسبت سے خون کا جھمکتا ہوا قطرہ خوب ہے۔ مظفر علی سید نے دیوان اول کے اس شعر کی بہت تعریف کی ہے ۔

جگر ہی میں یک قطرہ خوں ہے سرشک
پلک تک گیا تو تلاطم کیا

اس میں شک نہیں کہ شعر کا ایجاز بہت خوب ہے، اور خون کے قطرے کا پلک تک پہنچ جانا اور تلاطم کرنا دلچسپ ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں تجاہل عارفانہ اور پھر پورے دل کا محض ایک قطرۂ خوں بن جانا، اور وہ بھی جھمکتا ہوا قطرۂ خوں، بالکل نیا تخیل ہے۔ لطف یہ بھی ہے کہ واقعہ رات کا ہے، اور رات کا شعر میں کوئی ذکر نہیں۔ اور وہ رات بھی کس قیامت کی گذری ہے۔

۱۴۰/۳　قاضی افضال نے اچھا نکتہ نکالا ہے کہ میر نے زندگی کو اکثر دس دن کی مدت سے تعبیر کر کے اس کو محرم کا تلازمہ بخش دیا ہے۔ شعر زیر بحث میں یہ بھی بات ہے کہ عید الاضحیٰ، مہینے کی دس تاریخ کو پڑتی ہے۔ اس طرح عید اور محرم اور دس دن، تینوں میں رشتہ اور مضبوط ہو گیا۔

دیوان پنجم

ردیف الف

(۱۴۱)

دور بہت بھاگو ہو ہم سے سیکھے طریق غزالوں کا
وحشت کرنا شیوہ ہے کیا اچھی آنکھوں والوں کا

سر و لب جو لالہ و گل نسرین و سمن ہیں شگوفہ ہے
دیکھو جدھر اک باغ لگا ہے اپنے رنگیں خیالوں کا

غنچہ ہوا ہے خار بیاباں بعد زیارت کرنے کے
پانی تبرک کرتے ہیں سب پاؤں کے میرے چھالوں کا

۱۴۱/۱ فراق صاحب نے جس بے حیائی سے اس شعر کا ستیاناس کیا ہے وہ انھیں کا حصہ ہے۔ فرماتے ہیں۔

اتنی وحشت اتنی وحشت صدقے اچھی آنکھوں کے
تم نہ ہرن ہو میں نہ شکاری دور اتنا کیوں بھاگو ہو

میر کا پورا شعر ایک سرے سے مربوط ہے، فراق صاحب دو مصرعے کیا، ایک مصرعے کے دو حصے بھی مربوط نہیں کر سکتے۔ پھر فراق صاحب پہلے مصرعے میں (اپنی ٹوٹی پھوٹی زبان میں سہی، لیکن وضاحت کے ساتھ) معشوق کی وحشت کی وجہ بھی بیان کر دیتے ہیں، اس کے باوجود استفسار کرتے ہیں کہ ”دور اتنا کیوں بھاگو ہو؟“ میر کا استفسار کس درجہ لطیف ہے، کہ شاید سب اچھی آنکھوں والوں ہی کا شیوہ یہ ہے کہ لوگوں سے وحشت کرتے ہیں۔ میر کہتے ہیں ”تم دور بہت بھاگتے ہو“، جس کے دو معنی ہیں۔ (۱) تم اکثر مجھ سے دور بھاگتے ہو، اور (۲) تم ہم سے بہت دور بھاگتے ہو۔ فراق صاحب کا ارشاد ہے ”دور اتنا کیوں بھاگتے ہو؟“ یعنی کم دور بھاگو۔ ”میں نہ شکاری“ کہہ کر فراق صاحب نے اپنے دل کا چور بھی ظاہر کر دیا ہے، ظاہر ہے کہ معشوق نے ان کی آنکھ میں ہوس کی خوفناک چمک دیکھ لی ہے۔ ”اچھی آنکھوں والوں“ کہہ کر میر نے جس طرح تمام دنیا کے معشوقوں کا ذکر کر دیا ہے، اور ”اچھی آنکھوں“ کی تفصیل نہ بیان کر کے جس خوبی سے معشوق کی آنکھ میں حیا کی نرمی اور معصومیت کی لو روشن کر دی ہے، وہ میر ہی کا اعجاز ہے۔ لفظ ”کیا“ کو وسط مصرع میں ڈال کر دونوں ٹکڑوں کے درمیان ایک خوبصورت پل قائم کیا ہے۔ ”کیا“ سے مصرع شروع کیجئے تو آہنگ کا حسن آدھا رہ جاتا ہے۔ ”بھاگو“ اور ”طریق“ بمعنی ”راستہ“ میں ایک لطیف رعایت بھی ہے۔ دوسرے مصرعے میں صرف سبب خفیف کے وزن والے کلمات استعمال کرنے کی وجہ سے آہنگ میں ایک روانی پیدا ہو گئی ہے اور پہلے مصرعے کی چھوٹی حرکات کے مقابلے میں عمدہ تضاد پیدا کرتی ہے۔ اس کے برخلاف فراق صاحب کا پہلا مصرع اسباب خفیف پر مشتمل ہے، جس کی بنا پر شعری اٹھان میں خود کلامی کا عنصر نہیں آ سکا ہے، بزرگوں نے غلط نہیں کہا ہے کہ نقل کو بھی عقل چاہئے۔

۱۴۱/۲ اس شعر کو پڑھ کر خیال آتا ہے کہ مولانا محمد حسین آزاد نے ”آب حیات“ میں جو واقعہ نقل کیا ہے، وہ شاید اسی زمانے میں پیش آیا ہو جب میر نے یہ شعر کہا تھا۔ واقعہ یوں ہے کہ کسی رئیس نے ایک پر فضا مکان میر کو رہنے کے لئے دیا تھا۔ اس کی کھڑکی باغ کی طرف کھلتی تھی۔ ایک بار جب وہ رئیس ملنے کو حاضر ہوئے تو انھوں نے کھڑکی بند پا کر پوچھا کہ حضرت، کبھی کھڑکی کھول کر باغ کی سیر کی ہوتی۔ میر نے جواب دیا، اچھا ادھر باغ بھی ہے۔ مجھے تو اپنے لالہ و گل کو سنوارنے سجانے سے فرصت ہی نہ ملی کہ ادھر

بھی دیکھتا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ کسی نے یہ شعر دیوان میں دیکھ کر واقعہ ایجاد کر لیا ہو۔ حقیقت جو کچھ بھی ہو، اپنے افکار کو ایک خوب صورت باغ سے تشبیہ دینا بدیع بات ہے۔ لیکن شعر میں صرف ندرت یا تعلی نہیں ہے، بلکہ مصرع اولیٰ میں کئی نزاکتیں بھی ہیں۔ ''سرو لب جو'' کو معشوق کی شبیہ کا استعارہ کہہ سکتے ہیں اور ''لالہ'' کو (داغ دار ہونے کی وجہ سے) شاعر کے دل کا استعارہ کہہ سکتے ہیں۔ پانی کے چشمے کا ذکر آنسو بھری آنکھوں کی یاد دلاتا ہے۔ ''سرو'' سبز ہوتا ہے، ''لالہ'' اور ''گل'' (یعنی ''سرخ گلاب کا پھول'') سرخ ہیں۔ (لالہ نارنجی سرخ اور گل خالص سرخ) ''نسرین'' سفید رنگ کا بے حد خوشبودار جنگلی گلاب ہوتا ہے۔ اس کو انگریزی میں Eglantine کہتے ہیں۔ ''سمن'' ہمارے یہاں ''چنبیلی'' کو کہتے ہیں۔ ہمارے ملک میں چنبیلی سفید یا زرد ہوتی ہے، لیکن ایرانی ''سمن'' (یاسمن، یاسمین) ہلکے جامنی یعنی Purple رنگ کے بہت چھوٹے چھوٹے پھولوں والی بھی ہوتی ہیں۔ ایسے موقعے پر کیٹس (Keats) کی نظم Ode To The Nightingale یاد آتی ہے، جہاں وہ کہتا ہے:

سفید جنگلی پھول، اور نسرین صحرائی

گل بنفشہ، جلد مرجھانے والے، پتیوں میں چھپے ہوئے

اور وسط بہار کی پہلوٹھی کی اولاد

نیا نیا کھلتا ہوا گل مشکی، شبنمی شراب سے لبالب....

ظاہر ہے کہ کیٹس جس طرح ہمارے کئی حواس کو متاثر کرتا ہے اور بیک وقت ہمیں کئی دنیاؤں میں مسحور کرتا ہے، اس کے مقابلے میں میر کا مصرع کم تہ دار معلوم ہوتا ہے۔ لیکن دونوں کے طریق کار الگ ہیں میر نے اپنی روایت کو اپنایا ہے اور کیٹس نے اپنی روایت کو لے کر اس پر اضافے کیے ہیں۔ روایت کے حصار میں رہتے ہوئے بھی میر نے رنگوں اور خوشبوؤں اور کنایاتی معنی کے کئی ابعاد اپنے مصرعے میں پیدا کر دیے ہیں۔ کیٹس کے یہاں کنایاتی معنی بہت کم ہیں، جب کہ میر کے شعر میں ابھی بہت کچھ باقی ہے۔ مثلاً ''شگوفہ'' کا لفظ نہ صرف ''باغ'' کے تصور کو مکمل کرتا ہے، بلکہ اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ بعض خیالات ابھی پوری طرح بروے کار نہیں آئے ہیں۔ وہ ان کلیوں کی طرح ہیں جو کھلنے کے انتظار میں ہیں۔ ''سرو'' کا لفظ اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ بعض خیالات بھر پور اظہار پا کر درخت کی طرح بلند و نمودار ہو گئے ہیں۔ پھر لفظ ''خیالوں'' پر غور کیجیے۔ کیا اس سے ''اشعار'' مراد ہیں (یعنی کیا لفظ

''خیالوں'' میں مجاز مرسل ہے، کہ جز کہہ کر کل مراد لیا گیا ہے) یا اس سے یہ مراد ہے کہ شعر میں خیال ہی سب کچھ ہے؟ یا پھر یہ سب رنگ برنگ کے پھول اور درخت اور شگوفے ابھی میر کے ذہن ہی میں جلوہ گر ہیں اور یہ محض نشاط تصور ہے؟ اگر ایسا ہے تو میر کے تحت شعور میں یہ بات کہیں موجود تھی کہ شعر جب ذہن میں آ گیا تو وجود میں آ گیا، یعنی اظہار سب کچھ ہے اور ترسیل محض ذیلی عمل ہے؟ شعر کے آہنگ کو دیکھیے۔ ''رنگیں'' میں آخری دو حرف بہت دب گئے ہیں۔ کم مشاق شاعر اس طرح حرف دبانے کی جرأت نہ کریں گے اور معمولی فہم والے نقاد اس مصرعے کو ناموزوں قرار دیں گے۔ لیکن مصرع بالکل فطری آہنگ میں ہے، اور ''خیالوں کا'' جس سہولت سے ادا ہوتا ہے اس کی بنا پر ''رنگیں'' کا دبنا بالکل ناگوار نہیں گذرتا۔ میر نے یہی سلوک ''شیریں'' کے ساتھ بھی روا رکھا ہے۔

کشتہ ہوں میں تو شیریں زبانی یار کا
اے کاش وہ زبان ہو اپنے دہن کے بیچ

(دیوان سوم)

زبان کے فطری صوتی نظام سے اس قدر مناسبت کسی اور شاعر کے یہاں نہیں ملتی، غالب و اقبال کے یہاں بھی نہیں۔ اس صفت میں صرف میر انیس ہی میر کے ہم پلہ ہیں۔

۱۳۱/۳ اس شعر کو پڑھ کر جدید زمانے کے نفیس طبع لوگوں کو ابکائی آئے گی، اور یہ روا بھی ہے۔ مضمون نکالنے کی کوشش ہمارے شعرا کو کبھی کبھی ایسی جگہوں پر بھی لے گئی جہاں کم ہمت لوگ نہیں جاتے اور باہمت لوگ توازن کھو بیٹھتے ہیں۔ ناسخ کے یہاں ایسی مثالیں بہت ہیں ذوق کے یہاں بھی خاصی ہیں۔ لیکن ایسے اشعار پر ناک بھوں چڑھانے کے ساتھ ساتھ شاہ نصیر کا واقعہ بھی یاد رکھنا چاہیے، جو محمد حسین آزاد نے نقل کیا ہے۔ جب شاہ نصیر کی غزل ''عسل کی مکھی، بغل کی مکھی'' پر کسی نے فقرہ کسا کہ ''قبلہ، غزل تو خوب ہے، لیکن ردیف سے جی متلانے لگا''، تو شاہ نصیر نے جواب دیا کہ ''جنھیں چاشنی سخن کا مذاق ہے وہ تو لطف ہی اٹھاتے ہیں۔ ہاں، جنھیں صفرائے حسد کا زور ہے، ان کا جی متلائے گا۔'' حاصل کلام یہ کہ مضمون کی تلاش میں تھوڑی بہت بے راہ روی بھی پرانے لوگوں میں روا تھی۔ میں یہ شعر عام حالات میں نظر انداز کر دیتا، لیکن انتخاب میں تین شعر پورے کرنے تھے، اور اس شعر کے ذریعہ ایک اصولی بحث کی طرف

اشارہ ممکن تھا، اس لئے میں نے دوسرے شعروں کو نظری کر کے اسے رکھ لیا۔ میر کو یہ مضمون بہر حال پسند تھا، کیوں کہ وہ اسے دیوان سوم میں بھی برت چکے تھے، شعر زیر بحث میں انھوں نے کانٹوں کے علاوہ انسانوں کو بھی چھالے کے پانی سے مستفید بتا کر مضمون کو گویا ترقی دے دی۔

نہ چشم کم سے مجھ درویش کی آوارگی دیکھو
تبرک کرتے ہیں کانٹے مرے پاؤں کے چھالوں کا

اب شعر زیر بحث کے معنی پر غور کرتے ہیں۔ ہمارے پاؤں کے چھالوں سے پانی اس قدر بہا کہ خار بیابان بھی تر و تازہ ہو کر غنچہ ہو گیا۔ غالب نے اس مضمون کو فارسی میں لیا اور بہت بڑھا کر کہا۔

آغشتہ ایم ہر سر خارے بہ خون دل
قانون باغبانی صحرا نوشتہ ایم

(ہم نے ہر کانٹے کی نوک کو خون دل سے تیز
دیا اور اس طرح باغبانی صحرا کے طور طریقے
تحریر کئے۔)

اولیت کا شرف میر کو ہے، اور پانی تبرک کرنے کا مضمون غالب کے بس کا نہ تھا۔ ''بعد زیارت کرنے کے'' سے دو معنی مراد ہیں اول تو ''زیارت'' بمعنی ''سفر'' اور دوسرے معنی یہ کہ جب لوگوں نے اس واقعے کی زیارت کی کہ میرے آبلوں کی رطوبت نے خار بیاباں کو غنچہ بنا دیا۔ ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اب لوگ ہماری زیارت کو آتے ہیں۔ ''تبرک'' وہ چیز ہوتی ہے جسے لوگ کسی مقدس جگہ یا مقدس محفل سے برکت اور سعادت کے لئے لے آتے ہیں۔ دلچسپ شعر ہے۔

(۱۴۲)

وصل میں رنگ اڑ گیا میرا
کیا جدائی کو منھ دکھاؤں گا

۱۴۲/۱ سہل ممتنع کی تعریف یہ کی جاتی ہے کہ شعر دیکھنے میں بہت آسان معلوم ہو، لیکن جب کہنے بیٹھیں تو اس طرح کا شعر بنے۔ یہ تعریف درست ہو یا نہ ہو، لیکن یہ اصطلاح بہر حال ایسے شعروں کے لئے نہیں استعمال ہو سکتی جو دیکھنے میں آسان تو معلوم ہوں، لیکن ان کے حسن کی وضاحت مشکل، بلکہ ناممکن ہو۔ میر کے یہاں ایسے شعروں کی تعداد خاصی ہے، اور زیر بحث شعر بھی اسی طرح کا ہے۔ اس طرز کے اشعار کو سہل ممتنع کہہ کر ٹال دینا ہماری شعریات اور ہمارے شعری اسالیب کے ساتھ زیادتی ہے۔ کہنے کو اس شعر میں سادگی، سلاست، صفائی، سب کچھ ہے۔ لیکن یہ سب چیزیں تو داغ و جلال و امیر مینائی کے بھی درجنوں اشعار میں مل جائیں گی۔ سہل ممتنع کی شرط میں مضمون کی ندرت شامل نہیں ہے، جب کہ زیر بحث شعر اور اس کی طرح کے دوسرے اشعار میں مضمون کی ندرت نمایاں ہے۔ لہٰذا وہ اشعار جن میں مضمون آفرینی کے ساتھ ساتھ دھوکے باز قسم کی سادگی ہو، ان کو سہل ممتنع نہیں کہہ سکتے۔

میر کے زیر بحث شعر میں تو ایہام بھی اس درجہ لطیف اور معنی خیز ہے کہ یہ شعر سے زیادہ اعجاز معلوم ہوتا ہے۔ مضمون کی ندرت دوسرے مصرعے میں ہے، کہ شاعر کے نزدیک جدائی کسی ایسے دوست یا عزیز کی حیثیت رکھتی ہے جو محترم اور شاید محبوب بھی ہے۔ جدائی میں چہرے کا رنگ فق رہتا تھا، اور ہم اس سے شکایت کرتے تھے کہ تیری وجہ سے ہمارا یہ حال ہوا۔ لیکن اب وصل میں بھی رنگ اڑا ہوا ہے، اور ہم دل ہی دل میں شرمندہ ہو رہے ہیں کہ جب جدائی آئے گی تو اس کا سامنا کس طرح کریں گے؟ ظاہر ہے کہ جدائی ہم کو طعنہ دے گی کہ تم ہم کو برا بھلا کہتے تھے کہ ہم تمھارا رنگ فق کر دیتے ہیں۔ اب تو وصل

نے تمھارے ساتھ کیا کیا؟ یہ لطیف کنایہ بھی موجود ہے کہ وصل کوئی دائمی کیفیت نہیں ہے، اس کو گذر ہی جانا ہے، اور پھر جدائی کا ساتھ ہوگا اور ہم ہوں گے۔ جدائی کی محبوبیت کی طرف کنایہ اس طرح ہے کہ جدائی دیرپا ہوتی ہے اور وصل عارضی۔ اب پہلے مصرع کے ابہام پر غور کیجئے۔ وصل میں رنگ اڑ جانے کی کئی وجہیں ہو سکتی ہیں۔ مثلاً یہ کہ وصل تو ہوا، لیکن معشوق دل کھول کر ملتفت نہ ہوا، یا اس کی گرم جوشی پہلے سی نہ تھی، یا ہم خود ہی پہلے کی طرح ولولہ انگیز اور بے تاب نہ تھے۔ یعنی دلوں میں وہ لگاؤ باقی نہ تھا۔ جیسا کہ دیوان چہارم کے ایک شعر میں ہے۔

اب کے وصال قرار دیا ہے ہجر ہی کی سی حالت ہے
ایک مجلس میں دل بے جا تھا تو بھی ہم دونے یکجا تھے

یا ہو سکتا ہے وصل میں بھی ہجر کا خوف (یعنی زمانۂ وصال کے گذر جانے کا خوف) اس درجہ غالب رہا ہو کہ سب کچھ میسر ہوتے ہوئے بھی محرومی اور محزونی کا ہی عالم رہا ہو۔ یا دوسرے معشوق پر مثل پروانہ نثار ہوتے رہے ہوں اور شمع حسن کی حدت خون کو جلاتی رہی ہو۔ سودا نے ان دو امکانات کو خوب برتا ہے۔

تنہا نہ روز ہجر ہے سودا پہ یہ ستم
پروانہ ساں وصال کی ہر شب جلا کرے

لیکن سودا کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے اور صرف دو امکانات ہیں۔ جب کہ میر کے یہاں ابھی بھی بعض امکانات باقی ہیں۔ مثلاً ہو سکتا ہے کہ وصل کے حرب اس شدت اور کثرت سے لوٹے ہوں، رات رات بھر جاگے ہوں اور معشوق سے خوب اختلاط کیا ہو اور اس کے نتیجے میں چہرے پر تکان اور زردی چھا گئی ہو۔ مجھے تو یہ امکان باقی سب سے زیادہ دلچسپ اور میر کے مزاج سے قریب تر معلوم ہوتا ہے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ معشوق کے تر و تازہ و سرخ شگفتہ چہرے اور بدن کے آگے اپنا رنگ اڑا ہوا معلوم ہوتا ہو۔ آخری بات یہ کہ چہرے کا رنگ اڑ جانے کی رعایت سے منھ دکھانے کا محاورہ اور استعارہ بہت ہی خوب صورت ہے۔

(۱۴۳)

آج ہمارا دل تڑپے ہے کوئی ادھر سے آوے گا
یا کہ نوشتہ ان ہاتھوں کا قاصد ہم تک لاوے گا

کیا صورت ہے کیا قامت ہے دست و پا کیا نازک ہیں
ایسے پتلے منھ دیکھو جو کوئی کلال بناوے گا — کلال = کمہار

چتون بے ڈھب آنکھیں بھری ہیں پلکوں سے بھی نظر چھوٹی
عشق ابھی کیا جانئے ہم کو کیا کیا میر دکھاوے گا

۱۴۳/۱ یہ محض کیفیت کا شعر ہے، اس میں کوئی معنوی خوبی نہیں۔ لیکن ''معشوق کی طرف سے'' یا ''معشوق کے گھر سے'' کی جگہ صرف ''ادھر سے'' اور ''معشوق کا نوشتہ'' کہنے کے بجائے ''ان ہاتھوں کا نوشتہ'' کہنا کنائے کی دو خوبیاں رکھتا ہے۔ ایک تو یہ اس طرح یہ شعر مکمل طور پر خود کلامی بن جاتا ہے، دوسری یہ کہ محویت اور استغراق کا عالم ظاہر ہوتا ہے کہ ''ادھر سے'' اور ''ان ہاتھوں کا'' کہہ رہے ہیں اور سمجھ رہے ہیں کہ سب لوگ سمجھ ہی لیں گے کہ معشوق مراد ہے۔ یا پھر یہ کہ اس بات کا خیال ہی نہیں کہ سننے والے ''ادھر سے'' اور ''ان ہاتھوں'' کا مطلب نہ سمجھ پائیں گے۔ استغراق دونوں صورتوں میں ثابت ہے۔ پھر معصومیت عاشقانہ الگ ہے کہ گمان کر رہے ہیں کہ ہمارے دل کی تڑپ کا اثر ادھر بھی ہوا۔ عام لوگ اسے ''نفسیاتی'' شعر کہیں گے۔ حالانکہ ایسے شعروں کو نفسیاتی کہنا ان کی توہین کرنا ہے۔ یہ شعر تو انسانی زندگی اور انسانی عشق کے عرفان کی ان اعلیٰ منزلوں کو طے کرکے ممکن ہوگا، جہاں نفسیات کی رسائی نہیں۔ زندگی کے روزمرہ معاملات کو شاعرانہ وجدان مل جائے، تب ہی ایسا شعر ہو سکتا ہے۔

۱۴۳/۲ ایک تو یہی لطف کیا کم ہے کہ معشوق کے حسن کا مقابلہ کرنے کو مٹی کے کھلونوں کا پیکر تلاش کیا اور ''کلال'' جیسا لفظ استعمال کیا، جو نہایت گھریلو اور روزمرہ کی زندگی سے لیا گیا ہے، لیکن صناع قدرت کا تصور بھی پیدا کرتا ہے، جیسا کہ سودا کے اس شعر میں ہے ؎

دنیا تمام گردش افلاک سے بنی
مانی ہزار رنگ کی اس چاک سے بنی

اس پر مزید یہ کہ ''لعبت چین'' وغیرہ کا ذکر کرنے کے بجائے ہندوستانی کمہار کا ذکر کیا، اور شعر کی فضا خالص گھریلو اور ہندوستانی کر دی۔ پھر مٹی کے کھلونوں کے اعتبار سے دست و پا کی نزاکت کی بات دہرا لطف رکھتی ہے، کیوں کہ مٹی کے کھلونے نہ صرف گرنے سے ٹوٹ جاتے ہیں، بلکہ ان کے ہاتھ پاؤں ان کا نازک ترین حصہ ہوتے ہیں۔ معنوی اعتبار سے دیکھئے تو مصرع ثانی میں پر لطف ایہام ہے۔ (۱) معشوق کا منھ دیکھو، کیا کوئی کلال ایسی مورت بنا سکتا ہے؟ (۲) اگر کوئی کلال ایسی مورت بنائے تو تم اس کا ہی منھ دیکھتے رہ جاؤ، یعنی حیرت سے تکتے رہ جاؤ کہ کیا کاری گری ہے! (۳) اگر کوئی کلال (جو عام طور پر اصل سے زیادہ خوب صورت شکلیں بناتا ہے) معشوق کی ایسی مورت بنائے تو تم اس مورت کو تکتے رہ جاؤ۔ یہاں تو اصلی گوشت پوست کی گڑیا موجود ہے، اس پر دل جتنا لُبھائے، کم ہے۔ اس مضمون کو ذرا بدل کر دیوان پنجم ہی میں یوں کہا ہے ؎

کیا کیا شکلیں محبوبوں کی پردۂ غیب سے نکلی ہیں
منصف ہو تک اے نقاشاں ایسے چہرے بناتے تم

۱۴۳/۳ ''پلکوں سے بھی نظر چھوئی'' کا مضمون غالب نے براہِ راست اٹھا لیا ہے ؎

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار
جو مری کوتاہیِ قسمت سے مژگاں ہو گئیں

بہت سے لوگوں کو غالب کے اس شعر کا مفہوم سمجھنے میں مشکل ہوتی ہے۔ میر کا شعر اگر سامنے ہوتا تو یہ بات نہ ہوتی۔ غالب نے حسب معمول مضمون کو نیا رنگ دے دیا ہے اور اس میں اپنی مخصوص ڈرامائیت اور پیچیدہ وسعت پیدا کر دی ہے، لیکن اولیت کا شرف میر کو ہے۔ میر کے شعر میں ''دکھا دے گا'' کا ایہام اور مصرع اولیٰ میں ''چتون''، ''آنکھیں''، ''پلکوں'' اور ''نظر'' سے اس کی مناسبت بہت خوب ہے۔

(۱۴۴)

عشق صمد میں جان چلی وہ چاہت کا ارمان گیا
تازہ کیا پیمان صنم سے دین گیا ایمان گیا

صمد = بے نیاز

آگے عالم عین تھا اس کا اب عین عالم ہے وہ
اس وحدت سے یہ کثرت ہے یاں میرا سب گیان گیا

۳۹۵ کیوں کہ جہت ہو دل کو اس سے میر مقام حیرت ہے
چاروں اور نہیں ہے کوئی یاں واں یوں ہی دھیان گیا

جہت = ہدایت

۱۴۴/۱ شعر معمولی ہے، دونوں مصرعوں میں ربط بھی پورا نہیں۔ لیکن معشوق کے لئے ''صمد'' استعمال کرنا، جو ہمارے یہاں صرف اللہ کے نام کے طور پر مستعمل ہے، دلچسپ ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ''صمد'' کی صفت ''عشق'' کے لئے استعمال کی گئی ہو، یعنی ''عشق صمد'' مرکب توصیفی ہو، اور معنی ہوں ''عشق، جو بے نیاز ہے۔'' یہ استعمال بھی غیر عام ہے، لیکن اس کی ندرت ''عشق صمد'' بمعنی ''کسی بے نیاز (یعنی معشوق) سے عشق کرنا'' سے زیادہ لطیف ہے، کیوں کہ یہاں ''میں'' کے معنی'' کی وجہ سے'' یا ''میں مبتلا ہو کر'' وغیرہ، ٹھہریں گے۔ اگر ''صمد'' کو واقعی ''اللہ'' کے معنی میں فرض کیا جائے تو دونوں مصرعوں میں ربط قوی ہو جاتا ہے، لیکن معنی کی کوئی خاص خوبی نہیں پیدا ہوتی۔ یعنی، میں نے اللہ تعالیٰ سے عشق کیا، لیکن وہ بے نیاز ہے، اس نے میری ایک نہ سنی۔ لہٰذا چاہت کا وہ ارمان (یعنی اللہ کی چاہت، یا اللہ کا محبوب بندہ ہونے کی چاہت) ضائع ہوا، یا ختم ہو گیا۔ اب میں نے صنم سے پیمان وفا کو

تازہ کیا، یعنی کعبہ چھوڑ کر بت خانے کی راہ لی۔ اب معلوم نہیں بتوں کی چاہت حاصل ہو یا نہ ہو، لیکن دین وایمان تو چلا ہی گیا۔ اس معنی میں کوئی لطف نہیں، کیوں کہ جو صورت حال اس کے ذریعہ بیان ہورہی ہے، اس میں تخیلی، یا جذباتی، یا داخلی تجرباتی، کسی قسم کی سچائی نہیں۔ لیکن مندرجہ بالا تشریحات سے یہ بات تو ظاہر ہی ہوجاتی ہے کہ میر کے بظاہر پھس پھسے اور معمولی شعروں کو بھی روا روی میں مسترد نہیں کیا جاسکتا۔ اگر یہ شعر غالب یا مومن کا ہوتا تو لوگ اس پر خوب خوب قیاس آرائیاں کرتے۔ لیکن چونکہ میر کے بارے میں یہ مفروضہ عام ہوگیا ہے کہ ان کے شعروں میں صرف "سلاست" اور "سادگی" اور "صفائی" وغیرہ ہوتی ہے، اس لئے میر کے اشعار کو اس قسم کی تفتیش وتجزیہ درکار نہیں ہے جو غالب کے اشعار کے لئے اکثر ضروری ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ میر بھی بہت معنی آفریں ہیں، اور ان کے اشعار سے سرسری گذر جانا اور یہ سمجھنا کہ میر کے یہاں صرف جذبہ واحساس کی فوری کارفرمائی ہے۔ ان کے ساتھ ناانصافی ہے۔ لفظ "صمد" پر کچھ بحث ۱/۳۷، پر گذر چکی ہے۔

۱۴۴/۲ لفظ "عین" کے کئی معنی ہیں۔ ان میں سے مندرجہ ذیل ہمارے مفید مطلب ہیں: (۱) وہ جو کسی شے کی اصل ہو، یعنی وہ چیز جس میں اس شے کی شیئیت مخفی ہو۔ (۲) جوہر۔ (۳) کسی چیز کا بہترین عنصر یا حصہ، جیسے دماغ یا دل انسان کے جسم کا بہترین حصہ ہے۔ (۴) اصل شے۔ (۵) کوئی بزرگ یا محترم شخص یا ہستی۔ (۶) سورج، یا سورج کی شعاع۔ (۷) سرچشمہ۔ (۸) مال وزر۔ اب ان کی روشنی میں شعر پر غور کیجئے۔ پہلے تو ہم سمجھتے تھے کہ یہ دنیا یا یہ کائنات ہستی باری تعالیٰ کی اصل ہے، یعنی اللہ کی الوہیت دراصل کائنات ہے۔ لہٰذا ہم کائنات کو قدیم اور اصل صفات ربانی کا حامل سمجھتے تھے، اور گمان کرتے تھے کہ عالم (یعنی کائنات) عین رب ہے۔ لیکن مزید غور کیا تو اس نتیجے پر پہنچے کہ باری تعالیٰ ہی اصل عالم ہے۔ یعنی ہمیں یہ معلوم ہوا کہ (۱) عالم مخلوق ہے اور باری تعالیٰ اس کا خالق۔ (۲) یا ہمیں یہ معلوم ہوا کہ کائنات اصل باری تعالیٰ نہیں ہے، بلکہ باری تعالیٰ اصل کائنات ہے۔ یعنی کائنات کا وجود ذات اور علم باری تعالیٰ کے علاوہ کچھ نہیں۔ پہلی صورت میں تو وحدت ہی وحدت تھی، کیوں کہ باری تعالیٰ کائنات سے الگ نہ تھا۔ لیکن دوسری صورت میں کثرت ہی کثرت کا جلوہ دیکھنا واقعی ایسی بات ہے جس میں انسان اپنا سارا گیان بھول جاتا ہے، یا کھو [illegible] ہے۔ عجیب و غریب شعر

کہا ہے۔ اتنی نازک اور نادر بات کو ان چند الفاظ میں بیان کر دینا بھی اعجاز سے کم نہیں۔ لفظ "سے" دو معنی رکھتا ہے۔ (۱) یہ کثرت اس وحدت کی وجہ سے ہے، اور (۲) کہاں وہ وحدت تھی، اور کہاں یہ کثرت ہے؟

حضرت شاہ عبدالرزاق صاحب جھنجھانوی نے اپنے ایک مکتوب میں لکھا ہے "پس عالم پیش از ظہور عین حق بود، وحق بعد ظہور عین عالم۔" (پس یہ عالم ظہور سے پہلے عین حق تھا اور بعد ظہور عین عالم ہے۔ ترجمہ تنویر احمد علوی۔) اس نکتے کی روشنی میں مصرع اولیٰ کا مفہوم یہ ہوا کہ جب تک یہ عالم ظہور میں نہ آیا تھا، وہ عالم خود عین عالم بن کر ظاہر ہوا ہے۔ الفاظ کی مماثلت کے پیش نظر کچھ عجب نہیں اگر حضرت شاہ عبدالرزاق کا یہ مکتوب (جسے حضرت شیخ عبدالحق محدث دہلوی نے اپنے تذکرے "اخبار الاخیار" میں نقل بھی کیا ہے) میر کی نظر سے گذرا ہو۔ حضرت عبدالرزاق صاحب کے ایک اور مکتوب کا عکس دیوان سوم کے بھی ایک شعر میں ہے۔ (ملاحظہ ہو ردیف "بناتا ہے میاں۔")

۱۴۴/۳ صوفیوں نے حیرت کی دو منزلیں متعین کی ہیں، مذموم اور محمود۔ لیکن میر کسی اور ہی مقام حیرت کی بات کر رہے ہیں۔ اس حیرت میں ناکامی کا افسوس اور بے وجودی کا رنج ہے۔ خدا کی تلاش کرتے کرتے اب اس منزل پر آپہنچے ہیں جہاں یقین، امید، تشکیک، سب ساتھ چھوڑ چکے، اور یہ بات اچھی طرح معلوم ہوگئی ہے کہ وہ کہیں بھی نہیں ہے، ساری تلاش وتفتیش بے کار گئی۔ پھر یہ خیال آتا ہے کہ اچھا وہ ہمیں نظر نہیں آتا تو نہ سہی، لیکن وہ لوگوں کو ہدایت بھی تو دیتا ہے۔ ممکن ہے وہ ہماری سرگردانی اور سعی وتلاش کے صلے میں ہمیں ہدایت ہی دے دے، اور اس طرح ہم اس تک پہنچ جائیں۔ لیکن چاروں طرف دیکھ کر کہتے ہیں کہ کسی سمت میں کوئی بھی نہیں ہے، اب دل کو اس سے ہدایت ملے تو کس طرح ملے؟ کوئی ہدایت دینے والا تو ہو۔ یا شاید ہدایت دینے والا تو ہے، لیکن وہ کسی کو نظر نہیں آتا۔ کسی کو معلوم نہیں کہ دل تک اس کی ہدایت کس طرح پہنچے گی۔ ہم اسی حیرت میں گرفتار ہیں کہ ساری تلاش وجستجو نے ہمیں بتایا کہ وہ کہیں ہے ہی نہیں۔ لیکن پھر بھی دل کو ایک گمان سا ہے کہ اس کی طرف سے ہمیں ہدایت نصیب ہوگی۔ لیکن یہ کس طرح نصیب ہوگی، یہ بات سمجھ ہی میں نہیں آتی۔ بہت خوب شعر کہا ہے، اور اپنے رنگ میں حافظ کے اس بے مثال شعر سے کم نہیں۔

مردم ز انتظار و دریں پردہ راہ نیست
یا ہست و پردہ دار نشانم نمی دہد
(میں انتظار کرتے کرتے مر گیا لیکن اس پردے سے اندر جانے کی راہ کا نشان نہیں ملتا۔ یا شاید راہ تو ہے، لیکن پردہ دار (یعنی دربان) مجھے بتاتا نہیں۔)

حافظ کے شعر میں ایک وقار ہے اور میر کے یہاں یقین و امید کی کش مکش۔ میر کی حیرت میں ایک طرح کا طنز بھی ہے۔ حافظ کے شعر میں بھی طنز کا ہلکا سا شائبہ ہے۔ لیکن میر کے یہاں اسرار کی کیفیت حافظ سے زیادہ ہے۔

''جہت'' کے ایک معنی ''سمت'' بھی ہیں، لہٰذا یہ ''اور'' کے ضلع کا لفظ ہے۔ ''حیرت'' اور ''دھیان'' میں بھی ضلع کا تعلق ہے، کیوں کہ ''دھیان'' کے ایک معنی ''مراقبہ'' بھی ہیں، اور مراقبہ و حیرت دونوں میں انسان بے حس و حرکت ہو جاتا ہے۔

(۱۳۵)

دل جمع تھا جو غنچے کے رنگوں خزاں میں تھا
اے کیا کہوں بہار گل زخم کھل گیا

۱۳۵/۱ دل کو گرفتگی کی وجہ سے، اور صوری مشابہت کے باعث بھی، غنچے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ میر نے اس کا فائدہ اکثر اٹھایا ہے، مثلاً ملاحظہ ہو ۲/۱۲۔ لیکن اس شعر میں چند در چند نزاکتیں ہیں۔ خزاں کے موسم میں (یعنی شاید ہجر کے موسم) دل غنچے کی طرح گرفتہ تھا۔ لیکن چونکہ غنچہ مٹھی کی طرح بند ہوتا ہے، یعنی اس کی پنکھڑیاں ایک ساتھ جڑی ہوئی ہوتی ہیں، اس لئے یہ دل جمعی (اطمینان، سکون) کی ایک شکل تھی۔ جب بہار آئی تو دل کھلا۔ لیکن ظاہر ہے کہ دل کے کھلنے کا مطلب اور کیا ہو سکتا تھا کہ دل زخم کی طرح کھل جائے، یا دل کے زخم پھر ہرے ہو جائیں۔ مصرع ثانی کو دو طرح پڑھ سکتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ ''بہار'' اور ''گل'' کے درمیان اضافت فرض کریں، اور ''زخم'' کے بعد وقفہ دیں۔ یعنی گل زخم کی بہار کی کیا تعریف کروں بس یہ جان لو کہ زخم کا پھول کھل گیا۔ دونوں صورتوں میں ''اے'' تحسین کا کلمہ رہتا ہے، تخاطب کا نہیں۔ ''اے'' کو تحسین کے کلمے کے طور پر میر نے پہلے بھی استعمال کیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۶۸/۔

''اے'' کو کلمۂ تحسین کی حیثیت سے نہ پہچاننے کے باعث سیماب اکبر آبادی سے ''دستور الاصلاح'' میں اور ابر احسنی سے ''اصلاح الاصلاح'' میں غلطی سرزد ہوئی ہے۔ شہیر مچھلی شہری کا شعر تھا۔

شوخی رفتار ناز اے فتنہ قامت دیکھنا
ٹھوکریں کھاتی ہے اٹھنے پر قیامت دیکھنا

اس پر منیر شکوہ آبادی نے اصلاح دی، لیکن لفظ ''اے'' کو یوں ہی رہنے دیا۔ اس پر سیماب

نے اعتراض کیا کہ مصرع اولیٰ سے "اے" نکل جاتا تو مصرع اور چست ہو جاتا۔ ابر احسنی نے جواب میں دھاندلی کی کہ شعر میں مخاطبہ اشد ضروری ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ شہیر کے شعر میں "اے" کلمۂ تحسین ہے، کلمۂ تخاطب نہیں۔ منیر شکوہ آبادی استاد کامل تھے، انھوں نے اس لفظ کو مناسب اور صحیح جانتے ہوئے چھوڑ دیا۔ سیماب اور ابر احسنی دونوں ناقص نکلے، انھوں نے لفظ کی نزاکت استعمال کو سمجھا ہی نہیں۔

آخری بات یہ کہ "گل زخم" کی ترکیب نہایت نادر ہے۔ زخم سرخ ہوتا ہے اور پھول بھی سرخ ہوتا ہے۔ زخم کے شق ہونے کو زخم کا کھلنا بھی کہتے ہیں۔ ان باتوں کی بنا پر "گل زخم" کے حسن میں مزید اضافہ ہوا ہے۔

دیوان ششم

ردیف الف

(۱۴۶)

ہو کے بے پردہ ملتفت بھی ہوا
ناکسی سے ہمیں حجاب رہا

۱۴۶/۱ پہلے مصرع میں عشق کے دو معاملات، بلکہ دو مدارج کو کس خوبی سے سمو دیا ہے۔ معشوق نے نہ صرف اپنا چہرہ دکھایا، بلکہ اس نے التفات بھی کیا۔ "بے پردہ" کے اعتبار سے "حجاب" کس قدر خوب ہے۔ لطف یہ ہے کہ میر جب "واہی تباہی" بکنے پر آ جاتے ہیں تو معشوق کو "اوباش" اور "گھتیا" (یعنی گھات لگا کر قتل کرنے والا) اور کمینوں کے ساتھ دارو پینے والا کہنے سے بھی گریز نہیں کرتے۔

کون مل سکتا ہے اس اوباش سے
اختلاط اس سے ہمیں اک ڈھب سے تھا
(دیوان پنجم)

بھیڑیں ٹلیں اس ابروے خمدار کے ہلتے
لاکھوں میں اس اوباش نے تلوار چلائی
(دیوان دوم)

سنا جاتا ہے اے گھتیے ترے مجلس نشینوں سے
کہ تو دارو پیے ہے رات کو مل کر کمینوں سے

(دیوان سوم)

لیکن جب عشق کا ادب ملحوظ رکھتے ہیں تو خود کو اس قدر ناکس قرار دیتے ہیں کہ معشوق چاہے خود ہی مائل التفات ہو، لیکن وہ اس التفات سے بہرہ مند ہونے سے گریز کرتے ہیں۔ لہجے میں کیا وقار اور توانائی ہے، کہ خود اپنی مرضی سے خود کو محروم کرم رکھا، لیکن اس پر کوئی رنج یا تلخی نہیں۔ یہ خود آگاہی کی وہ منزل ہے جو غالب کی خود سپردگی سے آگے ہے۔ اغلب ہے کہ غالب نے اپنے مضمون کے لئے اشارہ میر سے حاصل کیا ہو۔

خرسندی غالب نہ بود زیں ہمہ گفتن
یک بار بفرمائے کہ اے ہیچ کس ما
(غالب کی خوشی ان سب باتوں سے نہیں ہوتی جو
تم کہہ رہے ہو۔ بس ایک بار اسے اپنا "ہیچ کس"
کہہ کر پکار دو۔)

اس میں کوئی شک نہیں کہ غالب کے دوسرے مصرعے میں عاشقانہ خاکساری اور معشوق کے سامنے ترک انا کی جو کیفیت ہے، میر کا شعر اس سے خالی ہے۔ لیکن میر کی تمکنت اپنا ہی رنگ رکھتی ہے، کیوں کہ اس میں ادب بھی شامل ہے اور خود آگاہی بھی۔ اس میں المیہ بھی ہے، کیونکہ ظاہر ہے معشوق نے التفات ایک ہی بار کیا۔ اس کے بعد زندگی میں پھر کوئی ایسا موقع نہ آیا۔

قائم چاند پوری نے اس مضمون کو لیا ہے، لیکن "ناکسی" کا جواب ان سے نہ بن پڑا۔

بے حجابانہ وہ تو وارد تھا
رہ گئے ہم ہی کچھ حجاب میں رات

(۱۴۷)

باتیں ہماری یاد رہیں پھر باتیں ایسی نہ سنیے گا
پڑھتے کسو کو سنیے گا تو دیر تلک سر دھنیے گا

سعی و تلاش بہت سی رہے گی اس انداز کے کہنے کی
صحبت میں علما فضلا کی جا کر پڑھیے گنیے گا

۴۰۰ دل کی تسلی جب کہ ہوگی گفت و شنود سے لوگوں کی
آگ پھنکے گی غم کی بدن میں اس میں جلیے بھنیے گا

۱/۱۴۷ رالف رسل اور خورشید الاسلام نے اپنی کتاب Three Mughal Poets میں اس غزل کو بہت اہم قرار دیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ شاعر عمر کی آخری منزل میں اہل دنیا کو متنبہ کر رہا ہے کہ اس کے گذرنے کے ساتھ وہ طرز اور وہ اسلوب بھی گذر جائے گا جو اس نے اختیار کیا ہے۔ لہجے میں پر غرور اعتماد ہے، اور اپنے کمال کا اظہار کرنے کے لئے شاعر نے بحر میں بعض تصرفات بھی کئے ہیں اور وہ تصرفات اس قدر کامیاب ہیں کہ محض ان ہی کو اس کی شاعرانہ عظمت کی دلیل ٹھہرایا جا سکتا ہے۔ جہاں تک پہلی بات کا تعلق ہے، اس میں کوئی کلام نہیں کہ آخری زمانے کی اس غزل میں یہ بات صاف جھلکتی ہے کہ شاعر کو اپنا انجام نزدیک نظر آ رہا ہے، اور اسے اس بات کا بھی احساس ہے کہ اس کے جانے کے بعد یہ طرز سخن کسی کو نصیب نہ ہوگا۔ لیکن یہ محض اتفاق ہے کہ یہ اشعار آخری زمانے کے ہیں، کیوں کہ میر کو اپنے کلام کی دیرپائی کا احساس شروع ہی سے تھا۔ چنانچہ کہا ہے۔

پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان ریختوں کو لوگ
مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں

(دیوان اول)

لہٰذا جو بات میر نے کوئی تیس برس کی عمر میں کہی تھی، وہ بات (لیکن زیادہ وقار و بسط کے ساتھ) انھوں نے پچاسی برس سے متجاوز عمر میں بھی کہی۔ جہاں تک سوال بحر کا ہے، تو بحر میں کوئی تصرف نہیں، وہی مخصوص ''بحر میر'' ہے، اور اس میں وہی دل کش اور لطیف تنوعات ہیں جو میر نے بہت شروع میں اختیار کئے تھے۔ یہ ضرور ہے کہ زمین بہت مشکل ہے۔ اس کے قافیے اتنے گھِس پِٹے ہیں کہ اس میں شگفتہ شعر نکالنا ہر ایک کے بس کا کام نہیں۔ میر بڈھے کھوسٹ، لیکن ان قافیوں میں چار قابل قدر شعر نکال گئے۔ ان میں سے تین شامل انتخاب ہیں۔ شعر زیر بحث کے دوسرے مصرعے میں ''سر دھنے گا'' بہت خوب ہے، کیونکہ یہ سر دھننا رنج کی وجہ سے بھی ہو سکتا ہے کہ ہائے یہ شاعر اعظم اب ہمارے درمیان نہیں۔ یہ شعر کے لطف کے باعث بھی ہو سکتا ہے۔ یا پھر اشعار کا تاثر اتنا درد انگیز ہوگا کہ سننے والا دیر تک سر دھنے گا۔ ''دیر تلک'' کا فقرہ شعر کو گفتگو اور روزانہ زندگی کے قریب لے آتا ہے۔

میر کی ایک بہت بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ مبالغے کے درمیان بھی روز مرہ کی زندگی کا کچھ ایسا حوالہ رکھ دیتے ہیں کہ شعر میں اپنی واقعیت پیدا ہو جاتی ہے، اور تاثر بھی فوری اور فطری ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ شعر ہے۔

جب رونے بیٹھتا ہوں تب کیا کسر رہے ہے
رومال دو دو دن تک جوں ابر تر رہے ہے

(دیوان اول)

محمد حسن عسکری اور سلیم احمد نے اس شعر کی بہت تعریف کی ہے، لیکن انھوں نے یہ بات نظر انداز کر دی کہ اس شعر کی انسانی توجہ انگیزی (Appeal) لفظ ''رومال'' کی وجہ سے ہے۔ اسی ایک لفظ نے شعر کے مبالغے کو مبالغے کی سطح سے اٹھا کر (یا گرا کر) روز مرہ کی انسانی سطح پر رکھ دیا۔ اسی طرح، شعر زیر بحث میں ''دیر تلک'' کے فقرے نے پورے معاملے کو انسانی معاشرے سے فوری طرح جوڑ دیا ہے۔ یہاں مبالغہ نہیں ہے، بلکہ وہ سبک بیانی (Understatement) ہے، جو مبالغے کی ضد ہے، لیکن مبالغے کی ہی طرح کام کرتا ہے۔ کسی کو پڑھتے ہوئے سننے کا حوالہ بھی شعر کو ہمارے عام تجربے میں آنے والی دنیا میں ڈال دیتا ہے۔ ہم کسی کام میں منہمک ہیں، یا کہیں جا رہے ہیں، اور اچانک ہمارے پاس سے ایک شخص میر کے اشعار پڑھتا یا گاتا ہوا گذر جاتا ہے۔ ہم اپنے خود غرض مقاصد سے بیدار ہو کر اس دنیا

میں پہنچ جاتے ہیں جس میں میر نے وہ شعر کہے تھے۔ خاص اپنے انداز کے شعروں کی طرح میر نے یہاں بھی خود ترحمی یا Self dramatisation سے بالکل کام نہیں لیا ہے۔ بہت عمدہ شعر کہا ہے۔ دیوان ششم ہی میں اس طرح کا مضمون دو شعروں میں ادا کیا ہے، لیکن وہاں یہ باریکیاں نہیں ہیں۔

سخن مشتاق ہے عالم ہمارا
بہت عالم کرے گا غم ہمارا
پڑھیں گے شعر رو رو لوگ بیٹھے
رہے گا دیر تک ماتم ہمارا

۱۴۷/۲ اس شعر کے لئے میر نے ایسا لاجواب قافیہ اختیار کیا ہے کہ امراؤ انجیس بھی اس پر ناز کرتا۔ ''گننا'' کے معنی حسب ذیل ہیں: تعریف کرنا، تحسین کرنا، غور کرنا، کسی چیز پر حاکمہ کرنا، مشق کرنا۔ سارے کے سارے معنی مناسب حال ہیں۔ پھر یہ دیکھئے کہ مطلع میں اس بات کا ذکر ہے کہ میر کا کلام لوگ پڑھتے ہوئے راہوں میں گذریں گے، یا ذوق و شوق کے ساتھ گھروں میں پڑھیں گے۔ یعنی قبولیت عام کا رنگ ہوگا، اور ان کے کلام کے شائقین ان کی یاد میں، یا ذوق کلام کے باعث، سر دھنیں گے۔ اب دوسرے شعر میں کہا جا رہا ہے کہ آپ لوگ میری طرز کا شعر کا کہنے، یا میری طرح کا شعر کہنے والوں کی کوشش اور تلاش کریں گے۔ پھر میرے شعروں کے محاسن سمجھنے، پرکھنے اور ان کی تحسین کے طریقے سیکھنے کے لئے عالموں فاضلوں کے پاس جائیں گے۔ یعنی یہ کلام ایسا نہیں کہ ہر ما شما اس کی خوبیوں کو سمجھ اور پرکھ سکے۔ مخاطب کا ابہام بھی دونوں شعروں میں خوب ہے۔ کیوں کہ مخاطب معشوق بھی ہو سکتا ہے، دوست احباب بھی، حریف بھی، اور اہل دنیا بھی۔

۱۴۷/۳ یہ شعر نسخۂ بھرتی کا ہے، غزل کے تین شعر پورے کرنے کے لئے انتخاب میں رکھا گیا ہے۔ مصرع اولیٰ میں ''کہ'' کا کوئی محل نہیں، ممکن ہے یہ ''کم'' ہو اور سہواً ''کہ'' کی قرأت قائم ہو گئی ہو۔ ''کم'' کو اختیار کرنے سے معنی کچھ بہتر ہو جاتے ہیں۔ موجودہ صورت میں معنی یہ ہیں کہ جب تمھارا یہ حال ہو جائے گا کہ لوگوں سے بات چیت کرنے میں دل بہلنے لگے، تو گویا یہ شدت عشق میں کمی کی علامت ہوگی، اور اس کمی کا غم تمھیں پھونک ڈالے گا۔ ظاہر ہے کہ دونوں مصرعے باہم بخوبی پیوست نہیں ہیں۔

(۱۴۸)

پھیلے شگاف سینے کے اطراف درد سے
کوچہ ہر ایک زخم کا بازار ہو گیا

۱۴۸/۱ ''اطراف'' کو اگر ''طرف'' کی جمع فرض کرتے ہوئے ''اَطراف'' (بفتح اول) پڑھا جائے تو معنی یہ ہوں گے کہ درد کی آخری حدوں، آخری کناروں نے سینے کے شگافوں کو پھیلا دیا۔ یعنی درد جب دور دور تک جسم میں دوڑا تو اس کی وجہ سے سینے کے شگاف اور پھیل گئے۔ اگر ''اِطراف'' (بکسر اول) پڑھا جائے تو معنی یہ ہوں گے کہ درد نئی نئی چیزیں لے کر آیا۔ (اطراف = نئی نئی، خاص کر دلچسپ اور خوش گوار چیزیں لانا۔) یعنی درد نے ایک نیا کام یہ کیا کہ اس نے سینے کے شگافوں کو اور فراخ کر دیا۔ نکتے کی بات یہ ہے کہ سینہ تو پہلے ہی شق ہو چکا تھا۔ ممکن ہے اس وجہ سے کہ معشوق نے سینے سے دل نکال لیا اور شگاف چھوڑ دیا۔ یا سینہ غموں کی وجہ سے شق ہو گیا تھا۔ یا دل میں اتنی سوزش تھی کہ سینہ جگہ جگہ سے ترخ گیا۔ اب درد بڑھنا اور پھیلنا شروع ہوا۔ درد کو مرئی اور مادی چیز، مثلاً پانی یا آگ کی طرح کا فرض کرنا بھی خوب ہے۔ کیوں کہ درد کے پھیلنے کے باعث سینہ اسی وقت شق ہو سکتا ہے جب درد بھی اپنا جسم رکھتا ہو اور اپنی جگہ بنانے کی کوشش میں ہو۔ لہٰذا درد کسی ذی روح یا مادی چیز کی طرح پھیلتا ہے اور اپنی جگہ بنانے کے لئے سینے کو اور شق کر دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ سینہ اسی جگہ سے مزید شق ہو گا جہاں پہلے سے راستہ موجود ہو۔ کیونکہ درد تو اسی طرف پھیلے گا جس طرف پہلے سے راستہ ہو۔ اب موقعے پر میر ''کوچۂ زخم'' کا استعارہ اختیار کرتے ہیں۔ زخم کو ''فراخ'' اور ''نمایاں'' کہا جاتا ہے۔ اس مناسبت سے شاعر نے زخم کو کوچہ تصور کیا۔ اب جب کوچہ پھیلا اور وسیع تر ہوا تو ظاہر ہے کہ وہ بازار ہی بنے گا، کیوں کہ کوچے کے مقابلے میں بازار فراخ تر ہوتا ہے۔ لیکن بازار میں ہما ہمی اور رونق اور آمد و رفت بھی ہوتی ہے۔ اس طرح سینے کا جگہ

جگہ سے شق ہونا اور اس کے شگافوں کا فراخ تر ہو جانا دلچسپی اور تفریح کی سی چیز بھی بن جاتا ہے۔ شعر میں خود ترحمی کا شائبہ تک نہیں، اس کی جگہ ایک تلخ سی خوش طبعی ہے۔ یہ شعر بھی مزاح اسود (Black Humour) کی عمدہ مثال ہے۔ اس مضمون کو پہلے بھی کہا ہے لیکن وہ بات نہیں آئی۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ شعر زیر بحث میں مزاح اسود (Black Humour) کا پہلو بہت بدیع ہے، اور پچھلا شعر اس سے عاری ہے۔

ہماری آہوں سے سینے پہ ہو گیا بازار
ہر ایک زخم کا کوچہ جو تنگ تھا آگے

(دیوان اول)

اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان پنجم میں البتہ بڑی خوبی سے ادا کیا ہے۔

آہ سے تھے رخنے چھاتی میں پھیلنا ان کا یہ سہل نہ تھا
دو دو ہاتھ تڑپ کر دل نے سینۂ عاشق چاک کیا

دل کا دو دو ہاتھ تڑپنا ایسا پیکر ہے جو اپنی بصری اور حرکی کیفیت، اور روزمرہ زندگی سے قربت کی وجہ سے بے انتہا فوری ہو گیا ہے، اور کئی استعاروں پر بھاری ہے۔ افسوس کہ اس شعر کا مصرع اولیٰ پوری طرح کارگر نہیں، بلکہ کم و بیش بھرتی کا ہے۔ دل کا دو دو ہاتھ تڑپنا ریگ صحرا کے دس دس گز تک تھلکنے کلیجے کی یاد دلاتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۶۸/۱۔ دونوں جگہ گنتی کی تکرار نے روزمرہ کا برجستہ لطف دیا ہے۔ اس طرح کے پیکروں پر میر کو غیر معمولی قدرت تھی، بلکہ یہ فن ان کے ساتھ ہی ختم بھی ہو گیا۔

(۱۴۹)

موسم آیا تو نخل دار پہ میر
سر منصور ہی کا بار آیا

۱۴۹/۱ ابن میری شمل کہتی ہیں کہ نخل دار پر سر منصور کا پیکر سب سے پہلے محسن فانی کاشمیری نے استعمال کیا۔ ابن میری شمل نے شعر نقل نہیں کیا ہے، لیکن وہ حسب ذیل ہے۔ آصف نعیم نے میری درخواست پر کلیات محسن فانی کی ورق گردانی کر کے شعر کو دریافت کیا۔ میں ان کا شکر گذار ہوں۔

سر منصوری گوید بہ آواز رسا ہر دم
کہ نخل دار ہم در موسم خود بار می آرد
(منصور کا سر دور دور تک پہنچتی ہوئی آواز
میں ہر وقت پکارتا ہے کہ جب اس کا موسم
آتا ہے تو نخل دار پر بھی پھل لگتے ہیں۔)

محسن فانی کا پہلا مصرع ذرا سست ہے، لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ میر کا شعر محسن فانی کے شعر سے ہی مستعار ہوگا۔ میر نے محسن فانی سے کم الفاظ میں بات پوری کر دی ہے، اور لفظ "ہی" میں جو زور اور لطف ہے، فارسی شعر، بلکہ فارسی زبان اس سے خالی ہے۔ اس کے علاوہ، میر کے شعر میں معنی کا ایک لطیف فرق بھی ہے۔ محسن فانی کہتے ہیں کہ جب اس کا موسم آتا ہے تو نخل دار پر بھی پھل لگتے ہیں۔ یعنی شعر میں نخل دار کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس کے برخلاف میر نے "سر منصور ہی کا بار" کہہ کر منصور کی اہمیت کو مرکزیت دی ہے، یعنی سر منصور کے سوا کوئی اور سر اس قابل نہ تھا کہ نخل دار کا پھل بن سکتا۔ لہٰذا یہ بھی ثابت ہوا کہ منصور کے سوا کسی اور میں یہ اہلیت نہ تھی کہ اس کا سر قلم ہوتا (یا وہ اپنا سر کٹواتا) تا کہ اس کا پھل نخل دار پر لگ سکے۔ میر کے شعر میں ایک طرح کی المیہ مجبوری ہے، گویا یہ تو مقدر ہی تھا کہ

جب نخل دار کے پھلنے کا موسم آئے تو اس پر سر منصور کا پھل لگے۔ میر نے فارسی میں مضمون کو تھوڑا سا بدل کر یوں کہا ہے۔

نخل عشقت رسید چوں بہ مراد
حلق ہائے بریدہ بار آورد
(تیرے عشق کا درخت جب پھلنے کے قابل ہوا تو
اس میں حلق ہائے بریدہ کے پھل لگے۔)

دونوں شعروں کو ملا کر اردو میں اس طرح کہا ہے۔

منصور کی نظر تھی جو دار کی طرف سو
پھل وہ درخت لایا آخر سر بریدہ

(دیوان دوم)

ہر ایک شے کا ہے موسم نہ جانے تھا منصور
کہ نخل دار میں حلق بریدہ بار آوے

(دیوان سوم)

ظاہر ہے کہ زیر بحث شعر ان سب میں بہترین ہے۔ "حلق بریدہ" کا پیکر دیوان اول میں بھی استعمال کیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۶۴/۵۔ میر کے زیر بحث شعر میں ایک لطیف نکتہ یہ ہے کہ جس طرح درخت کی تخلیق کا مقصد اس وقت پورا ہوتا ہے جب اس میں پھل لگے، اسی طرح دار کی تخلیق کا مقصد اس وقت پورا ہوتا ہے جب اس پر کوئی سر لٹکایا جائے۔ اور سر منصور کے علاوہ کوئی سر اس قابل نہیں، یا کوئی سر اتنا مقدس نہیں جسے بالائے دار نمایاں ہونے کا مستحق سمجھا جائے۔ ارسطو کا خیال تھا کہ جب کوئی شے اپنی تخلیقی حیثیت میں مکمل ہو جاتی ہے، تب ہی وہ اپنی اصل فطرت (Nature) کو پہنچتی ہے۔ یعنی کسی شے کی فطرت (Nature) اس وقت ظاہر ہوتی ہے، یا اس وقت قائم ہوتی ہے جب وہ اپنی تخلیق کے مقصد (یعنی اپنے اصل مصرف) کو ظاہر کر سکے۔ اس خیال کی روشنی میں دیکھئے تو شعر کا مفہوم یہ معلوم ہوتا ہے کہ دار کی فطرت یہ ہے کہ اس پر سر منصور کا پھل لگے۔ جب تک وہ پھل اس پر نہیں پھلتا، اس کی فطرت ادھوری اور اس کی تخلیق نا تمام رہے گی۔ اور جس طرح کسی درخت پر پھل لگنا اس کے مناسب

موسم پر منحصر ہوتا ہے، اسی طرح نخل دار پر سر کے نمایاں ہونے کا بھی ایک موسم ہوتا ہے، یعنی کوئی ایسی روحانی یا ماورائی قوت ہوتی ہے جو وقت آنے پر سر منصور کو کشاں کشاں بالا ے دار لے آتی ہے۔ گویا یہ نہ منصور کی صفت ہے، نہ نخل دار کی کوئی خوبی ہے۔ سارا کھیل موسم کا ہے، یعنی تقدیر کا ہے۔ دونوں کی تقدیریں پہلے سے متعین ہیں، لیکن ظاہر ہے کہ ایسی زبردست اور پر ہیبت بالشان تقدیر ہر ایک کی نہیں ہوتی۔ صورت حال میں المیہ ناگزیری تو ہے، لیکن یہ ناگزیری ہر ایک کے لئے نہیں۔ بس نخل دار ہے اور سر منصور، دونوں اس ناگزیر رشتے میں گندھے ہوئے ہیں۔ محسن فانی کو اولیت کا شرف ضرور حاصل ہے، لیکن ان کا شعر ان نزاکتوں سے محروم ہے۔

(۱۵۰)

ملا جو عشق کے جنگل میں خضر میں نے کہا
کہ خوف شیر ہے مخدوم یاں کدھر آیا

۱۵۰/۱ یہ شعر بھی کنایہ اور سبک بیانی یا کم بیانی (Understatement) بلکہ ایک طرح کی قلندرانہ سادگی اور اس سادگی میں شان اور بظاہر بے ارادہ لیکن دراصل بہت سوچے سمجھے طنز کی ایسی مثال ہے جس کی نظیر میر ہی کے یہاں مل سکتی ہے۔ حضرت خضر تو جنگلوں میں گھومتے ہی رہتے ہیں، کیوں کہ ان کا کام بھٹکے ہوؤں کو راہ دکھانا ہے۔ لیکن حضرت خضر کو کیا معلوم کہ جنگل طرح طرح کے ہوتے ہیں، اور انھیں کیا معلوم کہ آوارگان عشق جس طرح کے خطرناک اور دل دوز مراحل سے گذرتے ہیں، ان لوگوں کے سامنے حضرت خضر کی بادیہ پیمائی ایسی ہے جیسے کوئی تفریح کرنے نکلا ہو۔ عاشق تو صحراے عشق میں رہتا ہی ہے، اور وہاں کے خطرات و مشکلات اس کے لئے گھریلو باتوں کی طرح ہیں۔ خضر اتفاق سے وہاں آنکلتے ہیں تو عاشق (یا کوئی شخص جو صحراے عشق کا باسی ہے) ان سے اس طرح گفتگو کرتا ہے جس طرح بچوں یا بہت بڈھے کم زور لوگوں سے کی جاتی ہے۔ حضرت خضر کو مخدوم کہہ کر مخاطب کرنا طنز کی معراج ہے، کیوں کہ یہ لفظ ان کے مرتبے کے مناسب بھی ہے، اور اسی لفظ کے ذریعہ متکلم یہ بھی ظاہر کرتا ہے کہ حضرت خضر کی حیثیت اس کی نظر میں ایک کمزور بڈھے پھوس سے زیادہ نہیں، ایسا شخص جو اپنی عمر رسیدگی کی بنا پر محترم تو ہے، لیکن اسی بنا پر وہ فہم و دماغ سے مجبور اور قوت فیصلہ سے بڑی حد تک عاری ہے۔ خضر کا صحراے عشق میں بھٹک کر پہنچ جانا ہی اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ تھوڑے بہت کم زور دماغ کے ہوگئے ہیں، ورنہ ایسے جنگل میں آتے ہی کیوں جس میں خوف شیر ہے۔ پھر لطف یہ کہ حضرت خضر تو صحرا صحرا پھرتے ہی رہتے ہیں، ان کو کیا کچھ خطرناک جانوروں سے سابقہ پڑتا ہوگا۔ لیکن صحراے عشق میں جو شیر ہے وہ کچھ اور ہی

طرح کا معلوم ہوتا ہے۔ عشق کے مشکل مراحل، یا خود عشق کو شیر سے استعارہ کرنا بدیع بات ہے، اور میر کے مخصوص استعاروں اور پیکروں کی طرح روزمرہ کی زندگی سے قریب بھی ہے۔ شیر کو براہ راست پیش کرنے کے بجائے اس کا صرف ذکر کرنا، اور وہ بھی محض ایک امکان کی طرح، بہت نازک انداز ہے۔ کیوں کہ اس طرح بیان میں مبالغہ باقی رہتا ہے اور بیان پھر بھی عام زندگی اور عام معاملات سے نزدیک ہوجاتا ہے۔ پورے شعر میں برجستگی اور ڈرامائیت کی فضا ہے۔ ایک کنایہ یہ بھی ہے کہ شاید حضرت خضر بھی عشق کے مارے ہوئے ہیں، اسی لئے اس صحرا میں جا نکلے ہیں اور ابھی اس کے خطرات سے پوری طرح آگاہ نہیں ہیں۔ صحرائے عشق کی ہولناکی کا مضمون دیوان اول میں ایک جگہ انتہائی ندرت سے باندھا ہے۔ ملاحظہ ہو ۹۰/۱ ۔ لیکن خضر اور خوف شیر کو دیوان ششم ہی میں دوبارہ باندھا ہے۔

خضر دشت عشق میں مت جا کہ واں
ہر قدم مخدوم خوف شیر ہے

ظاہر ہے کہ یہاں وہ بات نہ آپائی، کیوں کہ اس شعر میں لفظ ''مخدوم'' کے باوجود طنز اور سبک بیانی (Understatement) کے پہلو نہیں ہیں۔ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ محض الفاظ نہیں، بلکہ لفظ کو برتنے کا انداز، شعر کی جان ہوتا ہے۔ لفظ کو جتنا معنی خیز بنایا جائے، شعر اتنا ہی اچھا ہوتا ہے۔ دیوان ششم ہی میں میر نے اس پیکر کے ساتھ ایک اور کوشش کی ہے، لیکن یہاں تخاطب میں تصنع کی وجہ سے پیکر بے اثر ہوگیا ہے۔

یہ بادیۂ عشق ہے البتہ ادھر سے
بچ کر نکل اے سیل کہ یاں شیر کا ڈر ہے

عباسی مرحوم نے ''سیل'' کی جگہ ''نیل'' پڑھا ہے، لیکن اس سے بھی بات نہیں بنتی۔ معاملہ وہی ہے کہ جب تک سب الفاظ مناسب نہ ہوں، شعر معنی خیز نہیں ہوتا۔ اکیلا پیکر کیا کرے جب شعر کے اہم الفاظ اس سے متحارب ہوں۔ دیوان اول کے ایک شعر میں بھی دشت عشق کی خوفناکی اور اس خوف ناکی کے باعث خضر کا اس دشت میں جانے سے باز رہنا، بڑی خوبی سے بیان ہوئے ہیں، ملاحظہ ہو ۳۰/۱۔ ان سب اشعار کے سامنے ضامن علی جلال کا یہ شعر کس قدر پھس پھسا ہے، حالاں کہ یہ بالکل واضح ہے کہ جلال نے میر سے استفادہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

نہ پوچھ کوچۂ الفت کی سختیاں اے خضر
قدم قدم پہ ہے ٹھوکر شکستہ پائی چوٹ

جلال کا انداز تخاطب پر تصنع ہے، پیکر کا ان کے یہاں پتہ نہیں۔ پھر مصرع ثانی میں جو تین چیزیں بیان کی ہیں، ان میں تدریج نہیں ہے۔ لیکن ممکن ہے میر کے سامنے سحابی استرآبادی کا یہ لاجواب شعر رہا ہو۔

عشق حقیقی ست مجازی مگیر
ایں دم شیر است بہ بازی مگیر
(عشق حقیقی ہے، اس کو مجازی مت سمجھو۔ یہ شیر کی
دم ہے، اس کو کھیل کھیل میں مت پکڑو۔)

دوسرا مصرع انگریزی کہاوت کی یاد دلاتا ہے کہ جو شیر کی سواری کرتا ہے، وہ پھر نیچے نہیں اتر سکتا۔ میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے سحابی کی طرح سبق آموزانہ اسلوب اختیار کرنے کے بجائے ڈرامائی اور انشائیہ انداز اختیار کیا۔

(۱۵۱)

آج اس خوش پرکار جواں مطلوب حسین نے لطف کیا
پیر فقیر اس بے دنداں کو ان نے دندان مزد دیا

۴۰۵
آنسو کی بوند آنکھوں سے دونوں اب تو نکلتی ایک نہیں
دل کے طپیدن روز و شب نے خوب جگر کا لوہو پیا

مرتے جیسے صبر کیا تھا ویسی ہی بے صبری کی
ہائے دریغ افسوس کوئی دن اور نہ یہ بیمار جیا

ہاتھ رکھے رہتا ہوں دل پر برسوں گذرے ہجراں میں
ایک دن ان نے گلے سے مل کر ہاتھ میں میرا دل نہ لیا

۱۵۱/۱ بحر کو نہایت تازہ اور خوش گوار ڈھنگ سے استعمال کیا ہے۔ بادی النظر میں محسوس ہو سکتا ہے کہ یہ وہ بحر نہیں ہے جس میں ''کام کو آرام کیا'' وغیرہ غزلیں ہیں۔ پہلے مصرعے میں صفات کا اجتماع، اور ان کے طرز استعمال بھی بدیع ہیں۔ یعنی صفات کے درمیان کئی طرح سے وقفہ لگ سکتا ہے ع

(۱) آج اس خوش، پرکار، جواں، مطلوب، حسین، نے لطف کیا
(۲) آج اس خوش پرکار، جواں مطلوب، حسین، نے لطف کیا
(۳) آج اس خوش پرکار جواں، مطلوب حسین، نے لطف کیا
(۴) آج اس خوش، پرکار جواں، مطلوب حسین نے لطف کیا

وغیرہ۔ یہ مصرع قادر الکلامی، یعنی زبان کو جس طرح چاہا استعمال کیا، کا عمدہ نمونہ ہے۔ صفات کے اس اجتماع میں ایک لطف یہ بھی ہے کہ پہلی صفت ''خوش'' (بمعنی ''خوب'' یا ''خوب صورت'') ہے، اور آخری صفت ''حسین'' (بمعنی ''خوب صورت'') ہے۔ یعنی دونوں طرف ''خوب صورت'' کا مفہوم رکھنے والے الفاظ ہیں، اور بیچ میں خوبصورتی کی صفات والے الفاظ ہیں۔ یہ انتظام ہمیشہ باقی رہتا ہے، وقفہ چاہے جہاں لگایا جائے۔ اتنے پرکار مصرعے کے بعد مصرع ثانی کا بھرپور ہونا مشکل تھا۔ لیکن استاد ہشتاد سالہ نے خود کو پیر فقیر اور بے دنداں کہہ کر ''دنداں مزد'' جیسا بدیع لفظ ڈھونڈا اور بات کہاں سے کہاں پہنچا دی۔ ''دنداں مزد'' یا ''دنداں مزدؔ'' اس پھل، مٹھائی وغیرہ کو کہتے ہیں جو فقیروں کو کسی خاص موقعے پر تقسیم کی جائے۔ خود کو بوڑھا، فقیر اور بے دانت والا کہہ کر دنداں مزد میں عجب لطف پیدا کر دیا۔ لیکن یہ تو محض اوپری لطف ہے۔ اصطلاح میں ''دنداں مزد'' کو ''بوسہ'' کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ اب دیکھئے رندی و ہوسناکی اور خود پر ہنسنے کی ادا اور معشوق کی بزار شیوگی کی کیا تصویر کھینچی ہے۔ جوان پرکار معشوق پر مرنے والا ایک پیر ہشتاد سالہ جس کے دانت بھی نہیں۔ اور معشوق غالباً امرد ہی ہوگا، کیوں کہ صفت کے جو الفاظ مصرع اولیٰ میں ہیں، وہ امرد کے لئے زیادہ مناسب معلوم ہوتے ہیں۔ ''بہار عجم'' میں لکھا ہے کہ ''دنداں مزد'' کے اصطلاحی معنی ''بوسہ'' ہیں۔ (ممکن ہے یہ لوطیوں کی اصطلاح ہو۔) ایسا معشوق اٹھلا کر یا رحم کھا کر، یا محض حقارت سے، یا محض سرسری طور پر بڑے میاں کو خوش کرنے کے لئے، ایک بوسہ دے دیتا ہے۔ عاشق اپنے اوپر ہنس بھی رہا ہے اور اپنی ہوسناکی پر تفاخر بھی کر رہا ہے۔

اس شعر کو حسرت موہانی ''سفیہانہ'' اور ''سخیف'' کہتے، لیکن اس کی ظاہری سخافت کی تہ میں انسانی صورت حال اور نفسیاتی پیچیدگیاں جس خوبی سے بیان ہوئی ہیں، اور اس شعر کا کہنے والا کس قدر جرأت خود شعوری رکھتا ہے، اس کا احساس حسرت موہانی جیسے شریف لوگ نہیں کر سکتے۔ ناسخ نے اس مضمون کو دور سے چھونے کی کوشش کی ہے، اور اپنی حد تک کامیاب بھی ہوئے ہیں۔ اگر خود پر ہنسنے کا انداز واضح تر ہوتا تو ناسخ کا شعر اردو کے بہترین شعروں میں شمار ہوتا ؎

آگیا پیری میں اس کے بوسۂ لب کا خیال
ہونٹ کاٹوں کس طرح حسرت ہے دنداں چاہیے

ناسخ کے سامنے میر کا یہ شعر بھی رہا ہوگا ؎

حسرت سے عاشقی کی پیری میں کیا کہیں ہم
دنداں نہیں ہیں منہ میں وہ لب گزیدنی ہے

(دیوان چہارم)

یہاں بھی میر کی ہوس ناکی اور خود تمسخر دونوں ناسخ سے زیادہ ہیں۔ بوڑھے عاشق اور جوان معشوق پر حافظ نے مزیدار شعر کہا ہے ؎

گرچہ پیرم تو شبے تنگ در آغوشم گیر
تا سحر گہ ز کنار تو جواں برخیزم

(اگرچہ میں بڑھا ہوں لیکن مجھے ایک رات
اپنی آغوش میں بھینچ کر رکھ تاکہ میں صبح
تیری بغل سے جوان ہو کر اٹھوں۔)

۱۵۱/۲ پورا شعر تناسبات کا کرشمہ ہے۔ ''آنسو کی بوند'' کے مقابلے میں ''جگر کا لوہو''؛ ''دونوں'' کے مقابل ''ایک''، ''پھر'' ''دونوں'' کی مناسبت سے ''روز و شب۔'' ان پر مستزاد یہ کہ دل کی تڑپ یا دل کے تڑپنے نے جگر کا خون پیا، اور جگر میں خون نہ رہنے کی وجہ سے آنسو خشک ہو گئے۔ یہ کنایہ بھی ہے کہ آنسو دراصل وہی آنسو ہے جو خون یا خون آمیز ہو۔ لہٰذا اس وقت شاید صرف معمولی آنسو نکل رہے ہیں، کیوں کہ دل کی تڑپ نے جگر کا خون خشک کر دیا ہے۔ اور یہ معمولی آنسو اس لائق نہیں ہیں کہ ان کو آنسو کہا جائے۔ پھر یہ بھی ہے کہ آنسوؤں کا خشک ہو جانا انتہائے غم ہے۔ اس مضمون کی میر نے تکرار کی ہے (مثلاً ۳۳/۴۔) لیکن یہاں اس میں نئی بات ڈال دی ہے کہ دل کی روز و شب تڑپ نے جگر کا خون خشک کر دیا۔ اس تڑپ کو شخص واقعی فرض کر کے اور ''دل کے طپیدن'' جیسا غیر رسمی، بلکہ بے قاعدہ قسم کا فقرہ رکھ کے دوسرے مصرعے میں روز مرہ زندگی اور اس میں ڈراما کی سی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ ''خوب'' کے لفظ میں تحسین کا ہلکا سا شائبہ ہے، لہٰذا طنز کے علاوہ ملائمیت کی سی کیفیت بھی ہے۔ بہت بنا کر شعر کہا ہے۔

۱۵۱/۳ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان پنجم میں یوں کہا ہے ؎

نور چراغ جان میں تھا کچھ یوں ہی نہ آیا لیکن وہ
گل ہو ہی گیا آخر کو یہ بجھتا سا دیا افسوس افسوس

شعر زیر بحث میں خوبی یہ ہے کہ بیمار کا جینا مرنا گویا اس کی اختیاری چیز تھی۔ عشق میں تو اس نے صبر کیا تھا، لیکن عشق میں جتنا صبر کیا تھا مرتے وقت اتنی ہی بے صبری کی اور دو چار دن بھی جینا گوارا نہ کیا۔ لیکن ذرا اور سوچیے تو ایسی صورت حال سامنے آتی ہے جو ژاک دریدا (Jacques Derrida) کے اس اصول کی یاد دلاتی ہے کہ متن دراصل وہ کہتا ہے جو اس کے ظاہری مفہوم کا بالکل مخالف حکم رکھتا ہے۔ یہاں بظاہر تو بیمار سے ہمدردی کا اظہار ہے اور اس کے مرجانے کا ماتم ہے، لیکن اگر اس کی زندگی اتنی اجیرن تھی کہ وہ مرنے کے لئے بے صبر ہو رہا تھا تو پھر اس بات کی تمنا کرنا کہ کاش وہ کچھ دن اور زندہ رہتا دراصل اس کے ساتھ دشمنی کرنا ہے۔ ایسے موقعے پر محسوس ہوتا ہے کہ شعر کا متکلم کوئی دوست یا غم خوار نہیں، بلکہ معشوق ہے اور وہ دوستی کے پردے میں دراصل دشمنی کر رہا ہے۔ دیوان پنجم والے شعر میں یہ بات نہیں۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ میر کے یہاں بھی اس قسم کی فضول تکرار ملتی ہے جس کی شکایت مجھے فراق صاحب سے ہے۔ ایسے لوگ ''ہائے دریغ افسوس'' والے فقرے میں غالباً ''دریغ'' یا ''افسوس'' کو حشو قرار دیں گے۔ لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ ''دریغ'' کے بعد وقفہ دے کر پڑھیے تو مفہوم بنتا ہے کہ ''ہائے افسوس، یہ کتنی رنج کی بات ہے۔'' یعنی اس فقرے کا تعلق عاشق کی بے صبری سے ہے، اس کی موت سے نہیں۔ اگلا لفظ (یعنی ''افسوس'') عاشق کی موت کے بارے میں ہے۔ لہٰذا دونوں لفظ الگ الگ کام کر رہے ہیں۔ آخری بات یہ کہ صرف لفظ ''بیمار'' کہنے سے ہی صورت حال میں زیادہ ڈرامائی پیدا کر دی ہے۔ یعنی وہ شخص ایسا تھا کہ صرف ''بیمار'' کہنے سے ہی ذہن اس کی طرف منتقل ہو جاتا تھا۔ کسی مزید تفصیل کی ضرورت نہ تھی۔

دریدا کا نظریہ دراصل فلسفۂ لسان سے متعلق ہے اور ادبی تنقید پر ہر جگہ کارگر نہیں، لیکن یہ بات بہر حال شعر کی تہ داری کے عالم سے ہے کہ شعر بظاہر کچھ کہے اور بہ باطن کچھ اور۔

۱۵۱/۴ گلے سے مل کر دل کو ہاتھ میں لے لینے کا لطف ظاہر ہے۔ پہلے مصرعے میں دل پر ہاتھ رکھے

رہنے کا ذکر ہے، جس سے دل کے درد کی طرف کنایہ ہوتا ہے۔ لیکن مزید یہ باریکی ہے کہ جب معشوق گلے لگتا تو ہم بھی اس کو آغوش میں بھینچنے کے لئے اور اپنے سینے کو اس کے سینے سے لگانے کے لئے اپنا ہاتھ دل پر سے ہٹا لیتے۔ اور جب دل پر سے ہاتھ ہٹاتے تو معشوق ہمارے تڑپتے ہوئے دل کو اپنے ہاتھ میں لے لیتا، یا ہمارا دل تڑپ کر اس کے ہاتھ میں چلا جاتا۔ مصحفی کے شعر میں تبسم زیر لب اور چالا کی کی کیفیت پیدا کرتا کوئی میر سے سیکھے۔

(۱۵۲)

جو قافلے گئے تھے انھوں کی اٹھی بھی گرد
کیا جانئے غبار ہمارا کہاں رہا

۱۵۲/۱ اس شعر میں عجب اسراری کیفیت ہے۔ جو قافلے آگے چلے گئے ان کی گرد اٹھنا دو متضاد مفہوم رکھتا ہے۔ اول تو یہ کہ وہ مٹ کر خاک ہوئے اور اب ان کی خاک ہر طرف اڑ رہی ہے۔ دوسرا مفہوم یہ کہ وہ اتنی تیز رفتاری سے گئے کہ ان کی گرد اٹھ کر دور دور تک پھیلی، یہاں تک کہ ہم تک پہنچی۔ اب اس موقعے پر متکلم اپنے غبار کا ذکر کرتا ہے۔ کیا اس کا وجود مرئی بھی قافلے میں شامل تھا، اور اب وہ غیر مرئی ہو کر اپنے غبار کے اٹھنے کے انتظار میں ہے؟ یعنی کیا وہ اس قدر اور اس طرح مٹ چکا ہے کہ اب وہ غبار بھی نہیں، صرف ایک غیر مرئی وجود ہے، جیسا کہ زیب غوری کے اس شعر میں ہے۔

ایک جھونکا ہوا کا آیا زیب
اور پھر میں غبار بھی نہ رہا

لیکن اگر ایسا ہے تو متکلم کے غیر مرئی وجود کو اپنے غبار کی اس قدر فکر کیوں؟ مٹ تو وہ گیا ہی ہے، اب اس کا غبار اڑے یا نہ اڑے اس کو یا کسی کو کیا؟ شاید اس لئے کہ مرنے والے کو اپنے مرئی وجود سے اب بھی محبت ہے، اور وہ اس کی کچھ نشانی، یا اس کا کچھ فروغ، دیکھنا چاہتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں انتظار اور حسرت کو اس خوبی سے ظاہر کیا ہے کہ پہلے مصرعے کی ضرورت نہیں محسوس ہوتی، حالانکہ پہلے مصرعے کے بغیر وہ آفاقی صورت حال نہ پیدا ہوتی کہ جو بھی قافلہ چلا ہے، وہ یا تو خاک ہوا ہے یا اس کا غبار بلند ہوا ہے۔ متکلم کا وجود مرئی اس آفاقی صورت حال سے الگ ہے، یہی اس کا المیہ ہے۔ اس المیہ بعد کے بغیر شعر محض انسانی حسرت کی سطح تک رہتا۔ انتساب کہہ دینے کے باوجود شعر پوری طرح کھلتا نہیں۔

دیوان ششم میں اسی مضمون کو صاف کر کے کہا ہے۔

گئے ان قافلوں سے بھی اٹھی گرد
ہماری خاک کیا جانے کہاں ہے

منت است خدائے را عزوجل وصلوٰۃ و درود بے نہایت است علیٰ نبی مرسلؐ صاحب وحی منزل کہ جلد اول ایں نسخۂ دل پذیر مشتمل بر انتخاب و شرح مفصل غزلیات بے نظیر میر تقی میر من تصنیف ہیچ میرز و ہیچ مداں بندۂ کم توقیر بارگاہ یزداں فنائے الفت پیغمبرؐ بزرہ ہزار عالم و عالمیاں الموسوم بہ شمس الرحمٰن فاروقی شہید تمنائے صدوقی در شہر مینو سواد جہان آباد المشہور بہ دہلی بہ سعی مشکور کارکنان اعلیٰ ترقی اردو بیورو حکومت ہند در ۱۴۱۱ ہجری ہجرت صاحب رسالتؐ مطابق سنہ یک ہزار نہ صد و نود مرہون التفات بے حد ارباب حل و عقد زیور طبع پوشیدہ و مشہور عالم گردید گنجینہ حیات گوندی ۱۲

☆☆☆

ہوالموجود

منت صد ہزار بار خدائے بزرگ و برتر را و صلوٰۃ و سلام علیٰ نبی مرسل آخرالزماں کہ ایں کتاب بار سوم بہ انطباع رسید بعد تصحیح و اضافہ در شہر دہلی در سال ۲۰۰۶ مطابق ۱۴۲۷ سنہ ہجرت نبوی صلی اللہ علیہ وسلم

شکارنامۂ دوم

(۱۵۴)

داغ دل خراب شبوں کو جلے ہے میر
عشق اس خرابے میں بھی چراغ اک جلا گیا

۱۵۴/۱ اس شعر کا دبدبہ اور طنطنہ اس کے درد و سوز پر حاوی ہوگیا ہے۔ ایسا میر کے یہاں اکثر ہوا ہے۔ دیوان چہارم میں اس سے ملتے جلتے شعر کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۱۲۹۔ یہاں شعر کا ڈھانچا (Structure) بڑی حد تک بے نظیر ہے۔ اس معنی میں کہ پہلے مصرعے کو ایک عام بیان فرض کر سکتے ہیں کہ اے میر دل خراب کا داغ راتوں کو جلتا ہے، یعنی بہت سوزش دیتا ہے۔ اس عام بیان کی تخصیص دوسرے مصرعے میں کردی کہ دیکھو اس طرح عشق نے اس خرابے میں بھی ایک چراغ روشن کردیا۔ دوسری صورت یہ کہ پہلے مصرعے میں ایک مخصوص مشاہدہ ہے کہ اے میر، دیکھو میرے دل خراب کا داغ راتوں کو روشن ہے۔ یہ عشق کی کارفرمائی ہے کہ ایسے ویرانے میں بھی چراغ جلتا ہے۔ یعنی پہلی صورت میں مصرع اولیٰ عمومی بیان ہے اور مصرع ثانی اس کی تخصیص۔ دوسری صورت میں مصرع اولیٰ تخصیصی بیان ہے اور مصرع ثانی اس کی تعمیم۔ دو مصرعوں میں اس سے زیادہ فن کاری اور کیا ہوگی؟ لیکن میر نے اس پر بس نہیں کی ہے۔ داغ کو روشن کہتے ہیں اور اسے چراغ فرض کرتے ہیں۔ دل کو خرابہ فرض کرتے ہیں، اس کو مستحکم کرنے کے لئے پہلے مصرع میں "دل خراب" کہا اور "جلے" کا لفظ رکھا، جس میں ایہام ہے، یعنی "جلے ہے" بمعنی "روشن ہے" اور بمعنی "سوزش دیتی ہے"۔ اب دوسرے مصرعے میں "خرابے" اور "چراغ" کا ثبوت پورا ہوگیا۔ آخری بات یہ کہ یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ عشق روشن گر کائنات ہے، اگر خرابے میں رہے تو اسے بھی روشن کر دیتا ہے۔ یعنی عشق تاریکی کا مداوا اور پستی کا علاج ہے۔ یہ لطف بھی ملحوظ رہے کہ یہ عشق ہی ہے جس نے دل کو خرابہ بنایا ہے۔ پھر وہی ڈاک دریدا کی بات سامنے آتی ہے کہ متن بظاہر کچھ کہتا ہے اور بہ باطن کچھ اور کہتا ہے۔

اشاریہ

یہ اشاریہ اسما و مطالب پر مشتمل ہے۔ مطالب کے اندراج میں یہ التزام رکھا گیا ہے کہ اگر کسی صفحے پر کوئی بحث ایسی ہے جو کسی عنوان کے تحت رکھی جا سکتی ہے تو اس صفحے کو اس عنوان کی تقطیع میں درج کر دیا ہے، چاہے خود وہ عنوان اس بحث میں مذکور ہو یا نہ ہو۔ مثلاً اگر کسی صفحے پر کوئی بحث ایسی ہے جس سے ''معنی آفرینی'' پر روشنی پڑتی ہے تو اس صفحے کا اندراج ''معنی آفرینی'' کی تقطیع میں کر دیا گیا ہے، چاہے خود یہ اصطلاح (''معنی آفرینی'') بصراحت اس صفحے پر نہ استعمال ہوئی ہو۔

شعر شور انگیز (جلد دوم)

(تیسرا ایڈیشن مع ترمیم و اضافہ)

شعر شور انگیز

غزلیات میر کا محققانہ انتخاب، مفصل مطالعے کے ساتھ

جلد دوم

ردیف ب تا ردیف م

(تیسرا ایڈیشن مع ترمیم واضافہ)

شمس الرحمٰن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

ویسٹ بلاک - 1، آر. کے. پورم، نئی دہلی-110066

She'r-e-Shor Angez Vol. II

by

Shamsur Rahman Faruqi

سنہ اشاعت : پہلا ایڈیشن، 1991

تیسرا ایڈیشن (مع ترمیم واضافہ)، 2007، تعداد 600

قیمت : -/162 روپے

سلسلۂ مطبوعات : 660

ISBN: 81-7587-203-9

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک 1، آر۔کے۔پورم، نئی دہلی-110066

فون نمبر: 26103938، 26103381، 26179657، فیکس: 26108159

ای۔میل: urducoun@ndf.vsnl.net.in، ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in

طابع: جے۔کے۔آفسیٹ پرنٹرس، جامع مسجد، دہلی-006 110

پیش لفظ

''شعر شور انگیز'' کا تیسرا ایڈیشن (چاروں جلدیں) پیش کرتے ہوئے مجھے اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کو انتہائی مسرت کا احساس ہو رہا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی اس کتاب کو جہاں علمی اور ادبی حلقوں میں سراہا گیا اور اس کے لئے فاروقی صاحب کو ہندوستان کے سب سے بڑے ادبی ایوارڈ ''سرسوتی سمان'' سے معزز کیا گیا وہاں اس کے ناشر کی حیثیت سے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان اور اس کے اس انتخاب کو بھی نظر تحسین سے دیکھا گیا۔ یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان دنیائے اردو کے سب سے معتبر اور باوقار اشاعتی مرکز کے طور پر استقلال حاصل کر چکی ہے۔

''شعر شور انگیز'' نے اردو ادب کی وسعتوں میں ہندوستانیت کی جلوہ گری کو ابھارا ہے۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے اردو کے فروغ اور ترویج کے لئے یہ گوشوارۂ عمل مقرر کیا ہے کہ اردو زبان و ادب کی بنیادوں کی بازیافت ہندوستان کے تمدنی پس منظر میں کی جائے اور اکیسویں صدی میں اردو زبان کی ترویج کو ملک کے متنوع لسانی منظر کے ساتھ جوڑ کر فروغ دیا جائے۔ ''شعر شور انگیز'' نے اس گوشوارۂ عمل کو عملی جامہ پہنانے اور ساتھ ہی اردو ادب میں میر کی غیر معمولی قد آور شخصیت کی نئی تفہیم میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔

رشمی چودھری
ڈائرکٹر انچارج

انتساب

ان بزرگوں کے نام
جن کے اقتباسات
آئندہ صفحات کی زینت ہیں۔

شمس الرحمن فاروقی

فارقم فاروقیم غربیل وار
تا کہ کاہ ازمن نمی یابد گذار
مولانا روم

فہرست

Al Jurjani, Al Baqillani, Ibn Khaldun.... stem from a tradition of their own separate from Greek philosophy ... [F]rom the very beginning, Islamic culture had a certain tendency to view poetry as a phenomenon wherein the poet created another world, which was parallel (to) but not the same as sensory reality ... It created its own conceptions of literature, which prove to be distant, though indisputable relatives of 20th century poetics ... I. A. Richards explains the metaphor in much the same way as Al Jurjani does ... Al Jurjani sets up the ability to bring far away things together as a criterion of the poet's rank. "With the grading of this ability, you may rate poets as wise, talented, inspired, genial, or truly masterful."

Henri Broms

I was staggered at my discovery that there had existed among Islamic linguists, during the eleventh century in Andalusia, a remarkably sophisticated and unexpectedly prophetic school of philosophic grammarians, whose polemics anticipated in an uncanny way twentieth-century debates between structuralists and generative grammarians, between descriptivists and behaviorists ... [According to Ibn Hazm] [t]o signify is only to use language, and to use language is to do according to certain rules ... by which language is in and of this world; ... language is regulated by real usasge, and neither by abstract prescription nor by speculative freedom. Above all, language stands between man and a vast indefiniteness ... figurative language ... is part of the actual, not virtual, structure of language, is a resource therefore of the collectivity of language users.

Edward Said

In poetry, in which every line, every phrase, may pass the ordeal of deliberation and deliberate choice, it is possible, and barely possible, to attain that ultimatum which I have ventured to propose as the infallible test of a blameless style: its untranslatableness in words of the same language without injury to the meaning. Be it observed, however, that I include in the meaning of a word not only its correspondent object, but likewise all the association which it recalls.

S.T. Coleridge

In Dala'il al-Ijaz al-Jurjani points out that the essential quality of a statement - its eloquence or lack of eloquence - lies not in the single words that are used, but in the arrangement of those words ... [Al Sakkaki's] idea is that there are many nuances of expression available in Arabic (or any langrage), and the skillful poet makes use of these. He squeezes every bit of "signifying potential" out of the langargė; the greater the meaning that can be extracted from the words, the greater the poet that puts these words together.

William Earl Smyth

خیال اگر ہوس آہنگ مشق آزادی ست
چو بوے گل بہ صبا معنی نہ بستہ نویس

میرزا عبدالقادر بیدل

A poem is a message-sign in which the type of sign relations is focussed upon, both the 'vertical' relation of signans to signatum and the 'horizontal' relation of sign to sign, especially with respect to equivalence, similarity, and contrast. In fact, one could say that since the poetic function dominates the referential function and since the sign is focussed on as a sign versus its referent , in poetry a given sign is used more because of the equivalence relations it contrasts with other signs in the same poem, whereas in prose a given sign is used more because of its referential qualities. In the poetic text, a given word may be chosen and not only because of its paradigmatic associations with other word in the linguistic code, but also because of its equivalence relations with other words in the text itself. The choice of one words may dictate the rest of the poem.

Roman Jakobson

ہر شعر میں لفظ اور مضمون کی نزاکت و لطافت کا پورالحاظ رکھنا چاہئے ... شاعر کو ماہر مصور کی طرح ہونا چاہئے جو تقسیم نقوش میں اور شاخ و برگ کے دائرے بنانے میں ...اس بات کا خیال رکھتا ہے کہ جہاں گاڑھا رنگ ضروری ہے وہاں ہلکا رنگ نہ ہو، اور جہاں ہلکا رنگ درکار ہے وہاں گہرا رنگ نہ ہو۔ شاعر کو جوہری کی طرح ہونا چاہئے جو نو لکھے ہار کی لطافت اور نفاست میں توازن اور امتزاج کے ذریعہ اضافہ کرتا ہے اور مناسبتوں کا خیال رکھتا ہے اور اپنے موتیوں کی چمک کو بے ڈھنگے جڑاؤ اور عدم ترتیب کے باعث ضائع نہیں کرتا۔

شمس قیس رازی

It is speech which binds all branches of knowledge of arts and crafts. Everythig when it is produced is classified through it.
This speech exists within and outside all living beings. Consciousness can exert in all creatures only after it is produced by speech.
It is speech which prompts all mankind to activity. When it is gone, man, dumb, looks like a log of wood or a piece of stone.

Bhartrihari

Certainly, in relation to language, writing seems a secondary phenomenon. The sign language of writing refers back to the actual language of speech. But that language is capable of being written down is by no means incidental to its nature. Rather, this capacity for being written down is based on the fact that speech itself shares in the pure ideality of the meaning that communicates itself in it... A text is not to be understood as an expression of life, but in what it says ... The understanding of something written is not a reproduction of something that is past, but the sharing of a present meaning.

Hans-Georg Gadamer

(T)he nature of the text is to mean whatever we construe it to mean.... We, not our texts, are the makers of the meanings we understand, a text being only an occasion for meaning, in itself an ambiguous form devoid of the consciousness where meaning abides.

E.D.Hirsch

In the reception of a text by the contemporary reader and later generations, the gap between it and poiesis appears in the circumstance that the author cannot tie the reception to the intention with which he produceed his work; in its progressive aesthesis and presentation, the finished work unfolds a plentitude of meaning which far transcends the horizon of its creation.

Hans Robert Jauss

شیخ جرجانی معانی کو فلزات سے مشابہت دیتے ہیں، اور کاتب و شاعر کو آہن گر و زرگر سے۔ یعنی اصل معانی کسی کا خاص حصہ نہیں۔ ہر شخص اس کا مالک ہے...

علامہ سید علی حیدر نظم طباطبائی

تمہید جلد اول

اس کتاب کے مقصود حسب ذیل ہیں:

(۱) میر کی غزلیات کا ایسا معیاری انتخاب جو دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے جھجک رکھا جا سکے۔ اور جو میر کا نمائندہ انتخاب بھی ہو۔

(۲) اردو کے کلاسیکی غزل گویوں، بالخصوص میر کے حوالے سے کلاسکی غزل کی شعریات کا دوبارہ حصول۔

(۳) مشرقی اور مغربی شعریات کی روشنی میں میر کے اشعار کا تجزیہ، تشریح، تعبیر اور محاکمہ۔

(۴) کلاسیکی اردو غزل، فارسی غزل (بالخصوص سبک ہندی کی غزل) کے تناظر میں میر کے مقام کا تعین۔

(۵) میر کی زبان کے بارے میں نکات کا حسب ضرورت بیان۔

میں ان مقاصد کو حاصل کرنے میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں، اس کا فیصلہ اہل نظر کریں گے۔ میں یہ ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ اپنی قسم کی یہ اردو میں شاید پہلی کوشش ہے۔

میر کے انتخابات بازار میں دستیاب ہیں۔ لیکن میں نے ان میں سے کسی کو اختیار کرنے کے بجائے اپنا انتخاب خود ترتیب دینا اس لئے ضروری سمجھا کہ میں یونیورسٹیوں میں پڑھائے جانے والے انتخابات سے نہ صرف نا مطمئن ہوں، بلکہ ان کو اس قدر ناقص پاتا ہوں کہ میرے خیال میں وہ میر کی تحسین اور تعین قدر میں معاون نہیں، بلکہ ہارج ہیں۔ اثر لکھنوی کا انتخاب (''مزامیر'') نسبتاً بہتر ہے،

لیکن وہ آسانی سے نہیں ملتا۔ پھر اس میں تنقیدی بصیرت کے بجائے عقیدت سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ محمد حسن عسکری کا انتخاب ''ساقی'' کے ایک خاص نمبر کی شکل میں چھپا تھا اور اب کہیں نہیں ملتا۔ عسکری صاحب نے ایک مخصوص، اور ذرا محدود نقطۂ نظر سے کام لیتے ہوئے میر کے بہترین اشعار کی جگہ میر کی مکمل، یا اگر مکمل نہیں تو نمائندہ، تصویر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح میر کے بہت سے عمدہ اشعار کے ساتھ کم عمدہ اشعار بھی انتخاب میں آگئے ہیں۔ لہٰذا اس انتخاب کی روشنی میں میر کے شاعرانہ مرتبے کے باب میں صحیح رائے نہیں قائم ہو سکتی۔

میر کا سب سے اچھا انتخاب سردار جعفری نے کیا ہے۔ بعض حدود اور نقطۂ نظر کی تنگیوں کے باوجود ان کا دیباچہ بھی بہت خوب ہے۔ سردار جعفری کا متن عام طور پر معتبر ہے، اور انھوں نے مقابل صفحے پر دیوناگری رسم الخط میں اشعار دے کر اور مشکل الفاظ کی فرہنگ پر مشتمل ایک پوری جلد (دیوناگری میں) تیار کر کے بہت بڑی خدمت انجام دی ہے۔ افسوس کہ یہ قابل قدر انتخاب اب بازار میں نہیں ہے۔ ضرورت ہے کہ اس کا نیا ایڈیشن شائع کیا جائے۔

لیکن سردار جعفری کا بھی انتخاب میرے مقصد کے لئے کافی نہیں تھا۔ انھوں نے میر کے کئی رنگوں کو نظر انداز کر دیا ہے، اور بہت سے کمزور شعر بھی شامل کئے ہیں، خاص کر ایسے شعر جن کی ''سیاسی'' یا ''انقلابی'' تعبیر کسی نہ کسی طرح ممکن تھی۔ میں میر کے کلام کو بقول ڈبلیو۔ بی۔ یے ٹس (W.B.Yeats) ''مسوں اور مہاسوں کے ساتھ'' (with warts and all) پیش کرنا چاہتا تھا۔ یعنی میں ان اشعار کو نظر انداز نہ کرنا چاہتا تھا جو موجودہ تصور غزل کے منافی ہیں اور جن میں وہ ''متانت''، ''نفاست''، ''معصومیت'' وغیرہ نہیں ہے جو درس گاہ والے میر کا طرۂ امتیاز بتائی جاتی ہے۔ اگر شعر میری نظر میں اچھا، یا اہم، ہے تو میں نے اسے ضرور شامل کیا ہے، چاہے اس کے ذریعے میر کی جو تصویر بنے وہ اس میر سے مختلف ہو جس سے ہم نقادوں کی تحریروں اور پروفیسروں کے لکچروں میں دو چار ہوتے ہیں۔

یہ کتاب میں نے اس امید کے ساتھ بنائی ہے کہ اگر اسے جامعات میں بطور درسی متن استعمال کیا جائے تو طالب علم میر کے پورے شعری مرتبے اور کردار سے واقف ہو سکیں اور اساتذہ و علمائے ادب کلاسیکی ادب پر نئی نظر ڈالنے کی ترغیب حاصل کریں۔

یہاں اس سوال پر تفصیلی بحث کا موقع نہیں کہ کلاسیکی غزل کی کوئی مخصوص شعریات ہے بھی کہ نہیں؟ اور اگر ہے تو اس کو دوبارہ رائج کرنے کی ضرورت کیا ہے۔ کلاسیکی غزل کی شعریات یقیناً ہے۔ (یہ اور بات ہے کہ وہ ہم سے کھوگئی ہے، یا چھن گئی ہے۔) اگر شعریات نہ ہوتی تو شعر بھی نہ ہوتا۔ اور اس کی بازیافت اس لئے ضروری ہے کہ فن پارے کی مکمل فہم و تحسین اسی وقت ممکن ہے جب ہم اس شعریات سے واقف ہوں جس کی رو سے وہ فن پارہ بامعنی ہوتا ہے اور جس کے (شعوری یا غیر شعوری) احساس و آگہی کی روشنی میں وہ فن پارہ بنایا گیا ہے۔ اس بات میں تو شاید کسی کو کلام نہ ہو کہ فن پارہ تہذیب کا مظہر ہوتا ہے۔ اور تہذیب کے کسی بھی مظہر کو ہم اس وقت تک نہیں سمجھ سکتے اور نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں جب تک کہ ہمیں ان اقدار کا علم نہ ہو جو اس تہذیب میں جاری و ساری تھیں۔ فن پارے کی حد تک وہ تہذیبی اقدار اس شعریات میں ہوتی ہیں (یعنی ان اصولوں اور تصورات میں ہوتی ہیں) جن کی پابندی کرنے، یا کلام (Discourse) میں جن کو رائج کرنے سے کلام (Discourse) کو اس تہذیب میں فن پارے کا درجہ حاصل ہوتا ہے۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ کیا مغربی شعریات ہمارے کلاسیکی ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کے لئے کافی نہیں؟ اس کا مختصر جواب یہ ہے کہ مغربی شعریات ہمارے کام میں معاون ضرور ہو سکتی ہے۔ بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مغربی شعریات سے معاونت حاصل کرنا ہمارے لئے ناگزیر ہے۔ لیکن یہ شعریات اکیلی ہمارے مقصد کے لیے کافی نہیں؟ اگر صرف اس شعریات کا استعمال کیا جائے تو ہم اپنی کلاسیکی ادبی میراث کا پورا حق نہ ادا کر سکیں گے۔ اور اگر ہم ذرا بدقسمت ہوئے، یا عدم توازن کا شکار ہوئے تو مغربی شعریات کی روشنی میں جو نتائج ہم نکالیں گے وہ غلط، گمراہ کن اور بے انصافی پر مبنی ہوں گے۔

اگر میں مغربی تصورات ادب اور مغربی تنقید سے ناواقف ہوتا تو یہ کتاب وجود میں نہ آتی۔ کیوں کہ مشرقی تصورات ادب اور مشرقی شعریات کو سمجھنے اور پرکھنے کے طریقے، اور اس شعریات کو وسیع تر پس منظر میں رکھ کر دونوں طریقہ ہائے نقد کے بے افراط و تفریط امتزاج کا حوصلہ مجھے مغربی تنقید کے طریق کار، اور مغربی فکر ہی سے ملا۔ لیکن اتنی ہی بنیادی بات یہ ہے کہ اپنے اکثر پیش روؤں کے علی الرغم میں نے مغربی افکار کا اثر تو قبول کیا، لیکن ان سے مرعوب نہ ہوا۔ اور اپنی کلاسیکی شعریات کو میں نے مغربی شعریات پر مقدم رکھا۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ میں مشرقی شعریات کو

مغربی شعریات سے بہر حال اور بہر زمانہ بہتر سمجھتا ہوں۔ لیکن اس کے معنی یہ ضرور ہیں کہ اپنے کلاسکی ادب کو سمجھنے کے لیے میں اپنی مشرقی شعریات کے اصولوں کو مقدم جانتا ہوں۔ یعنی اپنے کلاسکی ادب میں اچھائی برائی کا معاملہ طے کرنے کے لیے میں مشرقی شعریات سے استصواب پہلے کرتا ہوں۔ مغربی اصولوں کو اصول مطلق کا درجہ نہیں دیتا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس اچھائی برائی کو بیان کرنے کے لیے میں مغربی افکار و تصورات سے بے دھڑک اور بے کھٹکے استفادہ کرتا ہوں۔ اصل الاصول معاملات پر میں نے مغربی افکار سے وہیں تک اتفاق کیا ہے جہاں تک ایسے اتفاق کے جواز اور وجوہ ہمارے اصول شعر میں مذکور یا مضمر حیثیت سے موجود ہیں۔ مثلاً معنی کے مراتب کا ذکر وضعیات میں بھی ہے اور قدیم سنسکرت اور عربی شعریات میں بھی۔ آنندوردھن اور تاڈاراف دونوں متفق ہیں کہ الفاظ کا تفاعل کئی طرح کا ہوتا ہے۔ وضعیاتی نقادوں کا یہ قول کہ شعریات دراصل ''فلسفۂ قرأت'' (Theory of reading) ہے، قدیم عربوں کے اس خیال سے مشابہ ہے کہ کسی متن کو پڑھنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔

مزید مثال کے طور پر، معنی کی بحث میں (یعنی کلام میں معنی کس طرح پیدا ہوتے ہیں، اور کتنی طرح کے معنی ممکن ہیں) مغربی مفکروں نے بہت کچھ کہا ہے۔ ان میں سے بہت سی باتیں ہمارے یہاں جرجانی، سکاکی، آنندوردھن اور دوسروں نے کہی ہیں۔ لہٰذا میں پہلے اپنے یہاں کے لوگوں کے افکار سے روشنی حاصل کرتا ہوں۔ استعارے کے باب میں مغربی مفکرین نے بہت لکھا ہے۔ ان کے علی الرغم ہماری شعریات میں استعارہ اتنا اہم نہیں۔ استعارے کی جگہ ہمارے یہاں (یعنی سنسکرت شعریات میں بھی اور عربی فارسی شعریات میں بھی) مضمون کو مرکزی مقام حاصل ہے۔ لہٰذا آپ کو اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون کو مرکزی مقام حاصل ہے۔ لہٰذا آپ کو اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون پر زیادہ گفتگو ملے گی۔ فن پارے کے طرز وجود (Ontology) پر مغرب میں بہت لکھا گیا ہے، ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں میں نے لامحالہ مغرب سے استفادہ کیا ہے۔ تفہیم شعر کے طریقے ممکن ہیں؟ اس سوال پر مغرب میں بہت بحث ہوئی ہے اور ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں بھی میں نے مغربی طریق کو اختیار کرنے میں کوئی تکلف نہیں کیا ہے۔ سنسکرت شعریات کے سوا ہماری مشرقی شعریات میں شاعر کے ساتھ رویہ عام طور پر منکسرانہ نہیں۔ (بعض قدیم عرب

نظریہ ساز بھی بڑی حد تک انکسار کے قائل ہیں۔) مغرب میں تنقید کے بعض بڑے اور طاقتور رجحانات اس تصور کے آئینہ دار ہیں کہ فن پارے کے روبرو ہمیں منکسر المزاج ہونا چاہئے۔ یہ اصول میں نے دونوں طرف کے اساتذہ سے سیکھا ہے۔ اسی طرح، ''روسی ہیئت پسند'' نقادوں کا یہ خیال بہت اہم ہے کہ فن پارہ ان تمام اسلوبیاتی ترکیبوں کا مجموعہ اور میزان ہے جو اس میں برتی گئی ہیں (اشکلاوسکی)۔ اس تصور کے قدیم نشانات سنسکرت اور فارسی شعریات میں تلاش کرنا مشکل نہیں۔

جب میں نے یہ انتخاب بنانا شروع کیا تو یہ بات بھی ناگزیر ہوگئی کہ میں تمام اشعار پر اظہار خیال کروں۔ شروع میں ارادہ تھا کہ صرف بعض اشعار کو تجزیے کے لیے منتخب کروں گا۔ لیکن ذرا سے غور کے بعد یہ بات صاف ہوگئی کہ میر کے یہاں معنی کی اتنی تہیں اور فن کی اتنی باریکیاں ہیں، اور ان کے بظاہر سادہ شعر بھی اس قدر پیچیدہ ہیں کہ ہر شعر ع کرشمہ دامن دل می کشد کہ جا ایں جاست کا مصداق ہے۔ لہٰذا یہی طے کیا کہ میر کا حق صرف انتخاب سے نہ ادا ہوگا، بلکہ ہر شعر مفصل اظہار خیال کا متقاضی ہے۔ پھر بھی، مجھے امید تھی کہ یہ کام تین جلدوں میں تمام ہو جائے گا۔ اب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چار جلدیں بمشکل کافی ہوں گی۔ چنانچہ یہ پہلی جلد ہدیہ ناظرین کرتا ہوں۔ دوسری جلد انشاء اللہ عنقریب آجائے گی۔ تیسری اور چوتھی جلدیں بھی تکمیل کے مراحل میں ہیں۔ وماتوفیقی الا باللہ۔

اس بات کے باوجود کہ میں نے اپنے پیش رو انتخابات سے عدم اطمینان کا اظہار کیا ہے، مجھے یہ اعتراف کرنے میں کوئی تامل نہیں کہ میں نے ہر انتخاب سے کچھ نہ کچھ سیکھا ضرور ہے۔ سردار جعفری، اثر لکھنوی اور محمد حسن عسکری کے انتخابات کا ذکر آچکا ہے۔ ان کے علاوہ بھی جو انتخابات پیش نظر رہے ہیں ان میں حسرت موہانی (مشمولہ ''انتخاب سخن'') مولوی عبدالحق، مولوی نور الرحمٰن، حامدی کاشمیری، قاضی افضال حسین، ڈاکٹر محمد حسن، اور ڈاکٹر سلیم الزماں صدیقی کے انتخابات کا ذکر لازم ہے۔ آخر الذکر خاص طور پر ذکر کے قابل ہے، کیوں کہ اس کے مرتب پاکستان کے مشہور سائنس داں اور نوے سالہ عالم و مفکر ہیں۔ ان کا انتخاب ان لوگوں کے لیے تازیانۂ عبرت ہے جو ادب کو صرف ادیبوں کا اجارہ سمجھتے ہیں۔

میر کے ہر سنجیدہ طالب علم کو تعین متن کے مسائل سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ میں محقق نہیں ہوں۔ میرے پاس وہ صلاحیت ہے اور نہ وہ علم اور وسائل کہ تعین متن کا پورا حق ادا کرسکوں۔ میں

نے اپنی حد تک صحیح ترین متن پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اختلاف نسخ پر کوئی بحث البتہ نہیں کی صرف بعض جگہ مختصر اشارے کر دیے ہیں، یہ انتخاب جن نسخوں کو سامنے رکھ کر تیار کیا گیا ہے ان کی فہرست درج ذیل ہے:-

(۱) نسخۂ فورٹ ولیم (کلکتہ ۱۸۱۱)۔ یہ نسخہ مجھے عزیز حبیب نثار احمد فاروقی نے عنایت کیا۔ اپنے کام کا ہرج کر کے انھوں نے یہ نسخہ میرے پاس عرصۂ دراز تک رہنے دیا۔ میں ان کا شکر گذار ہوں۔ افسوس اب وہ مرحوم ہو چکے۔ اللہ ان کے مراتب بلند کرے۔

(۲) نسخۂ نولکشور (لکھنؤ ۱۸۶۷)۔ یہ نسخہ نیر مسعود سے ملا۔ ان کا شکریہ واجب بھی ہے اور بعض وجوہ سے غیر ضروری بھی۔

(۳) نسخۂ آسی (نولکشور، لکھنؤ ۱۹۴۱)۔ یہ تقریباً نایاب نسخہ برادر عزیز اطہر پرویز مرحوم نے مجھے عنایت کیا تھا۔ اللہ انھیں اس کا اجر دے گا۔

(۴) کلیات غزلیات، مرتبہ ظل عباس عباسی مرحوم (علمی مجلس دہلی ۱۹۶۷) اس کو میں نے بنیادی متن قرار دیا ہے، کیوں کہ یہ فورٹ ولیم کی روشنی میں مرتب ہوا ہے۔

(۵) کلیات جلد اول، مرتبہ پروفیسر احتشام حسین مرحوم، جلد دوم مرتبہ ڈاکٹر مسیح الزماں مرحوم (رام نرائن لعل الہ باد، ۱۹۷۰)

(۶) کلیات، جلد اول، دوم، سوم (صرف چار دیوان) مرتبہ کلب علی خاں فائق۔ (مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۵) بقیہ جلدیں انتخاب مکمل ہونے تک طبع نہیں ہوئی تھیں۔

(۷) دیوان اول مخطوطۂ محمود آباد، مرتبہ اکبر حیدری۔ (سری نگر ۱۹۷۱)

(۸) مخطوطۂ دیوان اول، مملوکہ نیر مسعود۔ (تاریخ درج نہیں، لیکن ممکن ہے یہ مخطوطہ محمود آباد سے بھی پرانا ہو۔ دیوان اول کی کئی مشکلیں اس سے حل ہوئیں۔)

انتخاب کو باقاعدہ مرتب کرنے کا کام میں نے جون ۱۹۷۹ میں شروع کیا تھا۔ اصول یہ رکھا کہ غزل کی صورت برقرار رکھنے کے لیے مطلع ملا کر کم سے کم تین شعروں کا التزام رکھوں۔ جہاں صرف دو شعر انتخاب کے لائق نکلے، وہاں تیسرا شعر (عام اس سے کہ وہ مطلع ہو یا سادہ شعر) بھرتی کا شامل کر لیا اور شرح میں صراحت کر دی کہ کون سا شعر بھرتی کا ہے۔ جہاں ایک ہی شعر نکلا، وہاں ایک پر اکتفا کی۔

اس لیے کوشش کے باوجود اس انتخاب میں مفردات کی تعداد خاصی ہے۔ ترتیب یہ رکھی ہے کہ ردیف وار تمام دیوانوں کی غزلیں ایک ساتھ جمع کر دی ہیں۔ مثنویوں، شکارناموں وغیرہ سے غزل کے جو شعر انتخاب میں آ سکے، ان کو مناسب ردیف کے تحت سب سے آخر میں جگہ دی ہے، اور صراحت کر دی ہے کہ یہ شعر کہاں سے لیے گئے۔ بعض ہم طرح غزلیں مختلف دواوین میں ہیں۔ بعض دوغزلے بھی ہیں۔ جہاں مناسب سمجھا ہے، ایسی غزلوں کو ایک بنا دیا ہے اور شرح میں وضاحت کر دی ہے۔ ہم مضمون اشعار میں سے بہترین کو انتخاب میں لیا ہے اور باقی کو شرح میں مناسب مقام پر درج کیا ہے۔ اس میں یہ فائدہ بھی متصور ہے کہ میر کے بہت سے اچھے شعر، جو انتخاب میں نہ آ سکے، متن کتاب میں محفوظ ہو گئے ہیں۔ انتخاب کا کام اپریل ۱۹۸۲ میں ختم ہوا۔ اسی مہینے میں شرح نویسی شروع ہوئی۔

میرا معیار انتخاب بہت سادہ لیکن بہت مشکل تھا۔ میں نے میر کے بہترین اشعار منتخب کرنے کا بیڑا اٹھایا، یعنی ایسے شعر جنھیں دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے تکلف پیش کیا جا سکے۔ انتخاب اگرچہ بنیادی طور پر تنقیدی کارروائی ہے، لیکن انتخاب میں ذاتی پسند کا در آنا لابدی ہوتا ہے۔ اگرچہ ذاتی پسند کو مجرد تنقیدی معیار کے تابع کرنا غیر ممکن نہیں ہے۔ لیکن تنقیدی معیار کا استعمال بھی اسی وقت کارگر ہو سکتا ہے جب انتخاب کرنے والے میں ''شئے لطیف'' بھی ہو۔ میں یہ دعویٰ تو نہیں کر سکتا کہ میں نے ''شئے لطیف'' اور مجرد تنقید معیاروں میں مکمل ہم آہنگی حاصل کر لی ہے۔ لیکن یہ ضرور کہہ سکتا ہوں کہ اس ہم آہنگی کو حاصل کرنے کے لیے میں نے اپنی طرف سے کوئی کوتاہی نہیں کی۔

انتخاب کا طریقہ میں نے یہ رکھا کہ پہلے ہر غزل کو دس بارہ بار پڑھ کر تمام اشعار کی کیفیتوں اور معنویتوں کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کی۔ جو شعر سمجھ میں نہ آئے ان پر غور کر کے حتی الامکان ان کو سمجھا۔ (لغات کا سہارا بے تکلف اور بکثرت لیا۔) پھر انتخابی اشعار کو کاپی میں درج کیا۔ از اول تا آخر پورا کلیات اس طرح پڑھ لینے اور انتخاب کر لینے کے بعد کاپی کو الگ رکھ دیا۔ پھر کلیات کو دوبارہ اسی طریقے سے پڑھ کر اشعار پر نشان لگائے۔ یہ کام پورا کر کے نشان زدہ اشعار کو کاپی میں لکھے ہوئے اشعار سے ملایا۔ جہاں جہاں فرق دیکھا (کمی یا زیادتی) وہاں دوبارہ غور کیا اور آخری فیصلے کے مطابق اشعار حذف کیے یا بڑھائے۔ پھر شرح لکھتے وقت انتخابی اشعار کو دوبارہ پوری غزل کے تناظر میں بہ نظر انتخاب دیکھا، بعض اشعار کم کیے تو بعض بڑھائے۔ اس طرح یہ انتخاب مطالعے کے تین مدارج کا نچوڑ

ہے۔

اوپر میں نے ایسے شعروں کا ذکر کیا ہے جن کو سمجھنے میں خاصی دقت ہوئی۔ بعض وقت یہ مشکل متن کی خرابی کے باعث تھی تو بعض جگہ خیال کی پیچیدگی یا الفاظ کے اشکال کے باعث۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی شرم نہیں کہ پندرہ بیس شعر ایسے نکلے جن کا مطلب کسی طرح حل نہ ہوا۔ ان کو میں نے انتخاب میں نہیں رکھا۔ حالانکہ کسی شعر کو سمجھے بغیر یہ فیصلہ کرنا کہ وہ انتخاب کے قابل نہیں، انصاف پر مبنی کارروائی نہیں۔ لیکن کسی شعر کو سمجھے بغیر یہ فیصلہ کرنا بھی، کہ وہ انتخاب کے قابل ہے، اور بھی نامناسب ہوتا۔ قرائن سے اندازہ ہوا کہ ان شعروں کا اشکال غالباً متن کی خرابی کے باعث ہے اور ان میں کوئی خاص خوبی شاید نہیں ہے۔ پھر بھی، ان شعروں کو نظر انداز کرنے کے لیے میں میر کی روح سے معذرت خواہ ہوں۔

اس کام میں جن لوگوں نے میری مدد کی، ان کی فہرست بہت لمبی ہے۔ بعض لوگوں نے نکتہ چینی بھی کی، کہ میں میر کو غالب سے بھی مشکل تر بنائے دے رہا ہوں۔ میں سب کا شکر گذار ہوں۔ علی گڑھ، دلی، لاہور، کراچی، لکھنؤ، الہ آباد، سری نگر، بھوپال، بنارس، حیدرآباد، کولمبیا، پنسلوانیا، شکاگو، برکلی، بمبئی، لندن، یہاں کتنے ہی طالب علم اور دوست ہیں جنھیں میر کے بارے میں طول طویل گفتگوئیں برداشت کرنا پڑیں میں ان کا بطور خاص ممنون ہوں۔

ترقی اردو بیورو حکومت ہند، اس کی ڈائرکٹر فہمیدہ بیگم، اس کے ادبی علمی مشاورتی پینل کے اراکین، بالخصوص پروفیسر مسعود حسین اور پروفیسر گوپی چند نارنگ، بیورو کے دوسرے افسران، بالخصوص جناب ابوالفیض سحر (افسوس کہ اب وہ مرحوم ہو چکے ہیں، اللہ ان کے مراتب بلند کرے) اور محمد عصیم بھی میرے شکریئے کے حقدار ہیں۔ اگر ترقی اردو بیورو دست گیری نہ کرتا تو اتنی ضخیم کتاب کا معرض اشاعت میں آنا ممکنات میں نہ تھا۔ خطاط جناب حیات گونڈوی نے بڑی عرق ریزی اور جانفشانی سے کتابت کی اور میری بار بار کی تصحیحات کو بطیب خاطر بنایا۔ میں ان کا بھی شکر گذار ہوں۔ عزیزی خلیل الرحمن دہلوی نے اشاریہ بنانے میں ہاتھ بٹایا۔ ان کا حساب در دل رکھتا ہوں۔ یہ اعتراف بھی ضروری ہے کہ ساقی کا وہ تقریباً نایاب خاص نمبر (۱۹۵۵) جس میں عسکری صاحب کا انتخاب تھا، عزیز اور محترم دوست خلیل الرحمن اعظمی مرحوم کی بیگم نے ان کی لائبریری سے تلاش کر کے مہیا کیا۔ میں ان کا ممنون اور خلیل اعظمی

مرحوم کی روح کے لیے دعا گو ہوں۔

یہ کام جس قدر لمبا کھنچا، میری کم علمی، کوتاہ ہمتی اور عدیم الفرصتی نے اسے طویل تر بھی بنایا۔ اکثر تو ایسا ہوا کہ میں ہمت ہار کر بیٹھ رہا۔ ایسے کٹھن وقتوں میں ہمت افزائی کے بعض ایسے پیرائے بھی نکل آئے جنھیں میں تائید غیبی سے تعبیر کر سکتا ہوں۔ حافظ ؂

برکش اے مرغ سحر نغمۂ داؤدی را
کہ سلیمان گل از طرف ہوا باز آمد

میری تحریر میں نغمۂ داؤدی تو شاید نہ ہو، لیکن میر کی عظمت کو الفاظ میں منتقل کرنے کی کوشش ضرور ہے۔ اس کوشش میں آپ کو دماغ کے تیل کے ساتھ ساتھ خون جگر کی بھی کارفرمائی شاید نظر آئے۔

نئی دلی، ۱۱ جنوری ۱۹۹۰
الٰہ آباد، ستمبر ۲۰۰۶

شمس الرحمٰن فاروقی

تمہید جلد دوم

خدا کا شکر ہے کہ جلد اول کے چند ہی مہینوں بعد ارباب فن اور اصحاب ذوق کی خدمت میں جلد دوم پیش کرنے کی مسرت حاصل ہوئی۔ یہ ترقی اردو بیورو حکومت ہند کے ارباب بست وکشاد، بالخصوص جناب فہمیدہ بیگم ڈائرکٹر، جناب ابوالفیض سحر پرنسپل پبلیکیشنز آفسر (افسوس کہ اب وہ اس دنیا میں نہیں ہیں) اور جناب محمد عصیم کی توجہات اور مساعی کا نتیجہ ہے۔ ان کا شکر یہ ادا کرنا میرا خوشگوار فرض ہے۔ یہ جلد ردیف ب سے ردیف م تک کے انتخابی اشعار اور ان کے مفصل تجزیے پر مبنی ہے۔ جلد اول میں مبسوط دیباچہ تھا جس کا مرکز ومحور میر کا کلام تھا۔ اس جلد کے نسبتاً مختصر دیباچے میں ایک اہم اصولی بحث کو موضوع بنایا گیا ہے۔ بحث یہ ہے کہ کیا کسی متن کے معنی اس متن کے بنانے والے کے تابع ہوتے ہیں؟ کیا منشائے مصنف کو متن کے معنی میں کوئی اہمیت حاصل ہے؟ کیا یہ ضروری ہے کہ کسی متن کے جو معنی بیان کئے جائیں ان کے بارے میں ہم یہ ثابت کرسکیں (یا اگر ثابت نہ کرسکیں تو قیاس کرسکیں) کہ یہی معنی مراد مصنف تھے؟ اس بحث کی ضرورت کیوں پڑی، اس کی وضاحت بھی دیباچے میں کردی گئی ہے۔

''شعر شور انگیز'' کی جلد سوم ردیف ن سے ردیف و تک کے انتخاب اور اس پر بحث پر مشتمل ہوگی۔ چوتھی جلد ردیف ہ اور ردیف ی پر مشتمل ہوگی۔ توقع اور امید ہے کہ یہ جلدیں بھی 1991 کے ختم ہوتے ہوتے منظر عام پر آجائیں گی۔ مجھے کلام میر کا سنجیدہ مطالعہ کرتے ہوئے بیس برس اور ''شعر شور انگیز'' پر کام کرتے دس برس ہو رہے ہیں۔ مجھے یقین نہیں ہے کہ میں اب بھی میر کو پوری طرح سمجھ سکا ہوں۔ یہ ضرور ہے کہ ان بیس برسوں میں ہر بار کے مطالعے اور غور وفکر کے بعد میری رائے اور بھی مستحکم

ہوئی ہے کہ میر بہت بڑے شاعر ہیں اور ہمارے غالباً سب سے بڑے شاعر ہیں اور میری کوششیں میر کی فہم وتحسین کا حق صرف ایک حد تک ہی ادا کرسکیں گی۔ میر کے مقابلے میں غالب یا اقبال یا میر انیس کی عظمت کا راز بیان کرنا نسبتاً آسان ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بھی ہے کہ میر کے اسرار بہت آہستہ آہستہ کھلتے ہیں۔ اس کی وجہ کچھ تو یہ ہے کہ میر کے بارے میں غلط مفروضات بہت ہیں اور ان کے بارے میں سب سے زیادہ مقبول عام تصور یہ ہے کہ وہ بہت آسان، شفاف اور عامۃ الورود افکار و تجربات بیان کرتے ہیں، اور ان کے یہاں کوئی خاص گہرائی یا پیچیدگی نہیں۔ (مجھے امید ہے کہ ''شعر شور انگیز'' جلد اول کے مطالعے نے اس مقبول عام مگر سراسر غلط مفروضے کو منہدم کرنے میں کچھ مدد دی ہوگی۔) لیکن میر کا اسرار آسانی سے نہ کھلنے اور پوری طرح نہ کھلنے کی دوسری وجہ یہ ہے کہ وہ ہمارے سب شاعروں سے زیادہ دور تک اور زیادہ وسعت کے ساتھ کلاسیکی غزل اور خاص کر ہند ایرانی غزل کی روایت میں رچے بسے ہوئے ہیں۔ ہم اس روایت سے اگر کلیتہً نہیں تو بڑی حد تک بیگانہ ہو چکے ہیں۔ اس کی شعریات اور تصور کائنات ہمارے لئے کم و بیش داستان پارینہ ہیں۔ ''شعر شور انگیز'' اس روایت، اس شعریات اور اس تصور کائنات کو اپنے اندر زندہ کرنے، اور بیسویں صدی کے نصف دوم میں رائج تصورات شعر و ادب کو بڑی حد تک جذب و ہضم بھی کرنے کی کوشش کا نتیجہ ہے۔ ظاہر ہے اس کوشش کا دوسرا حصہ اگر کسی طرح کامیاب بھی ہو سکے تو اس کا پہلا حصہ بہر حال بڑی حد تک وجدانی اور ذاتی اعتماد و ایقان کا ہی مرہون منت ہوگا۔ ای۔ ڈی۔ ہرش کی یہ بات بالکل صحیح ہے کہ معنی تو دراصل ہمارے اندر ہیں۔ اگر ہم نہ ہوں تو متن محض ایک بے جان اور جامد شے ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر ایسے لوگ ہوں (اور مجھے امید ہے کہ ہیں، یا اگر ہیں نہیں تو اب پیدا ہوں گے) جن میں مطالعے کی صلاحیت مجھ سے زیادہ، یا مجھ سے مختلف طرح کی ہو، اور میر کی روایت سے ان کی آشنائی مجھ سے زیادہ گہری ہو، تو وہ یقیناً میر کے کلام کے ساتھ مجھ سے بہتر معاملہ کرسکیں گے۔ مجھے امید ہے کہ ''شعر شور انگیز'' کا مطالعہ ایسے لوگوں کو میر کی طرف متوجہ کرنے میں معاون ہوگا۔

میر کے کلام پر ہماری دارائی مکمل نہ ہو سکنے کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ یوں تو ہر بڑی شاعری میں یہ صفت ہوتی ہے کہ ہزار مطالعہ و تجزیہ کے بعد بھی محسوس ہوتا ہے کہ کچھ بات ابھی ایسی باقی ہے جس کے وجود کا احساس تو ہمیں ہے، لیکن وہ چیز گرفت میں نہیں آرہی ہے۔ لیکن میر کا معاملہ تھوڑا

مختلف ہے۔ یہ بات سمجھ میں نہیں آتی (کم سے کم میں تو اسے سمجھنے سے بالکل قاصر رہا) کہ زبان کے ساتھ معاملہ کرنے کے جو حدود ہیں میر نے ان کو کس طرح اور کس ذریعے سے اس قدر وسیع کیا کہ وہ زبان کے ساتھ تقریباً ہر ممکن آزادی برت جاتے ہیں لیکن پھر بھی یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ جو کچھ کر رہے ہیں، بالکل ٹھیک کر رہے ہیں۔ میر کے سوا صرف شیکسپیئر اور حافظ ہی ایسے شاعر ہیں جن میں یہ بات نظر آتی ہے۔ اسی طرح، یہ بات بھی پوری طرح سمجھ میں نہیں آتی کہ بظاہر معمولی بات کو بھی میر اس قدر غیر معمولی کس طرح کر دیتے ہیں؟ یہ بات شیکسپیئر میں بھی نہیں، حافظ میں ہے۔ میرے اور محمد حسن عسکری کے استاد پروفیسر ایس۔ سی۔ دیب کہا کرتے تھے کہ بعض جرمن شعرا مثلاً ہائنہ (Heine) اور ہولڈرلن (Holderlin) کے کلام میں کہیں کہیں وہی نزاکت اور ذرا سی چیز کو لعل و گہر بنا دینے والی بات ملتی ہے جو بہترین فارسی غزلوں کا طرۂ امتیاز ہے۔ میں جرمن زبان سے واقف نہیں ہوں، لیکن ترجمے کی نقاب میں ان شعرا کا کلام اپنے تمام حسن کے باوجود حافظ کی اس جادوگری سے خالی ہے کہ شعر میں کوئی بات بظاہر نہیں، لیکن سب کچھ ہے۔ ''شعر شور انگیز'' میں بہت سے اشعار ایسے ہیں جن پر دل کھول کر بحث کرنے کے باوجود مجھے ایک طرح کا احساس شکست ہی ہوا، کہ شعر میں جو بات مجھے نظر آئی تھی، میں اسے پوری طرح بیان نہ کر سکا۔ یہ درست ہے کہ ''کیفیت'' کا تصور ایسے بہت سے اشعار کی خوبی کو محسوس کرنے اور ایک حد تک اسے ظاہر کرنے کے لئے کافی ہے۔ لیکن خود ''کیفیت'' کی مکمل وضاحت ممکن نہیں۔

مجھے اعتراف ہے کہ ''جادوگری'' کا لفظ جو میں نے اوپر حافظ کے حوالے سے لکھا ہے، اور جو میر پر بھی صادق آتا ہے، تنقیدی زبان کا لفظ نہیں۔ لیکن میر کے محاسن تو سب معلوم ہیں کہ وہ معنی آفرینی، مضمون کی جدت، شورش، کیفیت، ظرافت، رعایت لفظی، مناسبت الفاظ، روانی، پیچیدگی، طنز ان سب پر پوری طرح قادر ہیں۔ استعارہ، تشبیہ، پیکر، زبان کے مختلف مدارج و مراتب، ان سب پر میر کا پورا تسلط ہے۔ یہ سب کہنے کے بعد جو بات بیان میں نہیں آسکتی اسے جادوگری کہیں، میر کا اسرار کہیں، اپنا اعتراف عجز کہیں، سبھی ٹھیک ہے۔ یہ بات بھی ہے کہ میر کے مضامین میں جہاں عام دنیا کھل کر موجود ہے، وہاں بہت سارا اسرار بھی ہے، اس معنی میں کہ جو بات وہ بیان کرتے ہیں اور جو فضا وہ بناتے ہیں خود اس میں ایک طرح کا اسرار ہوتا ہے۔ منظر بالکل واضح ہوتا ہے، لیکن اس منظر میں ہمارے لئے کیا

اشارہ ہے اور اس کے پیچھے کیا ہے، یہ باتیں کھلتی نہیں ہیں۔

میر کو واقعہ کیا جانئے کیا تھا درپیش
کہ طرف دشت کے جوں سیل چلا جاتا تھا

ہیں چاروں طرف خیمے کھڑے گردباد کے
کیا جانئے جنوں نے ارادہ کدھر کیا

آیا جو واقعے میں درپیش عالم مرگ
یہ جاگنا ہمارا دیکھا تو خواب نکلا

دھوپ میں جلتی ہیں غربت وطنوں کی لاشیں
تیرے کوچے میں مگر سایۂ دیوار نہ تھا

جو قافلے گئے تھے انھوں کی اٹھی بھی گرد
کیا جانئے غبار ہمارا کہاں رہا

ردیف الف کے یہ چند اشعار میری بات کو واضح کرنے کے لئے کافی ووافی ہیں۔

جب میں نے ''شعر شور انگیز'' پر کام شروع کیا تو خیال تھا کہ اکا دکا شعروں پر اظہار خیال کروں گا۔ تھوڑی ہی دیر میں معلوم ہو گیا کہ یہاں تو ہر شعر داماں تنگ و گل حسن تو بسیار کا مصداق ہے۔ پھر یہ ارادہ ہوا کہ اشعار پر تو مفصل گفتگو ہو جائے، لیکن دیباچہ مختصر ہو۔ آخر میں دیباچے کو اس وقت روکنا پڑا جب دیکھا کہ اگر ضبط نہ کیا تو پوری ایک جلد بھی اس کے لئے کافی نہ ہوگی۔ خیال تھا کہ آئندہ جلدوں میں دیباچہ نہ ہوگا۔ لیکن جلد دوم کی تکمیل کے لئے ضروری دیکھا کہ بعض اہم مباحث پر یہاں بھی گفتگو ہو۔ لہٰذا دیباچہ لکھنا ہی پڑا۔ یہ سب باتیں دراصل شکست کا اعتراف ہیں، ان سے اپنی

بڑائی مقصود نہیں۔

''شعر شور انگیز'' کے پڑھنے والوں نے محسوس کیا ہوگا کہ اشعار کی کتابت میں علامات وقف وغیرہ سے مکمل اجتناب کیا گیا ہے اور اعراب بھی بہت کم لگائے ہیں۔ اس زمانے میں جب کہ ان چیزوں کا خاص اہتمام کیا جاتا ہے اور کلاسیکی متون کو مدون کرنے والے حضرات تو اوقاف متعین کرنے اور ظاہر کرنے میں بے حد کاوش کرتے ہیں، اس کتاب میں علامات وقف وغیرہ اور اعراب کا نہ ہونا ذرا تعجب انگیز ہوگا اور فیشن کے خلاف تو یقیناً متصور کیا جائے گا۔ زمانے کا مذاق اتنا بدل گیا ہے کہ علامات وقف وغیرہ اب بہت مستحسن سمجھی جانے لگی ہیں۔ ملٹن نے جب ''فردوس گمشدہ'' (Paradise Lost) شائع کی تو اس وقت اس کے خیال میں نظم معرا اتنی اجنبی ہو چکی تھی کہ اس نے مختصر سا دیباچہ لکھا اور پابند کی جگہ معرا نظم لکھنے کی وجہ بیان کی۔ اسی سنت پر عمل کرتے ہوئے میں بھی مختصراً عرض کرتا ہوں کہ اشعار کو علامات وقف اور اعراب سے پاک رکھنے کی وجوہ حسب ذیل ہیں:

(۱) ہماری کلاسیکی شاعری میں ان چیزوں کا وجود نہ تھا۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ اس زمانے میں شاعری بڑی حد تک زبانی سنانے کی چیز تھی۔ لہٰذا توقع ہوتی تھی کہ شاعر یا قاری کی ادائیگی اس بات کو واضح کر دے گی کہ کہاں رکنا ہے، کہاں خطابیہ، کہاں استفہامی لہجہ اختیار کرنا ہے؟ کس لفظ کو کس طرح اور کن حرکات کے ساتھ ادا کیا جائے گا؟ وغیرہ۔

(۲) یہ تو تاریخی اور ''محققانہ'' وجہ ہوئی۔ اس کتاب میں ترک اوقاف و اعراب کی اصل وجہ یہ ہے کہ ان چیزوں سے کلام کے معنی متعین اور محدود ہو جاتے ہیں، جب کہ کلام کا تقاضا یہ ہے کہ اسے کثیر المعنی قرار دیا جائے۔ ای۔ ڈی۔ ہرش نے عمدہ بات کہی ہے کہ متن کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ تعبیر طلب ہوتا ہے۔ شعر میں اگر علامت استفہام لگا دی جائے تو پھر یہ متعین ہو جائے گا کہ یہ عبارت خبریہ نہیں ہے۔ یا اگر اضافت ظاہر کر دی جائے تو یہ فرض کرنا ممکن نہ ہوگا کہ یہاں اضافت نہیں ہے۔ یا اگر اوقاف لگا دیئے جائیں تو یہ طے ہو جائے گا کہ اس متن میں مسند کیا ہے اور مسند الیہ کیا ہے؟ ان سب صورتوں میں معنی محدود ہو جائیں گے اور متن کی تہ داری کم ہو جائے گی۔

مندرجہ ذیل مثالوں پر غور کیجیے ع

(۱) گل کی وفا بھی جانی دیکھی وفائے بلبل

اگر مصرعے کو یوں لکھا جائے ع

گل کی وفا بھی جانی ؟ دیکھی وفائے بلبل؟

تو یہ امکان باقی نہ رہے گا کہ مصرعے کو خبریہ بھی پڑھ سکتے ہیں۔ استفہام کی علامت نہ ہو تو انشائیہ اور خبریہ دونوں قرأتیں ممکن ہیں۔

(۲) فتیلہ مو وہ جگر سوختہ ہے جیسے اتیت

اس وقت اس مصرعے کی نثر حسب ذیل طرح ہو سکتی ہے۔ (۱) وہ (شخص) جگر سوختہ اتیت کی طرح فتیلہ مو ہے۔ (۲) وہ (شخص) فتیلہ مو اتیت کی طرح جگر سوختہ ہے۔ (۳) وہ اس طرح جگر سوختہ ہے جیسے فتیلہ مو اتیت۔ (۴) وہ اتیت کی طرح جگر سوختہ اور فتیلہ مو ہے۔ (۵) وہ فتیلہ مو وہ (= اس قدر، بے حد) جگر سوختہ ہے، جیسے اتیت۔ (۶) وہ جگر سوختہ (شخص) اس طرح فتیلہ مو ہے جیسے اتیت۔ (۷) وہ فتیلہ مو (شخص) اتیت کی طرح جگر سوختہ ہے۔ اگر اوقاف لگا دیئے جائیں تو معنی محدود ہو جائیں گے۔

(۳) خورشید صبح نکلے ہے اس نور سے کہ تو

''خورشید'' اور ''صبح'' کے مابین اضافت کی علامت لگا دی جائے تو ایک ہی معنی نکلیں گے، یعنی صبح کا سورج۔ اگر اضافت نہ لگائی جائے تو اضافت والے معنی نکلیں گے (کیوں کہ اضافت فرض کر سکتے ہیں) اور خورشید صبح کو بے اضافت پڑھ کر یہ معنی بھی نکال سکیں گے کہ صبح کو جو چیز۔ اس (زبردست، خوب صورت) نور کے ساتھ برآمد ہوتی ہے وہ خورشید ہے کہ تو ہے؟

یہ تین مثالیں محض مشتے نمونہ از خروارے ہیں۔ علامات اضافت و اوقاف کا نہ ہونا معنی کے امکانات پیدا کرتا ہے، اور قاری کو تربیت بھی بخوبی کرتا ہے۔ رشید حسن خاں نے ''فسانۂ عجائب'' اور ''باغ و بہار'' پر جس وقت نظر سے اعراب لگائے ہیں اور اوقاف متعین کئے ہیں، وہ لائق صد ستائش ہے۔ لیکن ان کا مقصد یہ ہے کہ متن کو اور اس کی قرأت کو قطعی طور پر متعین کر دیا جائے، تا کہ طالب علم اسے آسانی سے پڑھ سکیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ''فسانۂ عجائب'' اور ''باغ و بہار'' ہو یا نثر کی کوئی کتاب، وہ شعری متن کی طرح کثیر المعنی ہونے کے امکانات نہیں رکھتی۔ لہٰذا وہاں تو ٹھیک ہے، لیکن شعر کو اوقاف و اعراب کا پابند کرنے میں شعر اور قاری دونوں کا زبردست نقصان ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جس متن

کے اصول تحریر میں اعراب کا تصور نہ تھا، اس کا اصل مزاج ہی اعراب کے خلاف تھا اور ہمیں متن کو اس کے مزاج کے مطابق ہی قبول کرنا چاہئے۔

متنبی نے ایک بار جوش میں آ کر کہا تھا۔

اَیُّ مَحَلٍّ اِرتَقی   اَیُّ عظیمٍ اِتَّقی

وَکُلُّ مَا خَلَقَ اللّٰہُ و مَالَم یَخلُقِ

مُحتَقَرٌ فی ھِمَّتی   کَشَعرَۃٍ فی مَفرَقی

اس کا اردو ترجمہ تو میں کیا کروں، آربری کا انگریزی ترجمہ پیش کرتا ہوں:

To what height shall I ascend ? Of what
sverity shall I be afraid ?
For everything that God has created, and that
He has not created
Is of as little account in my aspiraion as a
single hair in the crown of my head.

جو شخص تعلی میں ایسی بلندی کو چھو لے، اس کو تعلی کا حق ہے۔ میر کے یہاں بھی تعلیاں ہیں۔ لیکن یہاں بھی وہ ہراقلیطس کے انداز میں پست و بلند کو ایک کرنے پر بھی قادر ہیں۔

قدر و قیمت اس سے زیادہ میر تمھاری کیا ہوگی
جس کے خواہاں دونوں جہاں ہیں اس کے ہاتھ بکاؤ تم

نئی دلی
۱۹ اگست ۱۹۹۰

الہ آباد، ۲۰۰۶

شمس الرحمن فاروقی

تمہید طبع سوم

اسے کرشمۂ قدرت ہی کہنا چاہئے کہ ''شعر شور انگیز'' جیسی کتاب کا تیسرا ایڈیشن شائع ہو رہا ہے۔ اس میں خدا کے فضل کے ساتھ میر کی مقبولیت اور ہمارے زمانے میں میر کی قدر بیش از بیش پہچاننے کے رجحان کو بھی دخل ہوگا۔ مجھے تو اس میں کوئی شک نہیں کہ میر ہمارے سب سے بڑے شاعر ہیں، اور یہ یقین کلیات میر کے ہر مطالعے کے ساتھ بڑھتا ہی جاتا ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ادب کے قاری اور شائق کو اس بات کی بھوک بھی بہت تھی، اور ہے، کہ میر کو از سر نو پڑھا اور سمجھا جائے۔ لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''شعر شور انگیز'' نے بہر حال ایک حقیقی ضرورت کو پورا کرنے کی کوشش کی ہے۔

بازار کی ضرورتوں اور تقاضوں کے پیش نظر ''شعر شور انگیز'' کا دوسرا ایڈیشن بہت عجلت میں شائع کیا گیا تھا، لہٰذا اس میں کتابت کے بعض اغلاط کی تصحیح کے سوا کچھ ترمیم نہ کی گئی تھی، بلکہ کونسل کے عہدہ داروں نے کتاب پریس میں بھیج کر مجھے مطلع کیا کہ دوسرا ایڈیشن تیار ہو رہا ہے۔ بہر حال، اس وقت کتاب کی مانگ اس قدر تھی کہ مجھے بھی ان کے عمل پر صاد کرنا پڑا۔ خوش نصیبی سے اس بار کونسل کے پاس وقت زیادہ تھا اور تیسرے ایڈیشن کی منصوبہ بندی زیادہ اطمینان سے ممکن ہو سکی۔ ادھر مجھے یہ فائدہ ہوا کہ دوستوں نے اس کتاب کے متعلق جن باتوں کی طرف مجھے متوجہ کیا تھا ان پر میں بھی حتی الوسع توجہ اور غور و فکر کر کے ان سے متمتع ہو سکا۔ گذشتہ کئی برسوں میں بعض مزید باتیں مجھے سوجھی تھیں، یا میرے علم میں آئی تھیں۔ لہٰذا اصلاح اغلاط کے علاوہ کچھ نکات کا اضافہ بھی میری طرف سے ممکن ہو سکا ہے۔

''شعر شور انگیز'' پر لکھا تو بہت گیا، لیکن کم ہی دوستوں نے اس پر علمی اور تحقیقی انداز میں کلام

کیا۔ بعض کرم فرماؤں کو کتاب میں عیب ہی عیب نظر آئے، بلکہ بعض نے تو اسے مطالعات میر کے حق میں مضر جانا۔ ان دوستوں کی خدمت میں یہی عرض کیا جا سکتا ہے کہ عامی و عالم دونوں طبقوں میں کتاب کی مقبولیت تو کچھ اور ہی کہتی ہے۔ ایک رائے یہ ظاہر کی گئی کہ کتاب میں میر کے اچھے شعر بہت کم ہیں، اور عموماً اشعار کے جو مطالب بیان کئے گئے ہیں وہ میر کے ذہن یا عندیے میں ہرگز نہ رہے ہوں گے۔ اس بات کا مفصل جواب میں نے جلد دوم کے دیباچے میں عرض کر دیا ہے۔ یہاں اس کے اعادے کی ضرورت نہیں، بجز اس کے کہ وہ لوگ انتہائی برخود غلط ہوں گے جو یہ گمان کریں کہ جن مطالب تک ہماری رسائی ہو سکتی ہے، میر کی رسائی ان مطالب تک ممکن نہ تھی۔ گویا بے مثال تخلیقی صلاحیت، عظمت اور علمیت کے باوجود میر کا ذہنی اور علمی رتبہ ہم سے کم تھا۔ سبحان اللہ۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ ادب فہمی کا بہت پرانا اور مستند کلیہ ہے کہ قاری/سامع کسی متن کا وہی مطلب نکال سکتا ہے، متن جس کا متحمل ہو سکتا ہے۔ متن کی اشاعت کا مصنف، اس کا واحد مالک نہیں رہ جاتا۔ بڑی شاعری کی پہچان عموماً یہی بتائی گئی ہے کہ اس میں معنی کی فراوانی ہوتی ہے۔

جن دوستوں اور کرم فرماؤں کا شکریہ بطور خاص واجب ہے ان میں حبیب لبیب جناب نثار احمد فاروقی کا ذکر سب سے پہلے اس لئے کرتا ہوں کہ وہ اب اس دنیا میں نہیں ہیں اور ان کے احسان کا قرض اتارنے کے لئے میرے پاس یہی ایک ذریعہ ہے کہ اپنے محسنین میں انھیں سرفہرست لکھوں۔ مقبول ادبی ماہنامے ''کتاب نما'' کے ایک خاص نمبر میں نثار احمد فاروقی مغفور نے ''شعر شور انگیز'' پر ایک طویل مضمون لکھا تھا۔ اس میں انھوں نے بعض عمومی مسائل تو اٹھائے ہی، لیکن میر کے بعض اشعار اور میری بعض عبارات پر انھوں نے انتہائی عالمانہ انداز میں اپنے افکار و خیالات بھی سپرد قلم کئے۔ میں نے ان مرحوم کی تحریر سے پورا استفادہ اور کبھی کبھی اختلاف کیا ہے۔ متن کتاب میں ان کا حوالہ بھی ہر جگہ دے دیا ہے لہٰذا تفصیل وہاں سے معلوم ہو جائے گی۔ الھم ارحمه واغفره، آمین۔

''شعر شور انگیز'' کی جلد اول کی اشاعت کے وقت میں لکھنؤ میں برسر کار تھا۔ کچھ مدت بعد ایک بار جب میں الہ آباد آیا تو مجھے جلد اول کا ایک نسخہ ملا جس کے ہر صفحے کو بغور پڑھ کر تمام اغلاط کتابت، حتیٰ کہ طباعت کے دوران مٹے ہوئے یا دھندلے حروف کی بھی نشان دہی جلی قلم سے کی گئی تھی۔ میں بہت متحیر اور متاثر ہوا کہ ایسے بھی لوگ ہیں جو کتابوں کا ہر ہر لفظ پڑھتے ہیں اور ''شعر شور انگیز'' کے سلسلے میں

بطور خاص متمنی ہیں کہ اس میں کوئی غلطی کتابت کی نہ رہ جائے۔ یہ کسالا کھینچنے والے صاحب (مجھے ان کا نام بعد میں معلوم ہوا) الہ آباد کے نوجوان شاعر نیر عاقل[1] تھے۔ میں ان کی محبت اور محنت کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔

اس کے بعد معروف شاعر جناب حنیف نجمی نے (اس وقت وہ مودہا ضلع ہمیر پور میں قیام پذیر تھے، اب دھمتری چھتیس گڈھ میں ہیں) مجھے لکھا کہ انھوں نے ''شعر شور انگیز'' کی چاروں جلدیں بغور پڑھ کر ہر صفحے پر اغلاط کتابت کی گرفت کی ہے اور بعض مطالب اور مسامحات پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ میں نے ان کے تمام استدراک اور تصحیحات اور تجاویز منگالیں اور انھیں انتہائی توجہ سے پڑھا۔ حنیف نجمی صاحب نے حدیث اور قرآن کے بعض حوالوں میں بھی میرے سہو یا غلط فہمی کی طرف اشارہ کیا تھا۔ ان کی سب باتوں کو ممکن حد تک میں نے متن میں ان کے نام کے ساتھ درج کر دیا ہے۔

اسی زمانے میں میرے ایک اور کرم فرما اور دوست جناب شاہ حسین نہری اورنگ آبادی نے نہایت خوبصورت لکھائی اور نہایت مفصل اور باریک باتوں سے بھری ہوئی اپنی عالمانہ تحریر مجھے بھیجی۔ جناب نہری نے بھی چاروں جلدوں کے اغلاط کتابت درج کئے تھے اور قرآن وحدیث پر مبنی کئی نکات پر بھی گفتگو کی تھی۔ ہر دو حضرات نے بعض الفاظ ومحاورات کے معنی پر بھی کچھ معلومات مہیا کی تھیں یا استفسار بھیجے تھے۔ میں نے نہری صاحب کے تمام مباحث اور نکات کو ممکن حد تک ان کے حوالے سے کتاب کے متن میں شامل کرلیا ہے۔

کچھ عرصہ ہوا انجمن ترقی اردو (ہند) کے موقر رسالے ''اردو ادب'' میں جامعہ ملیہ اسلامیہ یونیورسٹی کے جناب ڈاکٹر عبدالرشید کا ایک طویل مضمون شائع ہوا جس میں ''شعر شور انگیز'' پر بالکل نئے پہلو سے گفتگو تھی۔ جناب عبدالرشید نے بعض الفاظ اور محاورات کے معنی اور تعبیر پر بحث تو کی ہی، اساتذہ اور قدیم شعرا کے کلام سے دلائل لا کر انھوں نے یہ بھی بتایا کہ کئی الفاظ اور محاورے جنھیں میں نے مختص بہ میر سمجھا تھا، دراصل مختص بہ میر نہیں ہیں بلکہ اٹھارویں صدی کے دوسرے شعرا کے یہاں بھی موجود ہیں۔ مضمون کی اشاعت کے بعد انھوں نے اپنی یادداشتیں بھی مجھے مہیا کیں جن میں بعض دیگر الفاظ ومحاورات پر اسی انداز میں کلام کیا گیا تھا۔ میں نے جناب عبدالرشید کے بیانات کو ممکن حد تک ان

---

[1] [illegible]

کے نام کے حوالے کے ساتھ درج متن کرلیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جناب عبدالرشید کی مہیا کردہ معلومات انتہائی عرق ریزی، وسعت تلاش و تفحص، اور تحقیق لغات سے غیر معمولی شغف کا ثبوت ہیں۔

میں جناب نیر عاقل مرحوم، جناب نثار احمد فاروقی مرحوم، جناب حنیف نجمی، جناب شاہ حسین نہری، اور جناب عبدالرشید کا شکریہ دوبارہ ادا کرتا ہوں۔ ان حضرات کی محنتوں نے میرے اعماق ذہن میں اضافہ کیا اور وہ میری کتاب میں اہم تصحیحات اور اضافوں کا سبب بنے، فجزاھم اللہ احسن الجزاء۔ میں قومی کونسل برائے فروغ اردو، اس کے فعال گذشتہ ڈائرکٹر ڈاکٹر حمید اللہ بھٹ، پرنسپل پبلیکیشنز آفیسر ڈاکٹر روپ کرشن بھٹ، اور دیگر کارکنان کونسل بالخصوص جناب مصطفیٰ ندیم خان غوری، ڈاکٹر کلیم اللہ، جناب انتخاب احمد، جناب محمد عصیم، محترمہ مسرت جہاں اور ڈاکٹر رحیل صدیقی کا بھی ممنون ہوں۔ کمپیوٹر کی عمدہ کتابت کے لئے عزیزان شاداب مسیح الزماں، ریاض احمد، اور مجتبیٰ حیدر قدر کا شکریہ واجب ہے۔ سید ارشاد حیدر نے کامل انہماک سے تینوں پروف پڑھے اور چاروں جلدوں کے اشاریے بھی از سر نو مرتب کئے۔ ان کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں۔ عزیزی امین اختر نے دفتری ذمہ داریاں مجھ سے لے کر میرا بوجھ ہلکا کر دیا۔ خلیل، جمیلہ، باراں اور افشاں کی دلچسپی میرے لئے ہمیشہ باعث مسرت و افزائش ہمت رہی ہے۔

اس کتاب کے پریس جاتے وقت قومی کونسل برائے فروغ اردو کے ڈائرکٹر کی حیثیت سے محترمہ رشمی چودھری برسرکار ہیں۔ ان کے پہلے کئی مہینے تک جناب ایس۔ موہن نے ڈائرکٹر کے فرائض انجام دیے تھے۔ میں ان دونوں افسران کا شکر گذار ہوں۔

الہ آباد، ستمبر ۲۰۰۶ شمس الرحمٰن فاروقی

دیباچہ

تمہید

''شعر شور انگیز'' کے پڑھنے والوں نے عام طور پر دو باتیں محسوس کی ہوں گی۔ اول تو یہ کہ اس کتاب کے صفحات پر جو میر ہمیں نظر آتا ہے وہ اس میر سے بہت مختلف ہے، لوگ جس سے مروج کتابوں کے ذریعہ آشنا ہیں۔ یعنی میر کی شاعری کے بارے میں جو تصورات متداول ہیں، وہ ان تصورات سے بہت متغائر اور مختلف ہیں جو اس کتاب میں پیش کئے گئے ہیں۔ بنیادی فرق (بلکہ وہ فرق) جس کے تحت اور سب فرق درج ہو سکتے ہیں) یہ ہے کہ میر کی شاعری، اور اس شاعری میں جو شخصیت نظر آتی ہے (کوئی ضروری نہیں کہ وہ شخصیت اس تاریخی شخص کی ہو جس کا نام محمد تقی میر تھا) اس کے بارے میں کوئی ایک حکم، بلکہ دو چار حکم بھی لگانا غیر ممکن ہے۔ مثلاً یہ کہنا ممکن نہیں کہ میر کی شاعری تمام و کمال نہیں تو بیشتر یاس و حرماں، ناکامی کی تلخی، درد و غم و اندوہ کی شاعری ہے۔ مثلاً یہ کہنا ممکن نہیں کہ میر کی شاعری تمام و کمال نہیں تو بیشتر ایسی شخصیت کا اظہار کرتی ہے جو شکست خوردہ اور پامال ہے۔ وہ اگر مریضانہ حد تک رہین رنج نہیں تو یقیناً عام انسانوں سے زیادہ رہین رنج والم ہے۔ مثلاً یہ بھی کہنا ممکن نہیں کہ میر کی شاعری میں لذت دنیا، جوش طبعی، چھیڑ چھاڑ، انسانوں سے روزمرہ کی سطح پر معاملہ وغیرہ نہیں ملتا اسی طرح یہ بھی کہنا ممکن نہیں کہ میر کی شاعری جذبات کے پر زور و پر جوش اظہار کا نام ہے۔ ان کے یہاں رعایت لفظی، محض الفاظ کے در و بست سے دلچسپی، پیچیدگی، اسلوب، معنی کی تہ داری، ان چیزوں کا پتہ نہیں۔ یہ فہرست بہت لمبی ہو سکتی ہے۔ مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ میر کے دو تین stereotype

ہمارے یہاں رائج ہیں۔ (بعض اوقات ایک stereotype دوسرے کی نفی بھی کرتا ہے۔ مثلاً یہ کہا جاتا ہے کہ میر بہت شکست خوردہ اور درد واندوہ میں ڈوبے ہوئے تھے۔ اور یہ بھی کہا جاتا ہے کہ میر انتہائی مغرور اور کم دماغ تھے۔ کسی کو خاطر میں نہ لاتے تھے۔ (ظاہر ہے کہ جو شخص انتہا درجے کا مغرور ہو اور اس کی نظر میں کوئی جچتا ہی نہ ہو، وہ غم واندوہ میں غرق کیسے ہو سکتا ہے؟ ایسے شخص کو تو غم واندوہ کا تجربہ حاصل کرنے، چہ جائے کہ اس میں غرق ہونے، کی فرصت ہی نہ ہوگی۔) ''شعر شور انگیز'' میں میر کا کوئی stereotype نہیں ملتا۔ stereotype سے مراد ہے کسی شخص یا طبقے یا قوم کے بارے میں وہ تصور جو کسی ایسے نظریے پر مبنی ہو، جسے سائنسی یا فلسفیانہ مشاہدہ یا استدلال کے بجائے مفروضات کی بنا پر قبولیت عام ملی ہو۔ میر کے جو stereotype ہیں ان کی بنیاد شاعر کے منصب اور شاعری کی نوعیت کے بارے میں وہ مفروضے ہیں جو انیسویں صدی میں انگریزی معلومات وآرا کی روشنی میں تیار کئے گئے تھے۔ مثلاً یہ کہ شاعری جذبات کا اظہار ہے۔ اگر جذبات سچے ہوں تو بہت خوب، ورنہ کم سے کم جذبات تو ہوں۔ ہماری بیش تر تنقید انھیں مفروضات کی روشنی میں لکھی گئی ہے۔ اگر ان مفروضات کو نظر انداز کر کے ہماری کلاسیکی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو جو نتائج برآمد ہوں گے وہ ہماری بیش تر تنقید کے نتائج سے مختلف ہوں گے۔ ''شعر شور انگیز'' اسی سلسلے کی ایک کوشش ہے۔

کلاسیکی شاعری کو کلاسیکی شعریات ہی کی روشنی میں پڑھنے کی کوشش (اور اس کوشش میں جدید مغربی شعریات سے بھی حسب ضرورت مدد حاصل کرنے) کے باعث ''شعر شور انگیز'' کی عام فضا اردو کی متداول تنقیدی فضا سے مختلف ہے۔ لیکن مجھے امید ہے کہ یہ بدلی ہوئی فضا بجائے خود وثوق انگیز convincing اور قائل کرنے والی ہوگی۔ کیوں کہ اس کی بنیاد شاعر کے کلام پر ہے، اور اس کے پس منظر میں ہماری تقریباً ساری کی ساری کلاسیکی شاعری ہے۔ اس کی بنیاد مبہم تاثرات اور محسوسات پر نہیں ہے۔ یعنی اس کی بنیاد ان چیزوں پر نہیں ہے جو داخلی اور موضوعی ہیں۔ رچرڈس کہتا ہے کہ شاعری کے بارے میں بہت سے بیانات ایسے ہوتے ہیں جن کی اساس متکلم کے اپنے جذبات وتاثرات پر ہے۔ کیوں کہ ''شاعری کے بارے میں بیانات وضع کرنا مشکل ہے، اور یہ نسبۃً آسان ہے کہ شاعر اور شاعری کے بارے میں اپنے تاثرات ومحسوسات بیان کئے جائیں۔'' وہ کہتا ہے کہ اے۔ سی۔ بریڈلی کا یہ جملہ کہ ''شاعری دراصل ایک جوہر spirit ہے'' اور جے۔ ڈبلیو۔ میکیل کا یہ بیان کہ شاعری ''ایک مسلسل

مادہ یا قوت ہے جس کا سفر لافانی ہے" شاعری کے بارے میں بیانات نہیں ہیں، بلکہ محض تاثرات و محسوسات ہیں اور ان کا مقصود صرف یہ ہے کہ قاری کو ان تاثرات سے آگاہ کیا جائے، نہ کہ اسے شاعری کے بارے میں کچھ بتایا جائے۔

مجھے امید ہے کہ رچرڈس نے جس طرح کے بیانات کو ہدف تضحیک بنایا ہے، "شعر شور انگیز" بڑی حد تک ایسے بیانات سے عاری ملے گی۔۔لہٰذا اس کی تنقیدی فضا اور میر کے بارے میں جو رائیں اس میں درج ہیں، وہ بجائے خود قابل فہم اور وثوق انگیز ہوں گی۔لیکن ایک بات ایسی ہے جس کی توثیق از خود نہیں ہو سکتی، اور جو از خود مبرہن نہیں ہے۔(بلکہ یوں کہا جائے کہ بات تو از خود مبرہن ہے، لیکن اس کے پیچھے جو نظریۂ شعر ہے، وہ شاید وضاحت اور تصدیق کا محتاج ٹھہرے۔) میری مراد اس بات سے ہے کہ اس کتاب میں دکھایا گیا ہے کہ میر کے کلام میں معنی کی فراوانی ہے۔یعنی اکثر شعروں کے کئی کئی معنی بیان کئے گئے ہیں، اور ان میں بعض معنی تو ایسے بھی ہیں، جو ایک دوسرے سے متحارب ہیں یا بہت مختلف ہیں۔اس دیباچے کا مقصود اسی معاملے پر بحث ہے۔یہ بحث بڑی حد تک نظری اور ایک حد تک میر کے کلام کے حوالے سے ہوگی۔

معنی کس کا مال ہے

کسی متن(text) یا کلام (discourse) کے معنی کو سمجھنے کی کوشش کرنا، اسے خود پر واضح کرنا، اور ضرورت پڑے تو اسے بیان کرنا، یہ سب روزمرہ زندگی کی عام کارگذاریاں ہیں۔اگر ہم متن یا کلام کے معنی نہ سمجھیں تو زندگی گذارنے کے قابل نہ رہیں گے۔ چونکہ الفاظ کے معنی معاشرہ یا وہ نظام (system) متعین کرتا ہے جس کے تحت الفاظ استعمال ہو رہے ہیں، لہٰذا آخری تجزیے میں معنی کسی کا مال نہیں، صرف اس شخص کا ہے، جو معنی بیان کر رہا ہے۔اس معنی میں کہ بیان کرنے والے شخص نے الفاظ کے ان معنی کو قبول کر لیا ہے، جو معاشرے یا متنی نظام (textual system) نے متعین کئے ہیں۔ اگر وہ انھیں قبول کرنے سے انکار کر دے تو اس کے لئے متن میں کوئی معنی نہیں۔اور اگر سارا معاشرہ ان معنی کو قبول کرنے سے انکار کر دے تو اس متن میں مطلقاً کوئی معنی نہیں۔اگر وہ معنی کسی نظام کی رو سے متعین ہوئے ہیں، تو بھی یہ تعین اس بنا پر ہے کہ معاشرہ اس بات پر متفق ہے کہ فلاں نظام میں فلاں لفظ کے یہ معنی ہیں، یا یہ معنی بھی ہیں۔لہٰذا متن کے معنی کا دارومدار اس بات پر ہے کہ معاشرہ اس پر متفق ہے،

اور انفرادی طور پر کسی متن کے معنی اسی وقت قائم ہوتے ہیں، جب متن کو استعمال کرنے والا یا اس کے معنی بیان کرنے والا، معاشرے کے فیصلے کو قبول کرے۔

مثال کے طور پر، معاشرہ اس بات پر متفق ہے کہ لفظ ''شیر'' کے وہی معنی ہیں جو انگریزی میں tiger کے ہیں۔ لہٰذا اگر کوئی شخص اس لفظ کو tiger کے معنی میں استعمال کرتا ہے تو اس لئے کہ وہ معاشرے کے دیئے ہوئے معنی قبول کرتا ہے۔ اگر وہ ان معنی کو قبول کرنے سے انکار کر دے تو اس کی نظر میں لفظ ''شیر'' کا tiger کے معنی میں استعمال بے معنی ہوگا۔ ہم یہ بات آئے دن دیکھتے رہتے ہیں کہ مصنفوں پر اعتراض ہوتا ہے کہ انھوں نے فلاں لفظ غلط استعمال کیا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ مصنف نے معاشرے کے اصول کی خلاف ورزی کی ہے۔ لیکن خود مصنف نے کچھ نہیں کیا ہے، سوائے اس کے کہ اس نے اس لفظ کے کوئی معنی اپنے دل میں فرض کر لئے ہیں۔ اگر سب لوگ مصنف کے مفروضہ معنی کو قبول کر لیں تو کوئی جھگڑا نہیں۔ شاہ نصیر نے جب ''تظلم'' کو ''ظلم کرنا'' کے معنی میں لکھا تو لوگ ان پر ہنسنے لگے کہ ''تظلم'' کے معنی ہیں ''فریاد کرنا'' نہ کہ ''ظلم کرنا''۔ لیکن اگر سب لوگ مان جاتے کہ ''تظلم'' کے معنی ''ظلم کرنا'' بھی ہیں تو شاہ نصیر غلط نہ ٹھہرتے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ ہم کسی متن میں کسی ایسے لفظ سے دوچار ہوتے ہیں، جس کے معنی ہمیں ٹھیک سے نہیں معلوم رہتے۔ لہٰذا ہم یا تو لغت دیکھتے ہیں یا کسی سے پوچھتے ہیں، یا پھر خود ہی اس کے کوئی ایسے معنی فرض کر لیتے ہیں جو سیاق و سباق سے متبادر ہوں۔ ممکن ہے کہ جو معنی ہم نے فرض کئے ہوں وہ ''غلط'' ہی ہوں۔ لیکن اس کے باوجود وہ متن ہمارے لئے بامعنی رہتا ہے کیوں کہ سیاق و سباق کی روشنی میں ہمارے مفروضہ معنی بھی ممکن تھے۔ لہٰذا اس متن کی حد تک اس کے معنی ہم نے خود پیدا کئے۔ لہٰذا کسی متن کے معنی ہم ''غلط'' سمجھے ہوں یا ''صحیح''، دونوں صورتوں میں وہ معنی ہم ہی نے بنائے ہیں۔ اس متن میں پہلے سے موجود نہ تھے۔

اس اصول کی دوسری مثال وہ الفاظ ہیں جن کے معنی بدل جاتے ہیں۔ یہ صورت ان الفاظ کے ساتھ بھی ہوتی ہے جو خود کسی زبان کے اصلی دیسی الفاظ ہیں، اور ان کے ساتھ بھی جو غیر زبان سے درآمد ہوتے ہیں۔ پہلی صورت کی مثال لفظ ''رنڈی'' ہے جو پہلے بمعنی ''عورت'' تھا۔ اب ''طوائف'' کے معنی میں ہے۔ دوسری صورت کی مثالیں بے شمار ہیں۔ مثلاً ''اثر'' عربی میں ''نقش قدم'' کو کہتے ہیں۔ اس سے فارسی اردو میں ''نتیجہ'' کے معنی بنے۔ پھر ہمارے یہاں یہ ''خاصیت'' کے معنی میں آیا۔

(بحوالہ سید سلیمان ندوی) اور اب جس معنی میں متداول ہے وہ ہے efect, influence۔ ''نشان'' کے معنی میں ''اثر'' کی جمع ''آثار'' ہے۔ مثلاً ''آثار قدم''۔ لیکن غالب اور میر نے ''اثر'' کو بھی ''نشان'' کے معنی میں استعمال کیا ہے۔

دیکھا پلک اٹھا کے تو پایا نہ کچھ اثر
اے عمر برق جلوہ گئی تو شتاب کیا

(میر، دیوان دوم)

طالع بسمل ما بیں کہ کماں دار از پے
پارۂ بر اثر خون شکار آمد و رفت

(غالب)

ظاہر ہے کہ یہ سب معنی لفظ ''اثر'' یا ''آثار'' کے اندر تھوڑا ہی بھرے ہوئے ہیں۔ پہلے کسی شخص یا کچھ لوگوں نے ''اثر'' کو کسی نئے معنی میں استعمال کیا ہوگا، پھر وہ معنی متداول ہو گئے کیوں کہ معاشرہ ان پر متفق ہو گیا۔

لیکن یہ سوال پھر بھی رہتا ہے کہ کسی متن میں جو معنی ہیں، کیا ان کی تخلیق مصنف نے کی ہے؟ یعنی کیا کوئی خاص ضابطہ ہے جس کی رو سے کسی متن کے بنانے والے کو ہم ان معنی کا بنانے والا کہہ سکتے ہیں جو اس متن میں ہیں؟ ظاہر ہے کہ متن بنانے والا تو کوئی شخص ضرور ہے اور متن مجموعہ ہے الفاظ کا۔ جس خاص طرح سے اور جس طرز سے متن بنانے والے نے الفاظ کو جمع کیا ہے وہ بڑی حد تک فن بنانے والے کا ہی مرہون منت ہے۔ تو کیا اس طرح متن میں جو مزید معنی پیدا ہوئے انکا بنانے والا مصنف نہیں، بلکہ متن کو استعمال کرنے والا ان کا مصنف ہے؟ اس سوال کا جواب آسان نہیں۔ لیکن فی الحال ہم اتنا کہہ سکتے ہیں کہ الفاظ کو مرتب و مجتمع کر کے متن بنانے والے نے ان الفاظ کو مزید معنی خود سے نہیں بخشے ہیں۔ وہ مزید معنی بھی اس لئے وجود میں آئے ہیں کہ معاشرے کا ان ذرائع پر اتفاق ہے جن کے ذریعہ کلام میں معنی مزید (یا محض معنی) پیدا ہوتے ہیں۔ مصنف تو صرف وہ سیاق و سباق پیدا کرتا ہے (یعنی وہ نظم و ترتیب پیدا کرتا ہے) جس میں ہم معاشرے کے بنائے ہوئے اصولوں اور قواعد کی پابندی کرتے ہوئے معنی کا وجود دیکھتے ہیں۔

مثلاً یہ پانچ لفظ ہیں:

شام۔ ہوئی۔ وہ۔ گھر۔ آیا۔

ان الفاظ کے جو معنی ہیں وہ معاشرے نے متعین کئے ہیں۔ معاشرے نے یہ بھی متعین کیا ہے کہ وہ کون سی تراکیب وتراتیب ہیں جن میں ہم ان الفاظ کو مرتب کریں تو پوری مرتب کردہ وضع (Structure) بامعنی ہوگی۔ مثلاً یہ سب تراتیب بامعنی ہیں:

(۱) شام ہوئی وہ گھر آیا

(۲) ہوئی شام وہ گھر آیا

(۳) ہوئی شام گھر آیا وہ

(۴) وہ گھر آیا شام ہوئی

(۵) وہ آیا گھر شام ہوئی

(۶) وہ آیا گھر ہوئی شام

اور بھی تراتیب ہو سکتی ہیں، لیکن مثال کے لئے اتنی کافی ہیں۔ اب معنی پر غور کیجئے:

(۴) وہ گھر آیا شام ہوئی

اس کے حسب ذیل معنی ہیں۔

(۱) وہ گھر آیا، اس سے یہ بات ثابت ہوئی کہ شام ہوئی، کیوں کہ وہ شام ہی کو گھر آتا ہے۔

(۲) وہ گھر آیا۔ شام ہوئی۔ یعنی دو الگ الگ وقوعے پیش آئے۔ ایک تو یہ کہ وہ گھر آیا۔ دوسرا یہ کہ شام ہوئی۔

(۳) وہ گھر آیا، گویا شام ہوگئی۔

(۴) وہ گھر آیا اس لئے شام ہوئی۔

(۵) وہ گھر آیا؟ شام ہوئی۔ یعنی شام ہوگئی، کیا وہ گھر آیا؟

(۶) وہ گھر آیا؟ شام ہوئی؟

اور بھی معنی ممکن ہیں، لیکن اب مندرجہ ذیل باتوں پر غور کیجئے:

(۱) اوپر ایک سے چھ تک جو جملے درج ہیں وہ ہمارے لئے بامعنی ہیں کیوں کہ معاشرے کے

بنائے ہوئے اصول، یعنی صرف ونحو، اس کی اجازت دیتے ہیں۔

(۲) اوپر ایک سے چھ تک جو معنی جملہ نمبر چار کے درج ہیں وہ اس لئے جائز (valid) ہیں کہ معاشرے کے بنائے ہوئے اصول، یعنی صرف ونحو، اس کی اجازت دیتے ہیں۔

(۳) اوپر ایک سے چھ تک جو معنی جملہ نمبر چار کے درج ہیں، وہ اسی جملے سے برآمد ہوئے ہیں۔ میں نے یہ معنی اس میں الگ سے ڈالے نہیں ہیں۔ اس جملے میں اگر کثرت معنی ہے تو اس لئے کہ جملے کی وضع (structure) اس کثرت یا تعدد امکانات کی حامل ہے۔

(۴) اگر یہ فرض کرلیا جائے کہ جملہ نمبر چار استعاراتی یا تمثیلی روش کا ہے، تو مندرجہ ذیل الفاظ کی ایسی تعبیریں (یعنی ایسے معنی) بھی ممکن ہیں جو جملے کے نحوی نظام اور نشانیاتی نظام (sign system) یعنی اس کی متنی حیثیت سے متحارب نہ ہوں، لیکن ان کے ''لغوی'' معنی نہ ہوں :

وہ ، گھر ، شام

لہٰذا اگر اس جملے کو استعاراتی فرض کیا جائے تو جو معنی اوپر ایک سے چھ تک بیان کئے گئے ہیں، ان کے بھی معنی ممکن ہیں۔ یعنی اگر استعارہ یا تمثیل یا علامت ہو تو معنی در معنی پیدا ہوجاتے ہیں۔

(۵) آپ کہہ سکتے ہیں کہ اگر مندرجہ بالا الفاظ (یا ان میں سے کسی لفظ) کو استعارہ یا علامت یا تمثیل فرض کریں تو جو معنی پیدا ہوں گے وہ یقیناً مصنف کے اپنے خلق کردہ ہوں گے، کیوں کہ اسی نے ان لفاظ کو مجازی معنی میں برتا ہے۔ لیکن یہ جواب درست نہیں۔ کیوں کہ مجازی معنی خود ایک نظام کے تابع ہیں اور اس نظام کا خالق معاشرہ ہے۔ یعنی معاشرے نے طے کیا ہے کہ الفاظ کے مجازی معنی بھی جائز (valid) ہوسکتے ہیں۔ اگر کوئی معاشرہ طے کرلے کہ الفاظ کے معنی مجازی جائز نہ ہوں گے تو استعارہ، علامت، تمثیل، سب غائب ہوجائیں گے۔ لہٰذا یہ معنی بھی نظام کے پیدا کردہ ہیں، مصنف کے نہیں۔

اب ہمارے اصل الفاظ پر پھر غور کریں :

شام ہوئی وہ گھر آیا

ان کو ترتیب دے کر ہم نے چھ تراکیب بنائیں جو با معنی تھیں۔ اب ان تراکیب کو دیکھئے :

(۱) وہ ہوئی آیا شام گھر

(۲) شام آیا وہ گھر ہوئی

(۳) ہوئی آیا وہ شام گھر

(۴) شام گھر وہ ہوئی آیا

یہ جملے بے معنی ہیں کیوں کہ صرف ونحو ان کی اجازت نہیں دیتا۔لیکن سیاق وسباق یا علامتی روش، یا ایسی ہی کوئی اور بات، ان کو بھی بامعنی کرسکتی ہے۔مثلاً:

سوال: کیا وہ خوش ہوئی؟ کیا شام گھر آیا؟

جواب: وہ ہوئی، آیا شام گھر۔

لہٰذا ثابت ہوا کی معنی کا وجود ترتیب (یعنی صرف ونحو) سیاق وسباق اور مروج نظام کا تابع ہے۔مصنف خود معنی نہیں پیدا کرتا، بلکہ ایسے سیاق وسباق بناتا ہے، اور ایسی تراتیب پیش کرتا ہے اور مروج نظام کے امکانات کو اس طرح استعمال کرتا ہے، کہ اس کا کلام بامعنی ہوجاتا ہے۔

معنی چہ معنی دارد؟

رچرڈس نے معنی کی بحث میں لکھا ہے کہ مندرجہ ذیل سوالوں کے جواب میں تنقید کی کلید اعظم ہے۔(۱) معنی کیا ہے؟ (۲) جب ہم معنی برآمد کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو دراصل ہم کیا کررہے ہوتے ہیں؟ اور (۳) وہ کیا شے ہے جسے ہم برآمد کررہے ہوتے ہیں؟ ان کے جواب میں رچرڈس نے معنی کی چار قسمیں بیان کی ہیں۔(۱) مفہوم۔یعنی جب ہم بولتے ہیں تو سننے والے کو کسی صورت حال سے آگاہ کرنے یا کسی صورت حال کی طرف متوجہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔(۲) احساس۔یعنی جب ہم بولتے ہیں تو جس صورت حال کی طرف سننے والے متوجہ کرنا یا جس سے اسے آگاہ کرنا چاہتے ہیں، اس صورت حال کے بارے میں ہمارے کچھ جذبات واحساسات بھی ہوتے ہیں۔(۳) لہجہ۔یعنی متکلم کا اپنے سننے والے کے تئیں کوئی رویہ بھی ہوتا ہے اور متکلم کا لہجہ اس رویے کا تابع ہوتا ہے۔اور (۴) مقصود۔یعنی شعوری یا غیر شعوری طور پر متکلم کسی مقصود کو حاصل کرنے، یا اپنے کسی مقصد کو آگے بڑھانے کے لئے گفتگو کرتا ہے۔متکلم'' عام طور پر کسی غرض یا مقصد سے بولتا ہے۔اور اس کی غرض یا مقصد اس کے کلام پر اثر انداز ہوتا ہے۔'' رچرڈس مزید کہتا ہے کہ'' زبان اور بالخصوص شعر کی زبان، ایک نہیں بلکہ متعدد کام بیک وقت انجام دیتی ہے'' اور ہمیں ان کاموں میں تفریق کرنا سیکھنا

چاہئے۔

رچرڈس کی باتیں بڑی حد تک صحیح، لیکن محدود ہیں۔ مثلاً یہ تو درست ہے کہ متکلم جو بات کہہ رہا ہے، اس کے بارے میں اس کے اپنے احساس و جذبات بھی ہوں گے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ وہ احساس یا جذبہ براہ راست اس کی گفتگو پر اثر انداز نہ ہو۔ یہی حال مقصود کا بھی ہے۔ عام حالات میں ہم گفتگو یقیناً اس لئے کرتے ہیں کہ اس کے ذریعہ ہم کسی مقصد کو حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن کیا شاعری ان معنی میں گفتگو ہے؟ اگر یہ کہا جائے کہ ہے، تو بھی اس گفتگو میں اردو شاعری میں کیا فرق ہے جس کی طرف والیری نے اشارہ کیا ہے؟ والیری کہتا ہے:

> شاعری زبان کا فن ہے۔ لیکن زبان عملی کاروبار کے مقصد سے بنائی گئی ہے۔
> یہ بات قابل غور ہے کہ انسانوں کے درمیان ترسیل کے دوران یقین اور قطعیت کا احساس اسی وقت ہوتا ہے جب محض عملی کام ہوں، اور جن کے ذریعہ ہم زبانی عمل کی تصدیق حاصل کریں۔ میں نے آپ سے ماچس مانگی۔ آپ نے ماچس مجھے دے دی۔ آپ نے میری بات سمجھ لی۔
>
> لیکن مجھ سے ماچس مانگتے وقت آپ نے کوئی ایسا لہجہ، کوئی ایسا طرز ادائیگی اختیار کیا... کہ آپ کے الفاظ کا صوتی آہنگ اور آپ کے چھوٹے سے جملے کے خط و خال مجھے یاد آتے رہے، میرے اندر گونجتے رہے، گویا انھیں وہاں آ کر یا وہاں آنے میں مسرت ہو رہی ہو۔ مجھے بھی اس جملے کو بار بار دہرانا اچھا لگتا ہے۔ اگر چہ یہ جملہ اپنے معنی کھو چکا ہے، اپنی کارآمدگی سے عاری ہو چکا ہے، لیکن پھر بھی وہ ابھی زندہ ہے، گویا اس میں اب کوئی بالکل نئی طرح کی زندگی ہو.... یہاں ہم مملکت شعر کی بالکل سرحد پر ہیں...
>
> زبان کا طبیعی، ٹھوس حصہ، یعنی تکلم کا عمل، ترسیل کے بعد باقی نہیں رہتا...اس نے اپنا کام کر دیا ہے... لیکن جس لمحہ، اپنے ہی کسی اثر یا زور کی بنا پر زبان کا یہ ٹھوس حصہ اتنی اہمیت حاصل کر لے کہ یہ اپنے کو جتائے، عزت دار بنائے، اور نہ صرف عزت دار اور توجہ انگیز بنائے، بلکہ مرغوب بنائے، تو پھر ایک نئی بات ہوتی ہے ...ہم شعر کی کائنات میں داخل ہوتے ہیں۔

یہ بات ظاہر ہے کہ والیری کی نظر میں کلام یا متن کا تفاعل اہم ہے۔ متن بنانے والے کا منشا اہم نہیں۔ متن بنانے والے کا منشا تو ماچس مانگنا تھا، اور وہ پورا ہوا۔ اس کے بعد متن کی کوئی اہمیت نہیں۔

وہ مردہ ہے۔ لیکن اگر متن کے حاصل کرنے والے نے اس میں کوئی ایسے معنی نکال لئے یا دیکھ لئے جن کی بنا پر وہ متن اپنا مقصد پورا کرنے کے بعد بھی کارآمد یا موثر ہے، تو متن بنانے والے کا منشا کچھ بھی ہو، لیکن اس کے وہ معنی بھی جائز (valid) ہیں جو اس نے مراد نہیں لئے تھے۔

ہم کہہ سکتے ہیں کہ رچرڈس کی غرض عام روزمرہ دنیا میں کلام سے ہے، اور والیری شاعری کے متن کی بات کر رہا ہے۔ یہ بات بالکل درست ہے۔ لیکن اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ روزمرہ کی دنیا میں جو متن بنائے جاتے ہیں وہ اور طرح کے ہیں اور شاعری کے متن اور طرح کے ہیں۔ یہ بات صرف ایک حد تک صحیح ہے کیوں کہ اوپر جس جملے کی مثال میں نے دی ہے، اس سے یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ کثیر المعنویت تمام متن میں کم وبیش موجود ہوتی ہے۔ کیوں کہ متن کا مزاج ہی ایسا ہے کہ وہ تعبیر کا تقاضا کرتا ہے، اور جب تک ہم نظام زبان (language system) اور نظام متن (text system) کے قواعد کی پابندی کرتے رہیں، متن سے ہر وہ معنی نکالنے کے مجاز ہوں گے جو اس کے اندر موجود یا ممکن ہیں۔

والیری کے بیان سے یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا ارادہ کئے بغیر بھی شعر کہنا ممکن ہے؟ یعنی کیا یہ ممکن ہے کہ بنانے والے نے متن اس غرض سے نہ بنایا ہو کہ اسے شعر سمجھا جائے، لیکن پھر بھی اسے شعر قرار دیا جائے؟ ہمارے یہاں قدما نے شعر کی تعریف یہ کی تھی کہ موزوں ہو، بامعنی ہو، اور بالارادہ کہا جائے۔ بالارادہ کی شرط اس لئے تھی کہ قرآن پاک میں بھی بہت سے فقرے موزوں ہیں، لیکن ان کو محض شاعری سے الگ کرنا ضروری تھا۔ لیکن اس اصول کے پیچھے شعریات کا ایک بہت بڑا مسئلہ تھا کہ اگر کوئی شخص کوئی متن بنائے، لیکن وہ شعر کہنے کا ارادہ نہ رکھتا ہو، یا جانتا ہی نہ ہو کہ شعر کیا ہے، تو کیا اس کے متن کو شعر قرار دے سکتے ہیں؟ یہ مسئلہ اس وقت اور پیچیدہ ہو جاتا ہے جب کوئی شعری متن پہلے سے موجود ہو، اور پھر کوئی شخص (مثلاً کوئی بچہ) آڑی ترچھی لکیریں اس طرح کھینچے کہ وہ لکیریں اس متن کی شکل اختیار کر لیں جو اس شاعر نے شعوری طور پر بنایا تھا۔ مثلاً کوئی بچہ آڑی ترچھی لکیریں کھینچتے کھینچتے غالب کا شعر بنا ڈالے تو اس کی حیثیت کیا ہوگی؟ ظاہر ہے کہ غالب کا شعر تو غالب کا شعر ہی ہے۔ لیکن وہ آڑے ٹیڑھے نقش جو بچے نے بنائے ہیں اور جنھوں نے غالب کے شعر کی شکل اختیار کر لی ہے، انھیں غالب کا شعر کہا جائے گا، یا اس بچے کا؟

رباعی کی ایجاد کے بارے میں قصہ مشہور ہے کہ اخروٹ لڑھکاتے لڑھکاتے بچے کی زبان سے بے ساختہ یہ متن نکلا ع

غلطاں غلطاں ہمی رود تا لب گو

اس کا وزن اتنا پسند کیا گیا کہ لوگوں نے اس پر ایک پوری صنف سخن کی بنیاد ڈال دی۔ ظاہر ہے کہ یہ تھا تو مصرع ہی، ورنہ اس کی تقطیع ایک باقاعدہ بحر (بحر ہزج) پر ممکن نہ ہوتی۔ قدیم یونانی مصور پروٹو جینس (Protogenes) کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ ایک کتے کی تصویر میں اس کے منھ سے جھاگ نکلتا ہوا دکھانا چاہتا تھا لیکن ہزار کوشش کے باوجود بات نہ بنتی تھی۔ آخر اس نے جھنجھلا کر اپنا برش ہی تصویر پر دے مارا۔ رنگ بھرے برش کا جو دھبہ کتے کے منھ پر لگا تو اس سے بعینہ وہی صورت پیدا ہوگئی جس کو حاصل کرنے کی کوشش وہ ہزار بار کر چکا تھا۔ تو کیا وہ تصویر اس لئے فن پارہ نہ کہلائے گی کہ اس کے بنانے میں ارادے کو دخل نہ تھا؟

ظاہر ہے کہ ارادے کی شرط جو ہمارے قدما نے لگائی تھی اس کا مقصود صرف یہ تھا کہ ایک عملی بات کہی جائے۔ چونکہ زبان میں شاعری کی صفت ازخود موجود ہے، اس لئے شاعر وہی ہے جو اس صفت کو کسی نظام اور ضابطے کے تحت بروے کار لائے۔ ورنہ خود اس شرط میں یہ بات مضمر ہے کہ شعر کہنے کا ارادہ کئے بغیر بھی شعر بنایا جا سکتا ہے (یا بن سکتا ہے) اس شرط سے مراد بظاہر صرف یہ تھی کہ شعر کو بطور فن حاصل کرنا چاہئے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ بقول ہانس یاؤس کوئی بھی متن وجود میں آنے کے بعد اپنی زندگی خود اختیار کر لیتا ہے اور متن کے خالق کے دائرۂ اختیار کے باہر نکل جاتا ہے۔ سرسید نے کب یہ چاہا تھا کہ ان کے مضامین کو انشا پردازی کا شاہکار قرار دیا جائے؟ وہ تو اصلاح قوم کر رہے تھے۔ لیکن آج ہم ان کے مضامین اس لئے پڑھتے ہیں کہ ان میں انشا پردازی کا حسن ہے، ان کے اصلاحی پہلو سے ہمیں چنداں غرض نہیں۔ یہ بالکل وہی صورت حال ہے جو والیری اور ماچس مانگنے والے سادہ سے جملے کی ہے۔

یہ صحیح ہے کہ کسی صنف یا ہیئت کو اختیار کرنے میں مصنف کے ارادے کو ضرور دخل ہوتا ہے۔ اگر میں رباعی لکھوں، اور اس کا وزن رباعی کے اوزان پر پورا اترے تو پھر اس بات سے کوئی بحث نہیں کہ اس رباعی میں ریاضی کا مسئلہ نظم ہوا ہے یا عشق و معرفت۔ آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ چوں کہ اس متن

میں ریاضی کا مسئلہ نظم ہوا ہے، عشق و معرفت نہیں، اس لئے یہ رباعی نہیں ہے۔ لیکن کسی صنف یا ہیئت کو اختیار کر لینے کے بعد مصنف اس ہیئت یا صنف کے تقاضوں کا پابند ہو جاتا ہے۔ لہٰذا اس کے ارادے کی اہمیت اتنی مرکزی نہیں ہے جتنی ہم سمجھتے ہیں۔

مغرب میں ایک مکتب فکر اس خیال کا حامی ہے کہ متن کے معنی معلوم کرنے کے لئے ضروری ہے کہ مصنف کے منشا و مراد کو متعین کیا جائے۔ ومزٹ (Wimsatt) اور بیرڈسلی (Beardsley) نے مراد مصنف کی تعریف یہ کی ہے کہ وہ نقشہ یا منصوبہ جو مصنف کے ذہن میں موجود تھا اسے اس کا منشا یا مراد کہہ سکتے ہیں۔ اب ومزٹ اور بیرڈسلی پوچھتے ہیں کہ نقاد کے پاس مراد مصنف کا تعین کرنے کے ذرائع اور اسباب کیا ہیں؟ اگر مصنف اپنے مقصد میں کامیاب ہوا، تو اس کا متن ہی اس بات کو واضح کرنے کے لئے کافی ہے جو وہ کرنا چاہتا تھا۔ اور اگر مصنف اپنے مقصد میں ناکام ہے، تو اس کی مراد کو ثابت کرنے کے لئے متن کی شہادت ناکافی ہے۔ نقاد کو متن کے باہر جانا ہوگا، اور وہ بھی اس بات یا اس ارادے کو ثابت کرنے کے لئے جو نظم (یعنی متن) میں نہیں ہے۔ اسپنگارن (Spingarn) پر تنقید کرتے ہوئے ومزٹ اور بیرڈسلی کہتے ہیں کہ ایک طرف تو یہ کہا جاتا ہے کہ مصنف کی مراد کو متعین کرنے کے لئے ہمیں لمحۂ تخلیق کو بنیاد بنانا چاہئے۔ یعنی خود نظم میں صرف شدہ فن کاری کے حوالے سے مراد مصف متعین ہوگی۔ اور دوسری طرف اس بات کا کوئی جواب نہیں کہ اگر مصنف اپنے ارادے میں ناکام ہوا، تو اس کا ثبوت نظام کے باہر ہی سے مل سکتا ہے۔ یعنی جس بات کو کہنا مصنف کو مقصود تھا، اگر وہ نظم میں نہیں، تو ہمیں کیسے معلوم ہو کہ اس کا مقصود کیا تھا؟ لامحالہ ہمیں نظم کے باہر جانا پڑے گا۔ اور اگر ہم نظم کے باہر گئے تو وہ شرط کہاں گئی کہ نظم اپنے مقصد میں ناکام ہے کہ کامیاب، اس کا تصفیہ نظم ہی کے حوالے سے ہونا چاہئے۔

الیٹ نے تو صاف ہی کہہ دیا ہے کہ جب تک نظم مکمل نہ ہو، مجھے کیسے معلوم ہو کہ میں کیا کہنا چاہتا تھا؟ الیٹ کہتا ہے کہ شاعر تو محض medium (صنف، ہیئت، صرف و نحو پر مبنی ترکیب) کو ظاہر کرتا ہے۔ اسی بات کو گیڈمر (Gadamer) نے یوں کہا ہے کہ ''متن کو زندگی کے اظہار کے طور پر نہیں، بلکہ جو کچھ وہ کہتا ہے اس کے اندر سے سمجھنا چاہئے۔'' ومزٹ اور بیرڈسلی کہتے ہیں کہ متن کو سمجھنے کے لئے منشائے مصنف کو معلوم کرنا نہ ضروری ہے اور نہ ممکن ہے۔ ''شاعری اسلوب کا کارنامہ ہے، ایسا کارنامہ

جس میں معنی کا ایک پیچیدہ نظام بیک وقت بروے کار آتا ہے۔شاعری (اظہار مطلب میں) کامیاب اس لئے ہوتی ہے کہ اس میں جو کچھ کہا جاتا ہے یا زیر سطح مضمر (implied) ہوتا ہے، وہ تقریباً سب کا سب (اس کے معنی کے لئے) مفید مطلب ہوتا ہے... نظم نہ نقاد کی ہے اور نہ مصنف کی... وہ معاشرے کی ملکیت ہے۔ نظم زبان میں تجسیم پاتی ہے، اور زبان معاشرے کی مخصوص ملکیت ہے، اور یہ انسان کے بارے میں ہوتی ہے، انسان جو علم عامہ کی شے ہے۔'' (ومزٹ اور بیرڈسلی) ای۔ ڈی۔ ہرش، جو مراد مصنف کو خاص اہمیت دیتا ہے، اور ومزٹ بیرڈسلی کے علی الرغم اس کا دعویٰ ہے کہ منشاے مصنف کو جاننا ممکن بھی ہے اور ضروری بھی، وہ بھی منشاے مصنف کو تفہیم میں اعلیٰ ترین مقام نہیں دیتا۔ وہ صرف یہ کہتا ہے کہ اگر منشاے مصنف کو نظر انداز کرنے سے کوئی غیر معمولی قدر نہ حاصل ہو تو ہمیں اس کو نظر انداز کرنے کا کوئی حق نہیں۔ غالب کے شعروں کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ انھوں نے ان کے جو معنی خود بیان کئے ہیں، ہم ان سے بہت بہتر معنی انھیں اشعار سے حاصل کر لیتے ہیں۔ ایسی صورت میں منشاے مصنف کو نظر انداز نہ کرنے میں خود غالب کا نقصان ہے اور ہمارا بھی۔

المعنی فی بطن الشعر

غالب اور میر کے کلام میں کثیر المعنویت ثابت کرنے کی جو کوششیں ہمارے یہاں ہوئی ہیں ان پر یہ سوال اکثر قائم کیا جاتا ہے کہ صاحب یہ سب تو ٹھیک ہے، لیکن ایسے معنی اور اتنے بہت سے معنی شاعر کے ذہن میں تھے بھی کہ نہیں؟ اگر نہیں، تو پھر ان معنی کی حقیقت کیا ہے؟ اس کا آسان جواب تو یہ ہے کہ خود آپ کے پاس اس بات کا ثبوت کیا ہے کہ جو معنی ہم بیان کر رہے ہیں وہ شاعر نے مراد نہیں لئے تھے؟ لیکن چونکہ غالب اور میر، اور غالب یا میر ہی کیوں تمام شاعری کی تنقید کے لئے اس سوال کی اہمیت مسلم ہے، لہٰذا اس مسئلے کو حل کرنے کے لئے میں سوال کو کئی حصوں میں تقسیم کر کے ہر حصے پر بحث کرتا ہوں۔

(۱) کیا منشاے مصنف کو معلوم کرنا ضروری ہے؟

(۲) تفہیم و شرح (Hermeneutics) کے عمل میں منشاے مصنف کی کیا اہمیت ہے؟

(۳) کیا وہ معنی، جو مصنف نے مراد نہ لئے ہوں، وجود نہیں رکھتے؟ یا وہ وجود

رکھتے ہیں، لیکن چھوٹے معنی ہیں؟

(۴) کیا مصنف یہ جان سکتا ہے کہ اس کے متن سے کتنے معنی برآمد کرنا ممکن ہے؟

(۵) کیا ہم کسی شعر کے معنی کا تعین قطعیت کے ساتھ اور اس دعوے کے ساتھ کر سکتے ہیں کہ اس کے بس وہی معنی ہیں جو ہم بیان کر رہے ہیں؟

(۶) کیا کسی متن میں معنی کثیر کا وجود اور معنی کثیر کا احتمال ایک ہی چیز ہیں؟

پہلے سوال کا جواب تو یہ ہے کہ بسا اوقات ہم مصنف کو بھی نہیں جانتے، منشاے مصنف کو کیا جان سکیں گے۔ لہٰذا جس چیز کا جاننا ہمیشہ ممکن نہ ہو اس کو تفہیم شعر کی شرط ٹھہرانا کھیل شروع کرنے سے پہلے بازی ہار جانے کے مترادف ہے۔ ہمارے یہاں چونکہ زبانی شعر سنانے کی روایت اب بھی بہت رائج ہے، اس لئے شاعر کے نام کے بغیر اس کا شعر مشہور ہو جانا عام بات ہے۔ جو لوگ مغربی شاعری، مطبوعہ متن اور سائنسی اصولوں پر مدون شدہ متون کے بہت کلمہ گو ہیں، وہ بھی اس بات سے واقف ہیں کہ مغربی ادب کا بھی خاصا حصہ ایسے کلام پر مشتمل ہے جس کے مصنف کیا، زمانۂ تخلیق کا بھی پتہ نہیں۔ پھر ایسے مصنف ہیں جن کا نام ہی نام ہے، اور یہ احتمال بھی ہے کہ یہ نام محض علامت ہو اور اصل مصنف کوئی اور ہو، یا بہت سے لوگ ہوں۔ مشرق و مغرب دونوں میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں۔ مثلاً سورداس کے بارے میں اب خیال یہ ہے کہ جو کلام اس کے نام سے مشہور ہے وہ کئی صدیوں میں کئی لوگوں نے لکھا اور ممکن ہے اصلی سورداس کوئی نہ ہو، یا اگر ہو بھی تو اس کا کلام سورداس سے منسوب مجموعۂ اشعار میں شامل نہ ہو۔ کچھ ایسی ہی صورت حال ہومر کی بھی ہے۔ بہت تحقیق کے بعد اب کہا جانے لگا ہے کہ ہومر کا وجود رہا ہوگا، لیکن الیڈ اور اوڈیسی میں جو کچھ شامل ہے وہ سب اس کی تصنیف نہیں، بلکہ اس کا کچھ حصہ اس کے پہلے کا ہے اور کچھ اس کے بعد کا ہے۔ ہمارے یہاں یہ حال ہے کہ بعض بڑے شعرا کی بھی اہم تفصیلات، بلکہ تاریخیں تک غائب ہیں۔ اب تک یہ نہ معلوم ہو سکا کہ ولی کا شمالی ہند میں آنا کب ہوا تھا اور ان کا انتقال کب ہوا؟ میر کے لکھنؤ آنے کا سال تاریخ ہمیں معلوم نہیں۔ سودا نے دلی کب چھوڑی، ہم نہیں جانتے۔ خود ہمارے زمانے میں معلومات کے فقدان کا یہ عالم ہے کہ اقبال کی تاریخ ولادت برسوں معرض بحث میں رہی۔ ان کے والد کے نام پر اختلاف رائے رہا۔ کون کون سی کتابیں اقبال کے زیر مطالعہ کب رہیں، اس کے بارے میں ہم بہت کم جانتے ہیں۔ (مثلاً انھوں نے اقتصادیات کی کون

سی کتابیں پڑھی تھیں اور ان کتابوں کا ان کے افکار پر کیا اثر پڑا؟) پریم چند کی زندگی میں دوسری عورت کب داخل ہوئی، وہ کون تھی، اور پریم چند کے فن پر اس تعلق کا کیا اثر پڑا، ہمیں نہیں معلوم۔

اس طرح کی سینکڑوں اہم باتیں ہیں جو ہم بڑے مصنفوں کے بارے میں بھی نہیں جانتے۔ ایسی صورت میں ان کا منشا متعین کرنے کا دعویٰ یا کوشش محض خود فریبی ہے۔ بہت سے بہت یہ ہوسکتا ہے کہ ہم یہ کہہ سکیں کہ فلاں شعر غزل کا ہے، لہٰذا شاعر غزل کہہ رہا تھا (یعنی غزل کے قوانین کی پابندی کر رہا تھا۔) اس سے ہم یہ مطلب نکال سکیں گے کہ شاعر کا منشا کسی حقیقی واقعے کو نظم کرنے کا شاید نہ رہا ہوگا۔ اس طرح ہم شعر کے معنی بیان کرنے میں ان باتوں کو اہم قرار دیں گے جو غزل کی شعریات سے متعلق ہیں۔ لیکن یہاں بھی مشکل یہ ہوگی کہ غزل کے اکثر شعر اگر اکیلے پڑھے یا سنے جائیں تو ان کے قافیہ ردیف کا تعین بعض اوقات ناممکن، اور کبھی کبھی بہت مشکل ہوتا ہے۔ قافیہ ردیف کا تعین کئے بغیر غزل کے بارے میں بہت سی باتیں بیان نہیں ہوسکتیں۔

لہٰذا جس چیز کو معلوم کرنا بسا اوقات ناممکن ہو، اور اکثر بہت مشکل، اس کو تعین معنی کی شرط نہیں ٹھہرا سکتے۔ لیکن فرض کیجئے کوئی ٹھہرا بھی دے، تو اس سے کیا فائدہ ہوگا؟ مثلاً میر۔

شہاں کہ کحل جواہر تھی خاک پا جن کی
انھیں کی آنکھ میں پھرتی سلائیاں دیکھیں

(دیوان اول)

اس شعر میں چونکہ بظاہر ایک تاریخی حوالہ ہے، اس لئے یہ جاننا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ وہ تاریخی واقعہ کیا ہے جس کا حوالہ اس شعر میں ہے؟ فرض کیجئے ہمیں معلوم ہو جائے کہ یہ شعر احمد شاہ کے بارے میں ہے۔ کیا اس معلومات سے شعر کی خوبی میں کچھ اضافہ ہوا، یا اس کی روشنی میں شعر کی معنی فہمی آسان ہوگئی؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ بلکہ اگر یہ دعویٰ کیا جائے کہ یہ شعر محض احمد شاہ کے بارے میں ہے، اور کسی اور بادشاہ پر، کسی اور صورت حال پر اس کا اطلاق نہیں ہوسکتا، تو اس سے شعر کا نقصان ہوگا۔ اور اس وقت جب ہمیں معلوم بھی نہیں کہ یہ شعر واقعی احمد شاہ کے بارے میں ہے، ایسا دعویٰ کرنا غیر ضروری اور شعر فہمی کے خلاف ہے۔

منشائے مصنف کو متعین کرنے کے معنی یہ ہیں کہ مثلاً ہم دعوے سے کہہ سکیں کہ مصنف نے

فلاں لفظ کے فلاں معنی مراد لئے ہیں اور فلاں نہیں۔ اکثر تو یہ دعویٰ بالکل غیر ضروری ہوگا کیوں کہ اگر کسی لفظ کے کوئی معنی شعر کے سیاق وسباق میں قائم ہی نہیں ہوتے، تو اس کے لئے منشائے مصنف کا سہارا لینا بے معنی ہے، خود شعر کی دلیل کافی ہے۔ مثلاً میر ؎

نکلی تھی اس کی تیغ ہوئے خوش نصیب لوگ
گردن جھکائی میں تو سنایہ اماں ہے اب

یہ بستیاں اجڑ کے کہیں بستیاں بھی ہیں
دل ہو گیا خراب جہاں پھر رہا خراب

(دیوان دوم)

پہلے شعر میں "نکلی تھی" کے معنی "نیام سے نکلی تھی" کے بارے میں یہ دعویٰ کرنا کہ منشائے مصنف یہی رہا ہوگا، فضول بات ہے۔ سیاق کلام سے ظاہر ہے کہ تلوار کا نیام سے نکلنا مراد ہے نہ کہ صندوق سے نکلنا۔ (ہاں اس بات کو نظر انداز نہیں کر سکتے کہ نیام سے نکلنے کے علاوہ کمر سے نکلنا، گھر سے نکلنا، یہ بھی معنی نامناسب نہیں۔) دوسرے شعر میں "خراب" کے معنی "ویران، اجڑا ہوا" ثابت کرنے کے لئے کسی دلیل کی حاجت نہیں۔ صاف ظاہر ہے کہ کوئی اور معنی یہاں مناسب نہیں۔

دوسرا شعر جس غزل کا ہے، اس کا مطلع ہے ؎

اس آفتاب حسن کے جلوے کی کس کو تاب
آنکھیں ادھر کئے سے بھر آتا ہے دو ہیں آب

یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ شعر کا لہجہ شکایت کا ہے یا معشوق کی تعریف کا؟ فرض کیجئے منشائے مصنف معلوم ہو جائے کہ معشوق کی تعریف مقصود تھی لیکن شکایت کے معنی بھی شعر میں موجود ہیں (کس کو تاب؟) ان معنی سے صرف نظر نہیں کر سکتے۔ لیکن چونکہ عندیہ مصنف معلوم ہی نہیں، اس لئے دونوں ہی معنی قابل قبول ہیں۔ اگر منشائے مصنف ایک ہی معنی کے حق میں ہو، اور اسے ہی قبول کر لیا جائے، تو شعر کثیر المعنویت کے رتبے سے گر جاتا ہے۔

تو کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ منشائے مصنف کی کوئی اہمیت نہیں؟ ایسا نہیں ہے۔ لیکن اسے غیر

ضروری اہمیت دینا غلط ہے۔ بعض جگہ اس کی اہمیت بہت مرکزی بھی ہوسکتی ہے۔ اس کی سب سے اچھی مثال ہرش (E. D. Hirsch) نے سوئفٹ (Swift) کے طنزیہ مضمون A Modest Proposal سے دی ہے۔ اگر یہ نہ معلوم ہو کہ یہ مضمون طنزیہ ہے تو اس کی ساری اہمیت اور اس کا سارا زور ختم ہو جائے۔ ہرش اس مثال کے ذریعہ یہ ثابت کرنا چاہتا ہے کہ منشائے مصنف کو جاننا بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ حالانکہ اس مثال سے صرف یہ ثابت ہوتا ہے کہ بعض طرح کے متن کو سمجھنے کے لئے منشائے مصنف کو جاننا ضروری ہے۔ کیوں کہ مجھے اس بات میں کلام ہے کہ ہر طنزیہ متن کو سمجھنے کے لئے جو چیز منشائے مصنف سے بھی زیادہ مرکزی اور بنیادی ہے وہ اس موضوع سے واقفیت ہے جو طنز کا ہدف ہے۔ اکبر کے طنزیہ کلام کو سمجھنے کے لئے ان کے عندیے سے زیادہ اس تہذیب اور اس اصول حیات کو جاننا ضروری ہے جس پر اکبر طنز کر رہے تھے۔ جرأت نے ظہور اللہ نوا کے حوالے سے جو مخمس لکھا ہے ع

اب ان کو دے شفق چرخ شال نارنجی

اور نظیر کا شہر آشوب جس میں کارنیوال (carnival) کی کیفیت ہے ع

غرض میں کیا کہوں دنیا بھی کیا تماشا ہے

یا جعفر زٹلی کی کسی بھی طنزیہ نظم کو سمجھنے کے لئے اس طرح کی تہذیبی معلومات کی بھی ضرورت نہیں جو اکبر کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے۔

لہٰذا ہرش اکا دکا غیر معمولی طنزیہ تحریروں کی بنا پر یہ ثابت نہیں کر سکتا کہ مصنف کا منشا معلوم کئے بغیر کسی متن کے معنی متعین یا دریافت نہیں ہو سکتے۔ ہاں اس کا یہ قول البتہ صحیح ہے کہ اگر مصنف کا عندیہ معلوم ہو تو اسے صرف اسی وقت نظر انداز کرنا چاہئے جب اس کو قبول کرنے میں کوئی بڑا اقداری نقصان ہو۔ اس پر اتنا اضافہ پھر بھی کرنا چاہئے کہ منشائے مصنف کسی بھی صورت میں uniquely privileged یعنی یکتا مختار نہیں ہوسکتا۔ اس کا صرف ایک استثنا ہے، جسے میں نیچے بیان کرتا ہوں۔

منشائے مصنف کا مختاری یکتا unique privilege صرف اس بات کو طے کرنے میں ہے کہ مصنف نے لکھا کیا تھا؟ یعنی متن کے تعین میں مصنف کا منشا حتمی اور آخری حکم رکھتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اگر یہاں مصنف کے عندیے کو انتہائی اہمیت نہ ہو تو متن کا وجود ہی خطرے میں پڑ جائے۔ ہم جو لفظ یا جو عبارت چاہیں گھٹا بڑھا دیں اور پھر متن کی تعبیر کریں۔ متن کے بنانے والے کی حیثیت سے

مصنف کی حیثیت نا قابل تردید و تنسیخ ہے۔ اصل متن کیا تھا؟ یا کیا ہونا چاہئے؟ ان سوالوں کے جواب میں مصنف کا فیصلہ آخری ہے۔ یہاں پر ضروری ہے کہ ہم اگر مصنف سے رجوع نہ کر سکیں تو اس کے عام طریق کار، اس کے زمانے کی زبان، اس کی اسلوبیاتی خصوصیات، اس کے یہاں معنی کے عام نظام اس کے بارے میں کسی طرح کی بامعنی (relevant) معلومات کی روشنی میں صحیح ترین متن متعین کرنے کی کوشش کریں۔ اگر متن میں کوئی ایسا لفظ ہے جو مصنف کے زمانے میں رائج نہ تھا، تو ہم اسے متن کا حصہ نہ سمجھیں، اور اس جگہ صحیح لفظ متعین یا قیاس کریں یا اگر متن صریحاً غلط معلوم ہوتا ہو، یا صریحاً نہیں تو غالب امکان ہو کہ متن غلط ہے، لیکن روایت مصنف سے رجوع ممکن نہ ہو، تو قیاسی تصحیح کریں۔ مثلاً میر۔

اس روے خوے فشاں سے انجم ہی کیا خجل ہیں
ہے آفتاب کو بھی اے ماہ سال تیرا

(دیوان اول)

تمام مطبوعہ نسخوں میں ''خوں فشاں'' (بجائے ''خوے فشاں'') ملتا ہے۔ شاید اس وجہ سے کہ سرخ و سفید رنگ والے شخص کے لئے محاورہ ہے کہ اس قدر حسین ہے (یا گورا، سرخ و سفید ہے) کہ گویا چہرے سے خون ٹپک رہا ہے۔ لیکن چونکہ مضمون چمک کا ہے، گورے پن کا نہیں، اس لئے ''خوے فشاں'' (بمعنی ''جس سے پسینہ ٹپک رہا ہو'') صحیح متن ہے۔

یہ ملحوظ رہے کہ اگر شعر میں کوئی تلمیح، یا کسی اور شعر کی طرف اشارہ ہو، اور اس تلمیح یا اس دوسرے شعر کو جانے بغیر شعر کے معنی نہ معلوم ہو سکتے ہوں تو یہ منشاے مصنف کا معاملہ نہیں، بلکہ قاری یا سامع کی شعرفہمی کا معاملہ ہے۔ کیوں کہ شعرفہمی کے لئے (کم سے کم کلاسیکی شاعری کی حد تک) ضروری ہے کہ آپ دوسروں کے کلام سے، اور علمۃ الورود تلمیحوں سے واقف ہوں۔ جدید شاعری میں ذاتی علامتوں یا محدود تلمیحات و حوالہ جات کا معاملہ اور ہے۔ وہاں منشاے مصنف کو تھوڑی بہت اہمیت ہو سکتی ہے۔ لیکن مرکزی اہمیت وہاں بھی نہیں ہے۔

اگر یہ کہا جائے کہ منشاے مصنف کو جتنی اہمیت ہم دے رہے ہیں وہ بہر حال متن کے تحفظ کے لئے کافی نہیں۔ اگر ہم مصنف کے عندیے کو پوری اہمیت نہ دیں گے تو پھر متن کی کیا قیمت؟ جب ہم ہر وہ معنی نکالنے پر مجاز ہیں جو ہم چاہیں، اور اس بات پر خاص توجہ نہ دیں کہ مصنف نے کہنا کیا چاہا تھا؟ تو

پھر متن محض ایک ضمنی اور فروعی چیز ہی تو ٹھہری۔ جب مطلب کچھ ہی نکلنا ہے تو متن کی کیا ضرورت؟ یعنی جب ہمیں من مانی کرنی ہے تو متن جو بھی کہے، اس کی کوئی حیثیت نہیں۔ ہم جہاں چاہیں متن کو نظر انداز کر دیں، یا بدل دیں، یا اس میں اضافہ کر دیں۔ لیکن یہ استدلال درست نہیں۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کیجئے:

(۱) متن سے وہ معنی برآمد نہیں ہو سکتے جو اس میں نہیں ہیں۔ لہٰذا یہ کہنا غلط ہے کہ منشائے مصنف کو بنیادی اہمیت نہ دینے کا مطلب یہ ہے کہ ہمیں من مانی کرنے کی اجازت ہے۔ بلکہ متن کی صحت پر اصرار کرنے سے یہ اصول مستحکم ہو جاتا ہے کہ جو معنی متن میں نہیں ہیں ہم انھیں برآمد نہیں کر سکتے۔ اگر ہم ایسا کریں گے تو معنی نہ بیان کریں گے بلکہ اپنے مفروضات بیان کریں گے۔

(۲) بنیادی سوال یہ نہیں ہے کہ مصنف کا عندیہ کیا ہے؟ بنیادی سوال یہ ہے کہ متن کیا کہتا ہے؟ لہٰذا معنی میں کثیریت (pluralism) کے اصول سے متن پر ضرب نہیں پڑتی۔ متن کو مصنف کا منشا نہیں، بلکہ عمل سمجھنا چاہئے۔

(۳) معنی چونکہ مصنف کی تنہا ملک نہیں، اس لئے مصنف کے عندیے کو معنی پر حاوی کرنا غلط ہے۔ ہاں وہ ترتیب الفاظ جو متن میں ہے، وہ مصنف کی اپنی ملکیت ہے۔ اس لئے ترتیب الفاظ (یا متن، شعر، فن پارہ، sign system، جو بھی کہیں) منشائے مصنف کی تابع ہے۔ ہم اس میں کوئی ردو بدل نہیں کر سکتے۔ امام عبدالقاہر جرجانی نے یہی بات اپنے لفظوں میں یوں کہی تھی کہ معنی (مضمون) تو سب کی ملکیت ہیں۔ معنی لفظ کے تابع ہیں۔ شاعر لفظوں کو ترتیب دے کر، ان کی تقدیم و تاخیر، ایجاز و انبساط، نحوی تراکیب اور تشبیہ و استعارہ وغیرہ کے ذریعہ ان میں حسن پیدا کرتا ہے۔ بڑے شاعر کے بارے میں وہ کہہ ہی چکے ہیں کہ وہ اس جوہری کی طرح ہے جو ان گھڑ سونے کو نئی نئی شکلیں دیتا ہے۔ شمس قیس رازی نے بھی ایسی ہی بات کہی تھی۔

(۴) اگر منشائے مصنف کو مرکزی اور حتمی مقام دے دیا جائے تو متن کی حیثیت اور بھی مخدوش ہو جاتی ہے۔ کیوں کہ مصنف اپنے متن سے وہ معنی بھی برآمد کر سکتا ہے جو درحقیقت اس میں نہیں ہیں۔ یعنی اگر منشائے مصنف کو نظر انداز کرنے سے متن کی حیثیت معرض خطر میں پڑ سکتی ہے (اگرچہ دراصل ایسا نہیں ہے، کیوں کہ ہم متن کو مرکزی مقام دیتے ہیں) تو منشائے مصنف کو اولیت

دینے میں یہ خطرہ ہے کہ مصنف اپنے متن کے جو معنی بھی بیان کرے، ہمیں اسے قبول کرنا ہوگا۔ مصنف اگر (مثلاً) متن میں لکھے کہ غریبوں کا استحصال اچھی چیز ہے، اور جب اس سے باز پرس ہو تو وہ کہے کہ میرا منشا یہ کہنا تھا کہ غریبوں کا استحصال اچھی چیز نہیں ہے، تو آپ اس کا کیا کر لیں گے؟ جب مصنف کا عندیہ معلوم کرنے کے لئے آپ اس کے بیان کو سب سے زیادہ اہم اور قطعی شہادت قرار دیتے ہیں تو ایسی صورت میں آپ کے پاس کیا چارہ رہے گا؟ متن کچھ بھی کہتا ہو، لیکن جب مصنف خود کہہ رہا ہے کہ میرا منشا وہ نہ تھا جو متن سے متبادر ہوتا ہے، تو آپ اس کا یہ بیان قبول کرنے پر مجبور ہوں گے۔ (بشرطیکہ یہ ثابت نہ ہو سکے کہ مصنف جھوٹ بول رہا ہے۔ لیکن تب مشکل یہ ہوگی کہ آپ کا مخالف کسی بھی مصنف کے بیان کو جھوٹ قرار دے سکے گا۔ ایسی صورت میں عندیہ مصنف کا تعین پھر خطرے میں پڑ جائے گا۔)
دلچسپ بات یہ ہے کہ جب متن میں کوئی ایسی بات ہو جسے ہم صریحاً غلط یا قابل اعتراض قرار دیں تو ہم منشائے مصنف کے بارے میں مصنف کے اپنے بیان کو فوراً نظر انداز کر دیتے ہیں۔ مثلاً اگر کوئی شخص اپنے متن میں رسول اللہ کو نعوذ باللہ برا کہے تو وہ اپنی صفائی میں ہر چند کہے کہ میرا ارادہ برائی کا نہ تھا، لیکن ہم اسے مانیں گے نہیں، اور مصنف کو سزا دے کر رہیں گے۔ تو جب صورت حال یہ ہے تو پھر مراد مصنف کی کیا اہمیت رہ جاتی ہے؟ لہٰذا اگر منشائے مصنف کو مرکزی اہمیت دی جائے تو حسب ذیل نتائج برآمد ہوں گے:

الف۔ مصنف کو آزادی ہو جائے گی کہ وہ اپنے متن کے معنی جو چاہے بیان کرے، چاہے وہ معنی اس متن سے حاصل ہو سکتے ہوں یا نہ ہو سکتے ہوں۔ ایسی صورت میں متن کی کوئی اہمیت نہ رہ جائے گی۔

ب۔ یا پھر یہ ہوگا کہ آپ مصنف کے بیان کو قبول کرنے سے انکار کر دیں گے۔ ایسی صورت میں منشائے مصنف کی کوئی اہمیت نہ رہے گی۔

ج۔ اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ منشائے مصنف کے تعین کے لئے مصنف کا اپنا بیان بے معنی ہو جائے گا۔ پھر منشائے مصنف کا تصور ہی بے معنی ٹھہرے گا۔

مندرجہ بالا محاکمے سے معلوم ہوا کہ منشائے مصنف کو مرکزی اہمیت نہ دینے سے متن کی توقیر بڑھتی ہے، گھٹتی نہیں۔ ہاں منشائے مصنف کو مرکزی اہمیت دینے میں یہ خطرہ ہے کہ متن کی توقیر ختم

ہو جائے۔

منشائے مصنف کو مقدس اور موقر مقام نہ دینے کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ عمل تکلم کے جدید نظریات ہمیں بتاتے ہیں کہ خود مصنف (یعنی متن بنانے والا) اپنے اصل منشا و مراد کے بارے میں شک اور بے یقینی کا شکار ہو سکتا ہے۔ یعنی یہ ممکن ہے (اور اکثر ایسا ہوتا بھی ہے) کہ خود متکلم نہیں جانتا کہ جو وہ کہہ رہا ہے اس کا صحیح منشا کیا ہے؟ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ متکلم کا خیال ہو کہ میرا عندیہ یہ کچھ ہے، لیکن اگر متن کا تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کا عندیہ کچھ اور تھا اور خود اسے اس کی خبر نہ تھی۔ یا اپنے اصل عندیے کو اس نے اس طرح چھپا رکھا تھا کہ متن بناتے وقت خود اس کو پتہ نہ تھا کہ میں دراصل کیا کہہ رہا ہوں؟

متن بنانے والے کو اکثر اپنے عندیے کی خبر نہیں ہوتی، یہ نظریہ ژاک دریدا (Jacques Derrida) اور اس کے متبعین نے عام کیا ہے۔ لیکن دریدا کا سہارا لئے بغیر، یا اس کی انتہا پرستی کو قبول کئے بغیر بھی اتنا تو ہم کہہ ہی سکتے ہیں کہ مصنف کے بارے میں یہ خوش فہمی کہ وہ اپنے اصل عندیے سے واقف ہے، بڑی معصوم خوش فہمی ہے۔ مثال کے طور پر جب میر نے خان آرزو کی ''چراغ ہدایت'' سے نادر فارسی محاورے لے کر ''ذکر میر'' میں ایسی عبارت لکھی جس میں یہ محاورے کھپ جائیں (ملاحظہ ہو ''تلاش میر'' از نثار احمد فاروقی) تو ان کا مقصد کیا تھا؟ ظاہر ہے کہ جس التزام سے ''چراغ ہدایت'' کے محاورے ''ذکر میر'' میں لائے گئے ہیں وہ محض اتفاق کا نتیجہ نہیں ہو سکتا۔ فرض کیجئے ''ذکر میر'' کے شروع کے کئی صفحات، جن میں ''چراغ ہدایت'' کے محاورے ہیں، میر نے اس زمانے میں لکھے جب وہ خان آرزو سے خوش تھے۔ اور ان کے لغت سے محاورے نقل کر کے وہ خان آرزو کو خراج تحسین پیش کرنا چاہتے تھے۔ لیکن خراج عقیدت کا یہ طریقہ ہی کیوں؟ کیا میر اس سوال کا جواب دے سکتے کہ انھوں نے خان آرزو کے اشعار کے بجائے ان کے لغت سے محاورے باندھ کر خان آرزو کی تحسین کیوں کی؟ کیا اس وجہ سے کہ میر کو فارسی محاوروں سے بہت شغف تھا؟ یا اس وجہ سے کہ وہ خان آرزو کی شاعری کو لائق اعتنا نہ سمجھتے تھے؟ یا اس وجہ سے کہ ان محاوروں کے ذریعہ وہ اپنے ہم چشموں کو اپنی فارسیت سے مرعوب کرنا چاہتے تھے؟ یا اس وجہ سے کہ وہ محاورے ان کی ادائی مطلب کے لئے از حد مناسب تھے؟ وغیرہ۔ غرض کہ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ میر نے ''چراغ ہدایت'' محاورے نقل کر کے خان آرزو کا اکرام کیا، تو

بھی یہ بات شاید خود میر نہ بتا سکتے کہ اکرام کا یہ طریقہ اختیار کرنے کی کیا وجہ تھی؟ ممکن ہے وہ سب وجہیں غیر شعوری طور پر موجود رہی ہوں جن کا میں نے ذکر کیا۔ ممکن ہے بعض میر کے لاشعور میں رہی ہوں۔ بہر حال، عندیہ معلوم ہو جانے پر بھی مصنف کا اصل مقصد، یا اس کے عندیے کی وجہ کا تعین نہیں ہو سکتا۔

مصنف کے منشا کو غیر معمولی اہمیت دینے میں ایک خطرہ یہ بھی ہے کہ اگر ہم مصنف کے بارے میں کچھ جانتے ہیں تو اس کی روشنی میں اس کے مفہوم کا تعین کرنے کے لالچ سے باز نہیں آسکتے۔ مثلاً اگر میں آپ کو یہ معمولی سا شعر سناؤں اور کہوں کہ یہ غالب کا شعر ہے اور اس کے معنی پوچھوں، تو آپ فوراً فکر میں پڑ جائیں گے کہ شعر کے معنی کیا ہیں؟ کیوں کہ غالب کے بارے میں آپ کو معلوم ہے کہ وہ بہت معنی آفریں اور پیچیدہ بیان شاعر ہیں۔ لہٰذا آپ سوچیں گے کہ اس شعر میں ضرور کچھ نہ کچھ ہوگا، آخر غالب کا شعر ہے۔ فارسی ہے تو واہ واہ۔ عام لوگوں سے زیادہ یہ کمزوری نقادوں میں ہوتی ہے۔ نقادوں کا کام ہی یہ ہے کہ وہ متن کی تعبیر کرتے ہیں، اور اگر متن ایسے شخص کا ہو جسے بڑا شاعر کہا جاتا ہے تو وہ لامحالہ تعبیر کے لئے ضد کرتا ہے۔

انگریزی میں آٹھ مصرعوں کی ایک ناتمام سی نظم ہے جو This Living Hand Fragment کہلاتی ہے، کیوں کہ اس کے شروع کے تین لفظ This Living Hand ہیں۔ اس کا انتساب کیٹس (Keats) سے کیا گیا ہے، لیکن امکان قوی ہے کہ یہ کلام کیٹس کا نہ ہو۔ بہر حال، کیٹس سے منسوب ہونے کے باعث نقادوں نے اس کی تشریح میں بہت تفصیل سے نکتہ شناسیاں کی ہیں۔ لیکن پوچھنے والوں نے یہ بھی پوچھا ہے کہ اگر اس نظم کا انتساب کیٹس سے نہ ہوتا تو کیا اس میں اتنے معنی تلاش کئے جاتے؟ دراصل زبان کا اپنا جبر ہی کیا کم ہے کہ اس پر ہم اپنی طرف سے مزید جبر کا اضافہ کریں؟ فوکو تمام زبان کو جبر اور قوت کے اظہار کا وسیلہ سمجھتا ہے۔ رولاں بارت کے اس مبالغے میں سچائی بھی ہے کہ ''تکلم فوری طور پر تحکم کا مزاج رکھتا ہے۔ تردید، شک، امکان، فیصلوں کا التوا، ان سب کے لئے خاص طرح کے خود کار وسائل درکار ہوتے ہیں، اور یہ وسائل خود لسانی نشانیات کے باہمی عمل میں گرفتار ہوتے ہیں۔'' بارت اسی لئے زبان کو ''اصلاً فاشسٹ'' کہتا ہے، اس فرق کے ساتھ کہ فاشسٹ ریاست میں تکلم پر پابندی ہوتی ہے، اور یہاں تکلم خود ہی استبداد کا کام کرتا ہے۔ مراد یہ ہے کہ زبان ہمارا سب سے بڑا آلۂ ترغیب و تربیت ہے۔ لہٰذا زبان سے بنی ہوئی چیزیں یوں ہی ہم پر جبر کرتی ہیں کہ ہم کو یوں پڑھو،

یوں پڑھو۔ اب اس پر منشاے مصنف، سماجی خود کار عمل، وغیرہ کے جبر مزید کیوں اضافہ کئے جائیں؟

اب اس سوال کو اٹھاتے ہیں کہ مصنف نے جو معنی مراد نہیں لئے وہ متن میں موجود ہو سکتے ہیں کہ نہیں۔ اس پر جو انتہا پسندانہ نظریہ ہے اس کی رو سے مراد مصنف تو کیا، کسی لفظ کی اصل، غیر زبان میں اس کی تاریخ، یہ سب متن کے معنی میں شامل ہیں، مصنف کو ان کی خبر ہو نہ ہو۔ یہ نظریہ لاتشکیل سے متخرج ہے۔ لیکن اتنی دور نہ جایئے تو بھی کولرج کی طرح یہ تو کہنا ہی پڑتا ہے کہ لفظ کے معنی سے مراد اس کے انسلاکات بھی ہیں۔ یا کولرج سے بھی کچھ ادھر رہئے، میر کا یہ شعر دیکھئے۔

مشکل ہے مٹ گئے ہوئے نقشوں کی پھر نمود
جو صورتیں بگڑ گئیں ان کا نہ کر خیال

(دیوان اول)

مصرع اولیٰ میں ''نقشوں'' کو ''نقش'' کی بھی جمع فرض کر سکتے ہیں اور ''نقشہ'' کی بھی۔ ''نقش'' بمعنی impression یا کوئی تصویر، یا کوئی چیز جو کاغذ، پتھر یا کسی اور چیز پر بنائی جائے۔ ''نقشہ'' بمعنی map اور صورت۔ فرض کیجئے میر نے ''نقشوں'' بمعنی ''نقش کی جمع'' لکھا ہے۔ تو کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ ''نقشوں'' بمعنی ''نقشہ کی جمع'' کا وجود اس مصرعے میں نہیں، جب کہ دونوں معنی پوری طرح مناسب ہیں اور ان دونوں کے امکانات اس قدر متوازن ہیں کہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ کسے ترجیح دی جائے۔ دوسرے مصرعے میں صورتیں بگڑنے کا ذکر ہے۔ یہ محاورہ/استعارہ بھی دونوں معنی سے پوری طرح مناسبت رکھتا ہے۔ لہٰذا ہم کس طرح کہہ سکتے ہیں کہ ان میں سے ایک معنی کا وجود نہیں، کیوں کہ میر نے ایک ہی معنی مراد لئے ہوں گے؟ مزید دیکھئے۔

آیا جو واقعے میں درپیش عالم مرگ
یہ جاگنا ہمارا دیکھا تو خواب نکلا

(دیوان اول)

''واقعہ'' بمعنی ''خواب'' بھی ہے اور بمعنی ''حقیقت'' بھی۔ دونوں ہی معنی شعر کے سیاق میں بالکل مناسب ہیں۔ اب اگر یہ ثابت بھی ہو جائے کہ میر نے ایک ہی معنی مراد لئے تھے (''خواب'' یا ''حقیقت'') تو بھی ہم کس بنا پر یہ کہیں گے کہ دوسرے معنی موجود نہیں؟ ایک مثال اور یہاں ملاحظہ ہو۔

ڈوبا لوہو میں پڑا تھا ہمگی پیکر میر

یہ نہ جانا کہ لگی ظلم کی تلوار کہاں

(دیوان دوم)

مصرع ثانی میں ''کہاں'' کے دو معنی ہیں۔(۱) جسم میں کس جگہ (۲) کس مقام پر، یعنی میر کو کس جگہ زخمی کیا گیا؟ اب یہاں بھی منشائے مصنف کچھ ہی رہا ہو، لیکن دونوں معنی پوری طرح چسپاں ہیں۔ایک کو موجود اور دوسرے کو غیر موجود نہیں کہہ سکتے۔

میں نے ایسی مثالیں پیش کی ہیں جن میں ایک سے زیادہ معنی کا ہونا بالکل ثابت ہے، یعنی ایسا نہیں ہے کہ دوسرے معنی کا محض احتمال ہو، یا دوسرے معنی کا علاقہ متن سے بہت مضبوط نہ ہو۔اور نہ ایسا ہے کہ دوسرے معنی ایسے ہیں جن سے میر واقف نہ رہے ہوں۔لہٰذا ان معنی سے انکار ممکن نہیں۔اب رہا سوال کہ کیا وہ معنی، جو شاعر نے مراد نہیں لئے، جھوٹے ہیں؟ یعنی کیا یہ کہا جا سکتا ہے کہ چونکہ وہ معنی شاعر نے مراد نہیں لئے، اس لئے وہ شعر کے حقیقی معنی نہیں ہیں؟ اس کا ایک جواب یہ ہے کہ جب ہم مراد قائل کے ہی قائل نہیں ہیں، تو حقیقی اور غیر حقیقی معنی کی بحث کہاں اٹھتی ہے؟ لیکن میں یہ جواب نہ دوں گا۔ میں یہ کہتا ہوں کہ اگر کسی ایک معنی کو حقیقی، باقی کو غیر حقیقی قرار دینے سے شعر کا رتبہ کم ہوتا ہے، تو کسی معنی کو غیر حقیقی قرار دے کر ہم اس رعونت کے مرتکب ہو رہے ہیں کہ شاعر ہم سے کمتر ہے۔دوسری بات میں یہ کہتا ہوں کہ جب کسی لفظ کے کوئی معنی زبان میں موجود ہیں اور سیاق و سباق کلام کے بالکل مناسب ہیں تو ہم انھیں غیر حقیقی کس طرح قرار دے سکتے ہیں؟

یہاں یہ نکتہ ملحوظ رہے کہ سیاق و سباق کے بغیر تنہا لفظ یا تو بے معنی ہوتا ہے، یا اس کے معنی لامحدود ہوتے ہیں۔(دونوں باتیں ایک ہیں۔) مثلاً اوپر جو متن میں نے بنایا ہے اس میں لفظ ''شام'' پر غور کریں۔ہم یہ بات جانتے ہیں (یا فرض کرتے ہیں) کہ یہ اردو زبان کا لفظ ہے۔لہٰذا اس کا پہلا اور سب سے اہم سیاق و سباق تو یہ ہے کہ یہ ہمارے لئے اس وجہ سے بامعنی ہے کہ یہ اردو زبان کا لفظ ہے۔ ممکن ہے اور زبانوں میں بھی یہ لفظ ہو اور وہاں اس کے کچھ معنی ہوں، ہم اس باب میں کچھ نہیں کہہ سکتے۔جب ہم لفظ ''شام'' سے تنہا دوچار ہوتے ہیں تو یہ فرض کر کے اس کے معنی متعین کرتے ہیں کہ یہ فلاں زبان کا لفظ ہے۔اگر ہمیں یہ نہ معلوم ہو کہ یہ لفظ کس زبان کا ہے، تو ہم اس کے معنی متعین کرنے سے قاصر رہیں گے۔

لہٰذا لفظ ''شام'' ہمارے لئے اس وجہ سے بامعنی ہے کہ ہم اس کے سیاق و سباق (context) سے واقف ہیں کہ اردو کا لفظ ہے۔ یعنی جس نشان (sign) کو ہم لفظ ''شام'' سے تعبیر کر رہے ہیں وہ اردو کے نشانیاتی نظام کا تابع ہے۔ لیکن اردو میں لفظ ''شام'' کے کم سے کم حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) Evening، یعنی ''صبح'' کی ضد

(۲) کرشن جی کا نام

(۳) اہل ہنود میں عام اسم معرفہ

(۴) معشوق

(۵) ایک ملک کا نام (Syria)

(۶) لاٹھی یا اوزار کے سرے پر چڑھا ہوا چھلا یا نوک

(۷) سیاہ فام

یعنی اردو کے سیاق و سباق میں لفظ ''شام'' کے مندرجہ بالا سب معنی بیک وقت اس لفظ سے متبادر ہوتے ہیں اور اس کے حقیقی معنی ہیں۔ اگر میں آپ سے پوچھوں کی اردو میں ''شام'' کے کیا معنی ہیں؟ تو آپ اس کے کثیر الاستعمال معنی، یا اپنی افتاد طبع، یا اپنی ثقافتی اور تہذیبی ترجیحات کے اعتبار سے ''شام'' کے وہ سب معنی بتا دیں گے جو آپ کو معلوم ہیں، یا جو آپ کو اس وقت یاد آئیں گے۔ ظاہر ہے کہ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ لفظ ''شام'' میں یہ سب معنی بیک وقت موجود ہیں۔

معنی بیان کرنے کے عمل (یعنی متن کی تعبیر کرنے کے عمل) میں معنی کا کثیر الاستعمال ہونا، معنی بیان کرنے والے کی افتاد طبع، اس کی ذہنی صورت حال، یہ سب (اور اس طرح کی بہت سی چیزیں) بروئے کار آتی ہیں۔ اس لئے کسی متن کی تعبیر کرتے وقت مختلف لوگوں کا مختلف معنی بیان کرنا کوئی حیرت انگیز بات نہیں۔ بہترین طریقہ بہر حال یہی ہے کہ متن کی تعبیر اپنے تعصبات یا ذہنی کوائف کی روشنی میں نہیں، بلکہ اس کے تمام ممکن معنی کی روشنی میں کی جائے۔ لفظ کے جو جو معنی سیاق و سباق کے مناسب ہوں گے (یعنی متن کے سیاق و سباق کے) وہ سب معنی اس متن کے لئے درست ہوں گے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ کسی لفظ کے معنی بیان کرنے کے لئے دو طرح کے سیاق و سباق ضروری ہیں۔ ایک

عموی، اور ایک خصوصی۔ عموی تو یہ ہے کہ لفظ کس زبان کا ہے؟ اور خصوصی یہ کہ جس متن کے اندر وہ لفظ ہے اس کے اعتبار سے کیا معنی ممکن ہیں؟ مثلاً عموی سیاق و سباق میں تو لفظ "شام" کے وہ سب معنی ممکن ہیں جو ہم نے اوپر بیان کئے۔ متن کے خصوصی سیاق و سباق میں وہی معنی ممکن ہیں متن جن کا متحمل ہو سکتا ہے۔ سیاق و سباق میں جتنے قرینے معنی کو محدود کرنے کے ہوں گے، معنی بس انھیں قرینوں کی حد تک محدود ہوں گے، نہ زیادہ نہ کم۔ مثلاً یہ متن ملاحظہ ہو:

آج میں نے شام کو دیکھا۔ شام کی لطافت کا کیا کہنا۔

یہاں "شام" کے حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) Evening

(۲) معشوق

(۳) کوئی شخص

(۴) کرشن جی

(۵) سیاہ فام شخص

متن میں کوئی ایسا قرینہ نہیں جس کی بنا پر ہم مندرجہ بالا میں کسی یا چند معنی کو غیر حاضر (یعنی غیر ضروری) قرار دیں۔ بہت سے بہت یہ کہہ سکتے ہیں کہ بعض معنی زیادہ سامنے کے ہیں، اور بعض کم۔ اب یہ متن ملاحظہ ہو:

"دیکھئے سطر نے آپ کی چھتری پر سونے کی شام چڑھائی ہے۔ اس شام کی لطافت کا کیا کہنا۔"

اب متن میں قرینہ موجود ہے کہ "شام" صرف ایک معنی میں ہے۔ یہاں "شام" کے بقیہ معنی غیر حاضر (یعنی غیر ضروری) ٹھہریں گے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ "شام" کے بقیہ معنی معدوم ہو گئے۔ وہ اب بھی موجود ہیں۔ بس یہ بات ہے کہ متن وہی اچھا ہے جس میں قرینے کثرت معنی کے ہوں، نہ کہ قلت معنی کے۔

مصنف بیات جان ہی نہیں سکتا کہ اس کے متن سے کتنے معنی برآمد کرنا ممکن ہے؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ مصنف یہ نہیں جان سکتا کہ اس کا متن کتنے لوگ، کہاں کہاں، اور کب پڑھیں گے؟ اس بات

سے تو کوئی انکار نہ کرے گا کہ کسی متن (یا شعر) کے معنی اس کے قاری یا سامع کی استعداد شعر فہمی کی قوت، جس تہذیب کا مظہر وہ شعر ہے، اور جس زبان میں وہ شعر کہا گیا ہے ان سے واقفیت، جن اصولوں کے تحت وہ شعر کہا گیا ہے ان سے شناسائی، ان سب باتوں پر منحصر ہے۔ اس کے علاوہ یہ بھی ہوتا ہے کہ کسی اور شعر کے معنی کی روشنی میں کسی شعر کے معنی میں اضافہ یا تبدیلی ہو۔ ظاہر ہے کہ کوئی شاعر اتنا بڑا غیب داں نہیں ہو سکتا۔ خود نقاد، جو شاعر سے زیادہ غور و فکر کرتا ہے کہ متن کے معنی برآمد کرے، اس بات کا دعویٰ نہیں کر سکتا کہ کتنی مدت کے اندر، یا شعر کو کتنی بار پڑھنے کے بعد، وہ اس کے تمام معنی برآمد کر لے گا۔ رومن یاکبسن (Roman Jacobson) سے زیادہ نکتہ رس کم لوگ ہوئے ہوں گے۔ وہ بیس زبانیں بخوبی جانتا تھا اور کم سے کم سولہ زبانوں کے ادب سے وہ اچھی طرح واقف تھا۔ یاکبسن لکھتا ہے کہ "کوئی بھی محاکمہ ایسا نہیں ہے جس کے نتیجے میں کسی عظیم نظم کے تمام امکانات ختم ہو جائیں... امکانات کو ختم کرنے کی کوشش کتنی ہی نیک نیتی اور محنت سے کیوں نہ کی جائے، بہت سی مناسبتیں اور رعایتیں (equivalances) تو ہاتھ لگ جاتی ہیں، لیکن بہت سی پھر بھی دریافت نہیں ہو پاتیں۔" پھر وہ ییٹس (Yeats) کی نظم (The Sorrows of Love) کے بارے میں اپنے تجربے کی مثال دیتا ہے: "میں اس نظم پر خاصی مدت سے بحث کرتا رہا ہوں، لیکن کل جب میں وسٹفالیا (Westphalia) سے کولون (Cologne) آ رہا تھا تو میں نے ایک نئی چیز اس نظم میں دریافت کی... میرا خیال ہے کہ کوئی بھی شخص (نظم کے) امکانات کو مکمل طور پر دریافت نہیں کر سکتا۔" جب نقاد کا یہ حال ہے، جو متن پر سالہا سال غور کرتا ہے، تو بے چارے شاعر کو کیا معلوم ہوگا، کہ وہ تو متن کو بنا کر الگ بیٹھ رہتا ہے۔ اسے کس طرح خبر لگ سکتی ہے کہ میرے متن کے کیا کیا معنی نکلیں گے؟

اگر چہ یہ بات ہماری شعریات میں مضمر تھی کہ متن کا بنانے والا شاعر اور متن کے اندر متکلم دونوں ایک ہی شے نہیں ہیں۔ یعنی شاعر اگر چہ واحد حاضر میں گفتگو کرتا ہے، لیکن کوئی ضروری کہ وہ اپنی سوانح حیات بیان کر رہا ہو، لیکن ہماری جدید تنقید نے یہ بات مغربی تنقید سے سیکھی کہ کلام میں نقطۂ نظر، غیر شخصیت، متکلم اور شاعر کا ایک شخص نہ ہونا، یہ سب صفات ممکن ہیں۔ جب تک یہ بات ہم لوگوں تک ایم۔ اے۔ انگریزی کے کورس کی راہ سے پہنچی، اس وقت تک مغرب میں فوکو (Foucault) کے زیر اثر یہ خیال عام ہونے لگا تھا کہ:

بیانات کا تجزیہ کسی "میں سوچتا ہوں" کے حوالے کے بغیر عمل میں آتا ہے۔ یہ تجزیہ کسی فاعل متکلم کا سوال نہیں کھڑا کرتا۔ یعنی ایسا فاعل متکلم جو اپنا اظہار ان باتوں کے ذریعہ کرتا ہے جنھیں وہ بیان کرتا ہے، جو تکلم کے عمل کے ذریعہ اپنی آواز خودمختاری کا استعمال کرتا ہے اور جو لاعلمی میں خود کو مختلف طرح کے بندھنوں کا محکوم کر لیتا ہے۔ تجزیہ تو اب دراصل "کہا جاتا ہے" کی سطح پر ہوتا ہے (نہ کہ "میں کہتا ہوں" کی سطح پر)۔

یہ الفاظ فوکو کے ہیں (The Archaeology of Knowledge)۔ فوکو کی مراد یہ تھی کہ متون کے مصنف ان میں اپنی طرف سے معنی نہیں ڈالتے، اور تہذیب کے مورخ کا کام یہ نہیں ہے کہ ان معنی کو تلاش کرے جو مصنفوں نے اپنی تحریروں میں ڈالے ہیں۔ تہذیب کا مورخ تو دراصل صرف وہ معنی بیان کرتا ہے جو اس کو موجود نظر آتے ہیں، اور یہ معنی مصنف کی ملکیت نہیں ہوتے۔

فاعل متکلم (The speaking subject) سے یہ انکار مصنف کے وجود کو معرض خطر میں لاتا ہے۔ چنانچہ رولاں بارت نے مصنف کی موت کا ہی اعلان کر دیا۔ ان خیالات میں انتہا پسندی ہے، لیکن ان میں حقیقت کا ذرہ موجود ہے۔ فوکو اور دریدا کے تصورات میں مشابہت سامنے کی بات ہے، اور دریدا نے اس زمانے کی تنقیدی فکر کو متاثر کیا ہے۔ غلط یا صحیح (بلکہ زیادہ تر غلط) دریدا نے اس بات پر اصرار کیا ہے کہ پڑھنے کا "فطری طریقہ" (جس میں ہم مصنف کے وجود کا اقرار کر کے متن سے معاملہ کرتے ہیں) دراصل غیر فطری ہے۔ اصل پڑھائی تو متن کے against the grain یعنی اس کی یافت کی الٹی سمت ہوتی ہے۔ ان خیالات سے اتنا تو فائدہ ہوا ہے کہ ہم منشائے مصنف کو معنی کی شرح کے سلسلے میں کوئی بنیادی اہمیت نہیں دیتے۔ دریدا سے اتنا ہی حاصل کرنا کافی ہے، اس کی باقی موشگافیاں اوروں کو مبارک۔ ہم تو صرف یہ کہتے ہیں کہ مصنف کو اپنے متن کے معنی پر کوئی اختیار نہیں ہوتا۔ اگر دریدا یہ کہتا ہے کہ متن کے تمام معنی غلط ہیں، اس معنی میں کہ کوئی بھی تجزیہ متن کے تضادات کو حل نہیں کر سکتا، تو ہم اتنا ضرور کہہ سکتے ہیں کہ متن کے کوئی معنی قطعی اور آخری نہیں ہوتے۔ ایسی صورت میں معنی پر مصنف کی حکمرانی معلوم۔ اور ایسی صورت میں ہمارا یہ بھی دعویٰ بودا ہے کہ ہم متن کے معنی قطعیت کے ساتھ بیان کر رہے ہیں، اور جو معنی ہم بیان کر رہے ہیں اس متن کے بس وہی معنی ہیں۔ فوکو نے فاعل متکلم سے انکار اور "میں کہتا ہوں" کی جگہ "کہا جاتا ہے" پر اصرار اسی لئے کیا کہ فاعل متکلم یعنی شارح، قائم مقام تھا اگلے فاعل متکلم یعنی مصنف کا۔ اور وہ قائم مقام تھا اپنے سے اگلے فاعل متکلم کا۔

اس طرح اقتدار (authority) کا لامتناہی سلسلہ تھا، جب کہ حقیقت یہ نظر آتی تھی کہ کلام کے معنی کا تعین دراصل معاشرہ کرتا تھا، اور معاشرہ استبداد کا آلہ تھا۔ یہ خیالات پوری طرح درست نہیں ہیں، لیکن یہ درست ہے کہ معاشرہ معنی کو متعین کر کے انتشار روکتا ہے، اور اس عمل کو ایک طرح کا استبداد بھی کہہ سکتے ہیں۔

اس سوال کا کہ متن میں معنی کثیر کا وجود اور معنی کثیر کا احتمال ایک ہی شے ہیں یا نہیں، جواب دو طرح دیا جا سکتا ہے۔ طباطبائی نے متن میں معنی کثیر کے وجود کو اس کا حسن، اور کثرت معنی کے احتمال کو عیب قرار دیا ہے۔ احتمال سے ان کی مراد یہ تھی کہ جب ہم یقین کے ساتھ نہ کہہ سکیں کہ کون سے معنی ''صحیح'' ہیں۔ یعنی کئی معنی کا امکان ہو، لیکن ہمیں ٹھیک ٹھیک نہ پتہ چلے کہ یہ معنی ہیں بھی کہ نہیں۔ ظاہر ہے کہ طباطبائی کا اصول اس غلط فہمی پر مبنی ہے کہ متن کے تمام ممکن معنی کا تعین ہو سکتا ہے، جب تک ہم یہ کہہ سکیں گے کہ متن میں یہ معنی بھی ہو سکتے ہیں اور وہ معنی بھی ہو سکتے ہیں، ہمیں اس سے غرض نہ ہونا چاہئے کہ یہ سب معنی صرف احتمالی ہیں یا متن میں یقینی طور پر موجود ہیں۔

مغربی تنقید سے ہم نے ''ابہام'' (ambiguity) کی اصطلاح حاصل کر کے اپنی شاعری کی تفہیم میں اس سے بہت مدد لی ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ابہام کا اصول اب ہماری تنقید میں پوری طرح رائج ہو چکا ہے۔ ادھر مغرب میں لاتشکیل کے زیر اثر ''غیر قطعیت'' (indeterminacy) کی اصطلاح کا بہت چلن ہے۔ بقول جیرلڈ گریف، یہ معاملہ ابھی زیر بحث ہے کہ ''ابہام'' اور ''غیر قطعیت'' میں کوئی فرق ہے بھی کہ نہیں۔ لیکن اتنا فرق ضرور نمایاں ہے کہ مغربی تنقید میں ''ابہام'' کے مریدین اس رائے کے تھے کہ متن کے ابہام کو تجزیہ اور توضیح کے ذریعہ دور کر کے اس کے معنی کے تاریک گوشوں کو روشن کر سکتے ہیں۔ اس کے برخلاف ''غیر قطعیت'' سے مراد یہ ہے کہ معنی کے گوشے روشن نہیں ہو سکتے۔ یعنی ابہام کے مریدین کی نظر میں متن تو بنیادی طور پر مبہم تھے، لیکن ان کی تعبیریں روشن تھیں۔ غیر قطعیت کے مریدین کا کہنا ہے کہ متن بنیادی طور پر مبہم تو ہوتے ہیں، لیکن ان کی تعبیریں روشن نہیں بلکہ غیر قطعی ہوتی ہیں۔ یہ بیان ایک لاتشکیلی نقاد ٹموتھی باٹی (Timothy Bahti) کا ہے۔ لیکن بات اس طرح پوری صاف نہیں ہوتی۔ غیر قطعیت سے اصل مراد یہ ہے کہ تعبیریں خود مبہم اور تعبیر طلب ہوتی ہیں۔ یہ بات اس حد تک تو صحیح ہے کہ ہر متن شرح و تعبیر کا تقاضا کرتا ہے۔ لیکن یہ نتیجہ درست نہیں ہے کہ تعبیریں روشن

نہیں ہوتیں۔ (''وضاحت'' کے معنی ہی ہیں ''روشن ہونے کی کیفیت'' اور ''توضیح'' کے معنی ہیں ''روشن کرنا'') ہم جس حد تک معنی کو سمجھ سکتے ہیں اس حد تک اسے روشن بھی کر سکتے ہیں۔ معنی چاہے احتمالی ہوں چاہے یقینی، ان کو بیان کرنا بڑی حد تک ممکن ہے۔ شعر (متن، فن پارہ) کے پورے معنی شاید کبھی نہیں بیان ہو سکتے، یہ اور بات ہے۔ رومن یاکبسن کو ییٹس کی نظم میں ایک نئی خوبی نظر آئی تو اس حد تک اس نظم کے معنی میں بھی اضافہ ہوا۔ یہ عمل غیر مختتم ہے۔ یاکبسن کے بیان کردہ واقعے سے یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ جو معنی کسی کے لئے احتمالی ہوں، وہ دوسرے کے لئے یقینی بھی ہو سکتے ہیں۔ جو پا گیا وہ پا گیا۔

مشرق و مغرب کی شعریات میں منشاے مصنف

مغرب کی قدیم شعریات میں منشاے مصنف کی کوئی اہمیت نہ تھی۔ افلاطون تو اس کے وجود ہی سے انکار کرتا نظر آتا ہے۔ شاعری پر افلاطون کے اعتراضات میں ایک یہ بھی تھا کہ شاعر لوگ اپنے کلام کے معنی بیان کرنے سے قاصر ہوتے ہیں:

> (۱) میں تمام طرح کے شاعروں سے ملا ہوں، المیہ، پر جوش شرابی کورس نگار، سب طرح کے (شاعروں کو جانتا ہوں۔)... میں ان کے پاس ان کے کلام کے بعض مفصل ترین اقتباسات لے گیا، ایسے اقتباسات جن میں تمام طرح کے شاعرانہ طریقوں کو کام میں لایا گیا تھا۔ میں نے ان سے ان اقتباسات کے معنی پوچھے...آپ یقین کریں ...حاضرین محفل میں شاید ہی کوئی ایسا رہا ہو، جو کلام شعرا کے معنی خود ان شعرا سے بہتر طریقے سے نہ بیان کر سکتا ہو، جن کا کلام زیر بحث تھا۔ تب مجھے پتہ لگا کہ شاعر لوگ عقل اور حکمت کے ذریعہ نہیں، بلکہ ایک طرح کی روحانی دیوانگی اور الہام کے ذریعہ شعر کہتے ہیں۔
>
> (۲) تمام عمدہ شاعر، چاہے وہ رزمیہ نگار ہوں، یا متغزل، اپنی خوبصورت شاعری کو ہنر کے ذریعہ نہیں بناتے، بلکہ اس لئے کہ وہ الہام کے زیر اثر ہوتے ہیں اور کوئی غیبی طاقت ان پر حاوی ہوتی ہے...شاعر میں قوت ایجاد اس وقت تک پیدا نہیں ہوتی جب تک اس کو الہام نہ ہو اور وہ ہوش و حواس سے عاری نہ ہو اور اس کے ذہن نے اس کا ساتھ چھوڑ نہ دیا ہو۔

افلاطون کے یہ دو اقتباسات اس کی دو کتابوں سے ہیں (Apology اور Ion) ان میں شاعر کی جو خوبی اور برائی مرکوز ہے فی الحال اس سے بحث نہیں۔ اس وقت ہمارے مطلب کی بات ان بیانات میں یہ ہے کہ خود شاعر اپنے کلام کے معنی نہیں سمجھتا، وہ اپنے کلام کے لئے ذمہ دار بھی نہیں ہے۔ وہ جانتا ہی نہیں کہ وہ کیا کہہ رہا ہے، کیوں کہ شعر گوئی کے وقت وہ اپنے ذہن (یعنی قوت عقلیہ) سے عاری ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں کلام کے معنی کا تعین یا کلام کی تعبیر منشاے مصنف کے اعتبار سے نہیں ہوسکتی۔ مصنف کا منشا کوئی ہے ہی نہیں، لہٰذا اس کا حوالہ کہاں سے ممکن ہے۔

ارسطو بھی الہام کا قائل ہے، اگر چہ وہ اسے شاعر کے خلاف ثبوت کے طور پر نہیں پیش کرتا۔

> لہٰذا شاعری ایک خوشگوار عطیۂ خداوندی یا کسی طرح کی دیوانگی پر دلالت کرتی ہے... [شاعر] کسی بھی کردار کے سانچے میں ڈھل جانے کی قدرت رکھتا ہے [یا] وہ اپنے نفس اصلی سے باہر نکل کر جو سوچتا ہے وہی بن بیٹھتا ہے۔
>
> (''شعریات'' باب ۱۷)

اس بیان میں منشاے مصنف کی تردید اتنی واضح نہیں ہے جتنی افلاطون کے یہاں ہے۔ لیکن یہ بات اس بیان میں بھی مضمر ہے کہ اگر مصنف کی قوت کا سرچشمہ عطیۂ خداوندی یا دیوانگی ہے، تو وہ اپنے کلام میں مضمر معنی کا ذمہ دار نہیں ہوسکتا۔ یعنی ہم کلام کے معنی کو مصنف کے معنی نہیں کہہ سکتے۔ لہٰذا اگر کوئی معنی مصنف نے مراد نہ لئے ہوں لیکن اگر کلام میں موجود ہوں تو وہ معنی بھی حقیقی ٹھہریں گے۔

سترہویں صدی میں لندن کے ایک باشندے ولیم پرن (William Prynne) پر اس جرم میں مقدمہ چلایا گیا کہ اس کی بعض تحریروں میں بادشاہ اور شاہی خاندان پر نکتہ چینی کا پہلو ہے۔ بیان صفائی میں پرن نے کہا کہ ان تحریروں سے میرا منشا و مراد نکتہ چینی کی ہرگز نہ تھی۔ لیکن عدالت نے اسے اس بنا پر سزا کا مستوجب ٹھہرایا کہ تم نے ایسی عبارت لکھی ہی کیوں جس میں نکتہ چینی کا پہلو نکلے۔ ولیم پرن کے ساتھ انصاف ہوا یا ظلم، ہمیں اس سے فی الحال غرض نہیں۔ اس وقت مجھے صرف یہ ثابت کرنا ہے کہ معنی کو مراد مصنف کا تابع نہ ٹھہرانا مغربی فکر میں عام رہا ہے۔

ولیم پرن کے مقدمے کی صداے بازگشت گذشتہ دو برسوں میں یورپ اور امریکہ میں ایک نئے ہی ڈھنگ سے گونجتی رہی ہے۔ بلجیم نژاد امریکی نقاد، مفکر اور لاتشکیل کے علم بردار، پال د مان (Paul De Man) کی بعض اخباری تحریریں اس کے مرنے کے بعد ایک طالب علم نے دریافت

کیں۔ دمان کی تحریریں دوسری جنگ عظیم کے دوران بلجیم کے اخباروں میں اس وقت شائع ہوئی تھیں جب بلجیم پر ہٹلر کا قبضہ تھا۔ ان تحریروں میں نازی سیاست اور ہٹلریت کی حمایت صاف نظر آتی ہے۔ جب اس طالب علم نے یہ تحریریں امریکہ کے ایک اخبار میں شائع کیں تو ہر طرف استعجاب، غم وغصہ اور الجھن کی لہر دوڑ گئی کہ پال دمان جو امریکہ کی ایک بہت بڑی یونیورسٹی میں بہت بااثر پروفیسر اور اہم مفکر کی حیثیت سے معروف تھا اور امریکہ میں جس کی زندگی فنافی العلم کی زندگی تھی اور جس کا خیال یہ تھا کہ ہم اپنے خیالات کو اچھی طرح ادا نہیں کر سکتے، کیوں کہ زبان کی نوعیت ہی ایسی ہے، اور جو خالص علمی نقطۂ نظر سے مغربی ادب کے بعض اہم ترین متون کا مطالعہ کر کے اس نتیجے پر پہنچا تھا کہ ''نقاد جب اپنے مفروضات اور پہلے سے طے کردہ تصورات کی طرف سے بالکل اندھا ہو جاتا ہے، وہی لمحہ اس کی عظیم ترین فہم اور بہترین بصیرت کا ہوتا ہے۔'' وہ پال دمان جن کا قول تھا کہ لاتشکیل کا کام کسی متن میں پوشیدہ چیزوں (جن سے خود مصنف غالباً بے خبر تھا) کو ظاہر کرنا ہے۔ ایسا شخص جسے معنی کی تقدیس کا یہ لحاظ ہو، اور وہ نازی بہیمیت اور بربریت اور استحصال کی حمایت کرے! بعض لوگوں نے تو گھبرا کر اس بات سے ہی انکار کر دیا کہ یہ نازسیت پرست مضامین دمان کی تصنیف ہیں۔

بحر اوقیانوس کے دونوں طرف علمی حلقوں میں دیر تک یہ کھلبلی رہی کہ دمان کی ان تحریروں کو کیا سمجھا جائے اور ۱۹۴۲۔ ۱۹۴۳ کے دمان، جو ہٹلر کے زیر سایہ بلجیم میں تھا، اور ۱۹۷۰۔ ۱۹۸۰ کے دمان جو امریکہ میں ایک مخصوص طرح کی تقدیس اور علمی اخلاص کا درس دیتا تھا، ان کے مابین مطابقت کیسے پیدا ہو؟ دمان تو کہتا تھا کہ مصنف کو خود اپنے ارادے اور مراد کی خبر نہیں ہوتی۔ اب اس کے ان مضامین کو کیا کیا جائے جو ہمارے زمانے کی بدترین انسانیت دشمن اور اخلاق دشمن سیاست کی تائید کرتے ہیں؟ بعض لوگوں نے کہا کہ نہیں۔ ان مضامین میں نازسیت کی تبلیغ اور حمایت صاف لفظوں میں نہیں ہے۔ دمان محض اپنی جان بچانے کیلئے گول مول باتیں لکھ رہا تھا۔

اس بحث کے سلسلے میں جو تحریریں لکھی گئیں ان کا بیشتر حصہ ایک کتاب کی شکل میں مرتب کیا گیا۔ (شائع شدہ ۱۹۸۸) اس کتاب میں اہم ترین تحریر دریدا کی تھی جو دمان کا دوست تھا اور دمان نے جس کے خیالات کی تبلیغ میں بڑا حصہ لیا تھا۔ اصولی حیثیت سے دریدا منشائے مصنف کا منکر نہیں ہے۔ یعنی اس کا موقف یہ ہے کہ مصنف متن میں وہی باتیں لکھتا ہے جس کا وہ ارادہ کرتا ہے۔ (لیکن لاتشکیل

نام ہی اس طریق کار کا ہے کہ مصنف کے بخیال خود جو باتیں متن میں لکھی ہوئی ہیں، ہم یہ ثابت کریں کہ دراصل متن میں اس کی الٹی باتیں ہیں) بہر حال، دریدا نے دمان کے مسئلے سے آنکھ نہیں چرائی، اور کہا کہ اگر کسی کی تحریر کا کوئی سیاسی استعمال کیا جائے، تو مصنف کو اس کا ذمہ دار ٹھہرانا چاہئے، چاہے مصنف کا منشا یہ نہ رہا ہو کہ اس کی تحریر کا سیاسی استعمال ہو اور اس کے ذریعہ کسی برے نظریے یا لائحۂ عمل کی تائید حاصل کی جائے۔ دریدا نے اس کی وجہ یہ بیان کی کہ اگر متن کو غلط طریقے سے پڑھ کر اس کی ایسی تعبیر کی جائے جو منشائے مصنف کے خلاف جاتی ہو، تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ تعبیر کسی نہ کسی سطح پر متن کے اندر موجود تھی۔ اور متن میں کوئی بات ایسی ضرور ہوگی جو اس طرح کی سیاسی تعبیر کو راہ دے۔ دریدا کہتا ہے کہ متن کے وہ معنی مراد مصنف نہ سہی لیکن اگر وہ برآمد ہو سکتے ہیں تو یقیناً متن میں جائز کردہ (allowed for) اور programmed ہوں گے۔ دریدا کہتا ہے کہ ممکن ہے کسی متن کی تعبیر کر کے اسے ایسے مقاصد کے لئے استعمال کیا جائے جو متن بنانے والے کے ارادے سے نہ صرف بہت دور رہے ہوں، بلکہ متن بنانے والا ان کو حقارت انگیز سمجھتا ہو۔

لہٰذا دریدا، ولیم پرن اور پال دمان کو ایک ہی کٹہرے میں کھڑا کرتا ہے۔ یہاں بھی مجھے اس معاملے کے اخلاقی/قانونی پہلوؤں سے بحث نہیں۔ میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ متن کو مراد مصنف کے خلاف بھی استعمال کیا جائے تو یہ فلسفۂ معنی کی رو سے غلط نہ ہوگا۔

بعض لوگ، جو لاتشکیل کو ناپسند کرتے ہیں (بہت زیادہ پسند تو میں بھی نہیں کرتا) یہ سمجھتے ہیں کہ منشائے مصنف سے انکار کا نظریہ لاتشکیل والوں کی بدعت ہے۔ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ دریدا کے بارے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ وہ منشائے مصنف کا قائل ہے۔ اس کا قول صرف یہ ہے کہ اگر منشائے مصنف کے خلاف بھی معنی متن سے برآمد ہوں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ مصنف نے کسی نہ کسی طرح ان کا ارادہ ضرور کیا تھا۔ پال دمان نے منشائے مصنف کے بارے میں جو رویہ اختیار کیا ہے اس کو اینابل پیٹرسن (Annabel Patterson) ''خاکسارانہ'' (humble) کہتی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ جدید زمانے میں منشائے مصنف کی تعریف متعین کرنے اور ادبی مطالعات میں اس کا تفاعل مقرر کرنے کی کوشش دمان کی کوشش سے کم خاکسارانہ نہ ہوگی۔ اس کی مراد یہ ہے کہ منشائے مصنف کی اہمیت ہے، چاہے اتنی اور اس طرح کی نہ ہو جس طرح کی اور جتنی رومانی عہد میں تھی۔ (یہ الگ بحث ہے، اس کو

فی الحال نظر انداز کرتا ہوں۔) بنیادی بات یہ ہے کہ لاتشکیل والوں کے یہاں منشاے مصنف کو تحدید معنی کے لئے نہیں استعمال کرتے، بلکہ یہ بتانے کے لئے استعمال کرتے ہیں کہ مصنف جو کہنا چاہتا ہے، اس کا متن اس کے خلاف بھی کہہ سکتا ہے، بلکہ کہتا ہے۔ پال دمان نے اپنے مخصوص ادق، تجریدی اور ذرا ژولیدہ انداز میں اس نظریے کو یوں بیان کیا ہے:

> اگر ہم منشا و مراد کے تمام باطل خیالات و مسائل سے خود کو آزاد بھی کر لیں اور بالکل مطابق بحق طریقے سے متکلم [یعنی متن کی تخلیق کرنے والے] کو محض قواعد پر منحصر ایک ضمیر [''میں''یعنی فوکو کے فاعل متکلم سے بہت کم تر، محض متکلم] فرض کر لیں، کہ وہ ضمیر [''میں''] بیان کو وجود میں لانے کا ذمہ دار ہے، تب بھی اس فاعل کا ایسا تفاعل باقی رہتا ہے جو محض قواعدی نہیں، بلکہ ریطوریقائی ہے، اس معنی میں، کہ وہ [متکلم] اس قواعدی عمود [= استعارہ] کو زبان عطا کرتا ہے۔

لیکن دمان یہ بھی کہتا ہے کہ ''نشان اور معنی کبھی ایک دوسرے کے برابر نہیں ہو سکتے۔'' یہ جملہ اپنی بصیرت اور خوبصورتی دونوں اعتبار سے یاد رکھنے کے قابل ہے۔ دمان اور لاتشکیل کے سیاق و سباق میں اس کا مفہوم یہ ہے کہ متن (یا ''بیان'') مصنف کا مرہون منت ہے، لیکن اس سے آزاد بھی ہے۔

مغرب میں جب شاعری کو ریطوریقا (Rhetoric) کی ایک شاخ سمجھا جانے لگا تو یہ خیال آہستہ آہستہ عام ہوا کہ تعبیر و تشریح کے صحیح پن (validity) کی بنیاد منشاے مصنف ہے۔ لیکن جب شاعری کو ریطوریقا سے الگ قرار دیا جانے لگا (جرمن اور انگریزی رومانیت کا زمانہ آتے آتے یہ تفریق بالکل مکمل ہو چکی تھی) تو منشاے مصنف کی مرکزی اہمیت پھر ختم ہو گئی۔ لیکن جرمن رومانیت کے زمانے میں علم و ایقان کی مروجہ اجناس و انواع پر کاری ضرب پڑ چکی تھی۔ ہیوم کی تشکیک، لاک کی عقلی بشر دوستی اور کانٹ کی ماورائیت تینوں میں یہ اشارہ تھا کہ حقائق وہ نہیں ہیں جیسے نظر آتے ہیں۔ لہٰذا رومانیوں نے جب یہ نظریہ عام کیا کہ شاعری سے ایک خاص طرح کا علم حاصل ہوتا ہے (بقول کولرج، شاعری کی ضد نثر نہیں ہے، بلکہ سائنس ہے) تو منشاے مصنف کو خاص اہمیت ملی، کیوں کہ رومانی نظریہ کہتا تھا کہ کچھ ماورائی حقائق ہیں جنھیں متن کا بنانے والا (شاعر) اپنے متن میں داخل کرتا ہے۔

مغربی رومانیوں نے شاعری کو مذہب کا بدل قرار دیا تھا، اس معنی میں کہ مذہب کے بارے میں گمان تھا کہ وہ ازلی حقائق پیش کرتا ہے۔ اور مذہب کو سائنس نے (بظاہر) منہدم کر دیا تھا۔ لہٰذا اب

ازلی حقائق کی آماجگاہ اور سرچشمہ انسانی تخیل ٹھہرا، اور تخیل کا اظہار شاعری میں تھا۔ لہٰذا شاعری کو مذہب کا بدل سمجھا جانا غیر فطری نہ تھا۔ یہ تصور جدید زمانے تک (یعنی موجودہ زمانے سے کچھ پہلے تک) مغرب میں رائج رہا، گرچہ اس کی شکل تھوڑی بہت بدلتی رہی۔ بقول جیرلڈ گریف رومانی اور جدید ادب اس اعتبار و ایقان کا اظہار تھا کہ تخیل میں تخلیقی طاقت ہے، اور اس اطمینان اور اعتماد کا اظہار تھا کہ ادب میں یہ قوت ہے کہ صنعتی سماج کے انتشار پر نظم وضبط، قدر، اور معنی کو حاوی کردے۔ آرٹیگا ای گاسیٹ (Ortega y Gasset) کا قول ہے کہ انیسویں صدی میں فن کو احترام کی نگاہ سے اس لئے دیکھا جاتا تھا کہ اس کے ذریعہ "مذہب کے زوال اور سائنس کی ناگزیر اضافیت" کی کچھ تلافی ممکن تھی۔ اس تصور کا لازمی نتیجہ تھا کہ مصنف کو اظہار مطلب پر قادر اور اپنے معنی کا حاکم گردانا جائے۔ لیکن جیسا کہ خود گریف نے لکھا ہے (ملحوظ رہے کہ گریف کو لاتشکیل، مابعد جدیدیت، وضعیات وغیرہ سے کوئی ہمدردی نہیں) کہ "اگر تخیلاتی سچائی کا تعین اور حصول باہر کے بجائے اندر سے ہوتا ہے تو شاعر کے پاس یہ جاننے کے لئے کیا ذریعہ ہے کہ جس اسطور کو اس کے تخیل نے ابھارا ہے وہ کسی اور اسطور سے زیادہ سچی ہے؟" تخیل لاکھ خود مختار سہی، لیکن "وہ نظم وضبط اور سچائی جو اس تخیل کے ذریعہ وجود میں آئی ہے، بے اصول (Arbitrary) اور موضوعی حقیقت سے زیادہ نہیں۔" لہٰذا بقول گریف دو سو برس سے لوگ اسی کوشش میں ہیں کہ اگر فن کی معنویت (یعنی فلسفیانہ سچائی) پر زور دیں تو فن کی آزادی اور "معصومیت" کو کس طرح ملحوظ رکھیں، اور اگر اس کی آزادی پر اصرار کریں تو اس میں معروضی حقائق کہاں سے لائیں؟

بات کہاں سے کہاں پہنچ گئی، میں فی الحال یہ عرض کرنا چاہتا تھا کہ یہ تصور کہ متن میں کوئی خاص معنی ہوتے ہیں جنھیں مصنف کہیں سے لاکر ڈالتا ہے، رومانی تصور ہے اور اس کے پیچھے تہذیبی شکست کی ایک پوری داستان ہے۔ مغرب میں یہ جھگڑا اس لئے پیدا ہوا کہ وہاں افلاطون نے فن پارے کو ہمیشہ کے لئے چور بنا کر کٹہرے میں کھڑا کر دیا تھا کہ اس میں اصلیت نہیں ہوتی، وہ محض ایک نمود ہے، مشرق میں یہ بحث کبھی نہیں اٹھی، لہٰذا وہاں فن کی "سچائی"، "اصلیت"، "واقعیت" کا سوال بھی کبھی نہیں اٹھا۔ گذشتہ صدی میں ہم لوگوں نے انگریزی پڑھی، اور وہ زیادہ تر رومانی ادیبوں کی انگریزی تھی۔ لہٰذا ہم لوگوں نے فن کے بارے میں تصورات کا رومانی پلندہ اٹل سچائی کے طور پر قبول کر لیا۔

ہم لوگ جب مغربی افکار اور شعریات سے روشناس ہوئے تو اس وقت یہی رومانی تصور وہاں

رائج تھا کہ مراد مصنف کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ مغرب میں اب یہ نظریہ تقریباً پوری طرح مسترد ہو چکا ہے، لیکن ہم لوگ ابھی اسے سینے سے لگائے بیٹھے ہیں۔

ہماری شعریات (یعنی عرب+ایرانی اور ہند+ایرانی شعریات) نے عندیۂ مصنف کو مرکزی حیثیت کبھی حاصل نہیں ہوئی۔ محمد حسن عسکری اپنے مخصوص مبالغہ آمیز انداز میں کہا کرتے تھے کہ اردو کی اصل شعری روایت کو جاننا ہے تو مولانا اشرف علی تھانوی صاحب کی تحریریں پڑھنا چاہئے۔ اس قول میں مبالغہ ہے، لیکن ڈھیر ساری حقیقت بھی ہے۔ جلد اول میں ہم مولانا تھانوی کا قول پڑھ چکے ہیں:

> ...حافظ کے کلام میں سلوک کے مسائل بکثرت ہیں، اور یہ نہیں کہ یہ مسائل محض اعتقاد کی وجہ سے ہم لوگوں نے ان کے کلام سے نکال لئے۔ بلکہ ان کا کلام واقعی تصوف کے مسائل سے بھرا ہوا ہے ورنہ کسی دوسرے کے کلام سے تو کوئی یہ مسائل نکال دے۔ بات یہ ہے کہ جب تک اندر کچھ نہیں ہوتا اس وقت تک کوئی نکال بھی نہیں سکتا۔

حضرت تھانوی کے جس وعظ سے یہ بیان اخذ کیا گیا ہے اس پر تاریخ ۲۱ جمادی الثانی ۱۳۴۰ (مطابق ۲۰ فروری ۱۹۲۲) درج ہے۔ گویا جو بات دریدا نے ۱۹۸۷ میں کہی اسے مولانا تھانوی ساٹھ پینسٹھ برس پہلے کہہ چکے تھے۔ مندرجہ بالا عبارت کا آخری جملہ تو بالکل دریدا کا قول معلوم ہوتا ہے۔ دونوں کے یہاں واضح طور پر یہ بات موجود ہے کہ اگر متن سے کوئی معنی برآمد ہو سکتے ہیں تو وہ حقیقی معنی ہیں۔ دونوں کے یہاں عندیۂ مصنف کا کوئی ذکر نہیں۔

حالی نے غالب کی شعرفہمی کے بارے میں مولانا فضل حق خیرآبادی کا جو واقعہ نقل کیا ہے، اس سے اکثر لوگ واقف ہیں۔ حالی لکھتے ہیں (''یادگار غالب''):

> مولانا (فضل حق خیرآبادی) کے شاگردوں میں سے ایک شخص نے ناصر علی سرہندی کے کسی شعر کے معنی مرزا صاحب سے جا کر پوچھے۔ انھوں نے کچھ معنی بیان کئے۔ اس نے وہاں سے آکر مولانا سے کہا آپ مرزا صاحب کی سخن سنجی اور سخن فہمی کی اس قدر تعریف کرتے ہیں، آج انھوں نے ایک شعر کے معنی بالکل غلط بیان کئے، اور پھر وہ شعر پڑھا۔ اور جو کچھ مرزا نے اس کے معنی کہے تھے بیان کئے۔ مولانا نے فرمایا پھر ان معنوں میں کیا برائی ہے؟ اس نے کہا برائی تو کچھ ہو یا نہ ہو مگر ناصر علی کا یہ مقصود نہیں۔ مولانا

نے کہا اگر ناصر علی نے وہ معنی مراد نہیں لئے جو مرزا نے سمجھے ہیں تو اس نے سخت غلطی کی۔

مولانا فضل حق خیر آبادی کے بیان میں جو اصول پنہاں ہے اس سے ای۔ ڈی۔ ہرش بھی (جو منشاے مصنف کا قائل ہے) اتفاق کرتا۔ میں ہرش کا قول اوپر نقل کر چکا ہوں منشاے مصنف کو اس وقت نظر انداز کر سکتے ہیں اگر اس سے کوئی اہم اقداری فائدہ حاصل ہوتا ہے۔ بہر حال اس واقعے سے یہ بات تو ثابت ہے کہ مولانا فضل حق خیر آبادی کی نظر میں منشاے مصنف کی کوئی اہمیت نہ تھی۔

اگر یہ خیال گذرے، کہ مولانا حالی اس واقعے کے چشم دید گواہ شاید نہ رہے ہوں، اس لئے یقین کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ مولانا فضل حق خیر آبادی نے بعینہ وہی بات کہی ہوگی جو حالی نے نقل کی، تو حالی کا براہ راست بیان اسی ''یادگار غالب'' میں دیکھئے۔ مرزا غالب کا شعر ہے۔

دولت بہ غلط نبود از سعی پشیماں شو

کافر نہ تواں باشی ناچار مسلماں شو

حالی اس شعر کے معنی بیان کر کے لکھتے ہیں:

> ...اس شعر کے ایک اور معنی نہایت لطیف اور پاکیزہ زمانے کے حسب حال بھی ہو سکتے ہیں جو شاید شعر کہتے وقت مرزا کے خیال میں نہ گذرے ہوں۔ مگر ضرور ہے کہ انھیں کے نتائج افکار میں شمار کئے جائیں۔ کیوں کہ بلغا اکثر کلام کی بنیاد ایسے جامع اور حاوی الفاظ پر رکھتے ہیں کہ گو قائل کا مقصود ایک معنی سے زیادہ نہ ہو مگر کلام اپنی عمومیت کے سبب بہت سے محل رکھتا ہو۔

یعنی حالی صاف طور پر بتا رہے ہیں کہ منشاے مصنف کو متن کے معنی پر حاوی نہیں کیا جا سکتا۔ ہاں الفاظ البتہ معنی پر حاوی ہوتے ہیں۔

عام طور پر خیال کیا جاتا ہے کہ نشانیات (semiotics) کا علم جدید مغربی فکر کے منطقے کی چیز ہے۔ حقیقت دراصل یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شعریات (سنسکرت بھی اور اسلامی بھی) نشانیات کے بنیادی نکات سے نا آشنا نہیں۔ اشوک کیلکر نے سنسکرت نشانیات پر قابل قدر کام کیا ہے۔ فی الحال اردو فارسی شعریات سے ایک نکتہ عرض کرتا ہوں۔ ہمارے یہاں کلام کو دو انواع میں تقسیم کیا گیا ہے، زبان حال اور زبان قال۔ زبان حال سے مراد ہے متکلم کے احساسات و تاثرات جو کسی صورت حال کی تعبیر کے طور پر پیش کئے جائیں۔ اس کے برخلاف زبان قال میں متکلم کا براہ راست عمل ہوتا ہے۔ مثلاً یہ

زبان قال ہے:

(۱) چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں، سخت گرمی پڑ رہی ہے۔

اب زبان حال دیکھئے:

(۲) چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں۔ وہ زبان حال سے کہہ رہے ہیں
کہ سخت گرمی پڑ رہی ہے۔

ظاہر ہے کہ دونوں صورتوں میں واقعہ تو ایک ہی ہے، لیکن نمبر ۱ میں یہ اطلاع کہ ''سخت گرمی پڑ رہی ہے'' ہم کو براہ راست متکلم سے مل رہی ہے۔ اس میں ''چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں'' کے معنی نہیں بیان کئے گئے ہیں۔ لیکن نمبر ۲ میں ''وہ زبان حال سے کہہ رہے ہیں کہ...'' دراصل ''چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں'' کی تعبیر (یعنی اس کے معنی) کا حکم رکھتا ہے۔ یہ متکلم کا براہ راست بیان نہیں ہے، بلکہ چوپایوں کے زبان نکال کر ہانپنے کی تعبیر ہے۔ یعنی چوپایوں کا زبان نکالے ہانپنا ایک نشان (sign) یا نظام نشانیات (sign system) یعنی متن ہے، اور زبان حال سے جو کچھ کہلایا گیا ہے وہ اس کی تعبیر ہے۔ اب مندرجہ ذیل بیانات دیکھئے:

(۳) چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں۔ وہ زبان حال سے کہہ رہے ہیں
کہ اب پیاس ہم سے برداشت نہیں ہوتی ہے۔

(۴) چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں۔ وہ زبان حال سے کہہ رہے ہیں
کہ ہم بہت تھک گئے ہیں، اب ہم سے چلا نہ جائے گا۔

(۵) چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں، وہ زبان حال سے کہہ رہے ہیں
کہ کہیں سایہ ملے تو ہم کو ٹھہرا لو۔

(۶) چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں وہ زبان حال سے کہہ رہے ہیں
کہ اللہ ایک ہے۔

۳ تا ۵ میں کوئی مشکل نہیں کیوں کہ متن کی تعبیر، متن سے مطابقت رکھتی ہے۔ ۶ اس لئے مہمل ہے کہ متن کی تعبیر کو متن سے کوئی علاقہ نہیں۔ اب ملاحظہ ہو:

(۷) چڑیاں صبح سویرے اٹھ کر زبان حال سے اللہ کی حمد و ثنا کرتی ہیں۔

اب کوئی گڑبڑ نہیں، کیوں کہ تعبیر مطابق متن ہے۔

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے یہاں زبان حال اور زبان قال کی تفریق دراصل نشانیات (semiotics) کے تحت ہے۔ اس کے ذریعہ یہ ثابت کرنا مقصود تھا کہ ایک متن کی کئی تعبیریں ہو سکتی ہیں، اور سب کی سب صحیح (valid) ہو سکتی ہیں اگر متن کے نشانات (sign) کے مطابق تعبیر ہو۔ زبان حال اور اس وقوعے میں جس کو زبان حال سے متصف کیا جا رہا ہے، وہی رشتہ ہے جو متن کی تعبیر اور متن میں ہے۔ زبان حال سے جو کچھ کہلایا جاتا ہے وہ کوئی نفسیاتی حقیقت نہیں ہوتی، بلکہ لسانی حقیقت ہوتی ہے۔ وضعیاتی نقادوں کا یہ کہنا بڑی حد تک صحیح ہے کہ متن دراصل ایک طرح کا عمل تحریر (writing practice) ہے۔ زبان حال کا نظریہ ہم کو بتاتا ہے کہ اگر سب نہیں تو بہت سے متن نشان کی تعبیر پر مبنی ہوتے ہیں۔ زبان ملفوظی ارادے کا اظہار کرتی ہے، یہ تصور بھی یہیں سے برآمد ہوتا ہے (جیسا کہ آگے واضح ہوگا)۔

ایڈورڈ سعید نے اپنے مضمون The Text, the world, the Critic میں اسپینی عرب مفکرین لسان کا ذکر کیا ہے، جو قرآن کی باطنی تفسیر کے مخالف تھے، اور اس لئے "ظاہری" کہلاتے تھے۔ ان میں ابن حزم بھی تھا جو وزیر مملکت کا بیٹا ہونے کے ساتھ ساتھ کتب فلسفہ و تفسیر کا مصنف اور اعلیٰ درجے کا فلسفیانہ نحوی تھا۔ ایڈورڈ سعید نے لکھا کہ ابن حزم کی رو سے زبان گرچہ بے اصول ہے، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ زبان کو استعمال کرنے کے کوئی قاعدے نہیں ہیں۔ زبان دنیا کی ہے اور دنیا سے ہے۔ دال (signifier) کا استعمال کرنا اور کچھ نہیں ہے، سوائے استعمال زبان کے۔ اور استعمال زبان کچھ نہیں ہے، سوائے اس کے کہ ہم دال کو بعض معنیاتی اور نحوی اصولوں کی روشنی میں برتتے ہیں۔ یعنی زبان پر عملی، روزمرہ استعمال کی حکمرانی ہے۔ اس پر تجریدی احکام یا آزادہ فکری کی حکمرانی نہیں ہے۔ دال کا استعمال کرنا کچھ نہیں ہے سوائے اس کے کہ یہ ایک ملفوظی ارادے (verbal intention) کی عملی شکل ہے۔ یہ کسی نفسیاتی ارادے (psychological intention) کی عملی شکل نہیں۔

ابن حزم کے ان افکار کا مطلب یہ ہے کہ متن کے پیچھے کوئی ارادہ مراد نہیں، خود متن ہی منشائے مصنف ہے۔ اور متن کی تعبیر ان اصولوں کی روشنی میں ہوگی جو دنیا والوں نے زبان کے لئے بنائے ہیں۔ علامہ ابو یعقوب سکاکی کے قول سے ہم واقف ہی ہیں کہ عربی (اور دیگر زبانوں) میں الفاظ کی کمی نہیں۔ باکمال شاعر وہ ہے جو ان الفاظ کو اس طرح استعمال کرے کہ ان سے معنی کثیر مستنبط ہو سکیں۔

یعنی سکا کی نے یہ پابندی نہیں عائد کی ہے کہ وہ سب معنی کثیر، جو متن سے مستنبط ہو سکتے ہوں، انھیں متن کے بنانے والے نے مراد بھی لیا ہو۔

منشائے مصنف کے نظریئے کی اصل

آخری سوال یہ رہتا ہے کہ اگر شاعر (متن بنانے والا) معنی نہیں بناتا، بلکہ متن معنی بناتا ہے، اور متن اس لئے معنی خیز ہوتا ہے کہ اس میں برتے ہوئے تمام نشانیوں (signs) کے معنی پر معاشرے کا کم وبیش اتفاق ہوتا ہے، تو پھر زبان میں اس طرح کے محاورے کیوں جاری ہیں: شاعر کہتا ہے۔ اس نظم/غزل/فن پارے میں شاعر/مصنف نے فلاں مضمون بیان کیا ہے۔ مصنف کا خیال ہے۔ مصنف نے اس فن پارے/شعر/نظم میں معنی ہی معنی بھر دیئے ہیں، وغیرہ۔ اس سوال کے کئی جواب ممکن ہیں۔

پہلا جواب یہ ہے کہ متن کے بنانے والے (producer) کی حیثیت سے مصنف بہر حال کسی نہ کسی مفہوم میں وہ باتیں کہتا ہے جو متن میں ہیں۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ معنی اور متن کی وحدت کا تصور زبان میں بہت قدیم زمانے سے ہے۔ متن چونکہ مصنف کا ہے، اس لئے اس تصور کی توسیع کرتے ہوئے معنی بھی مصنف کے فرض کر لئے گئے ہیں۔ معنی اور لفظ میں وحدت نہیں ہے، اس کا احساس عربوں کو تھا۔ ابن حزم کی بحث میں ہم اس نکتے سے متعلق کچھ اشارے کر چکے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ قرآن پاک کے غیر مخلوق ہونے کا مسئلہ بھی اسی لئے اتنا اہم بن گیا کہ قرآن کے معنی کو قدیم ثابت کرنے کے لئے ضروری تھا کہ اس کے الفاظ کو غیر مخلوق ثابت کیا جائے، ورنہ لفظ تو دنیا کے ہیں، دنیا میں ہیں، اور لفظ و معنی میں کوئی وحدت نہیں۔ بیسویں صدی میں فلسفۂ لسان نے اس مسئلے پر بہت توجہ صرف کی ہے کہ زبان کے نشانات (signs) صرف دال یعنی signifier ہیں اور اشیا ان کے مدلول (signified) ہیں۔ دونوں میں کوئی لازمی رشتہ نہیں۔ اس کے باوجود زبان کے بارے میں یہ خیال عام ہے کہ وہ حقیقت کو پیش کرتی ہے۔ دریدا نے اس کو لفظ مرکزیت (logocentricity) کہہ کر اس کو بہت برا بھلا کہا ہے۔ تیسرا جواب یہ ہے کہ "مصنف"، "شاعر"، "فن کار" یہ محض استعارے ہیں جنھیں عملی دنیا میں متن کے ساتھ عملی معاملہ کرنے کے لئے وضع کر لیا گیا ہے۔ (جس طرح سائنس میں بہت سی چیزیں فرض کر لی جاتی ہیں اور ان کی روشنی میں حقائق کی توجیہ ہوتی ہے اور یہ ریاضیاتی نمونوں

(mathematical models) کے ذریعہ ان کو ثابت کیا جاتا ہے۔ یا جس طرح نیوٹن کے قوانین ہیں، جو عام معاملات کے لئے کافی ہیں لیکن بعض مخصوص حالات میں غلط ہیں۔ نیوٹن کی طبیعیات آج بڑی حد تک غلط ثابت ہو چکی ہیں، لیکن روزمرہ کے تقریباً سارے کاروبار کے لئے وہ بالکل ٹھیک ہے۔)
چوتھا جواب یہ ہے کہ زبان چونکہ معاشرے کی بنائی ہوئی ہے، اس لئے معاشرے کی تمام سیاسی اور سماجی مصلحتیں، طاقت کے رشتے (power relations) اس کے تعصبات، سب زبان کے اندر موجود ہوتے ہیں اور انسانی کاروبار کو (regulate) یعنی آئین بند کرتے ہیں۔ فوکو نے اس بات کو بڑی تفصیل سے بیان کیا ہے۔ لہٰذا چونکہ معاشرے میں ذاتی ملکیت (Private Property) کے اصول کو بہت تقدس اور اہمیت حاصل ہے، اس لئے ہم متن بنانے والے کو متن ہی نہیں، بلکہ اس کے معنی کا بھی بنانے والا سمجھنے لگے۔ ٹیری ایگلٹن نے ای۔ ڈی۔ ہرش پر طنز کیا ہے کہ ہرش جو منشائے مصنف پر اصرار کرتا ہے تو دراصل وہ سرمایہ داری اور ذاتی ملکیت کی حمایت کرتا ہے۔ اس میں حسب معمول مبالغہ ہے، لیکن بات صداقت سے خالی نہیں۔

لطف (بلکہ افسوس) یہ ہے کہ جو لوگ اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ میر کے کلام کے وہی معنی بیان کئے جائیں جو میر نے مراد لئے ہوں (یا جن کے بارے میں یہ قرینہ ہو کہ وہ میر نے مراد لئے ہوں گے) وہ میر کے متن میں کثرت معنی کو نظر انداز کر کے ذاتی ملکیت کا اصول تو مستحکم کر دیتے ہیں، لیکن خود میر کے متن کو مفلس کر دیتے ہیں۔ یہ ایسا ہی ہے جیسا اس بات پر اصرار کہ دریا کی طوالت اور وسعت اتنی ہی ہے جتنی اس سوتے کی جہاں سے دریا جاری ہوا ہے۔

شعر شور انگیز

جہاں سے دیکھیے اک شعر شور انگیز نکلے ہے
قیامت کا سا ہنگامہ ہے ہر جا میرے دیواں میں

(میر دیوان سوم)

ردیف ب

دیوان اول

ردیف ب

(۱۵۴)

۴۱۰ کس کے لگا ہے تازہ تیر نگاہ اس کا
اک آہ میرے دل کے ہوتی ہے پار ہر شب

۱/۱۵۴ اس شعر میں کنایے ہی کنایے ہیں۔(۱) جس شخص کو معشوق کا تیر نگاہ تازہ تازہ لگا ہوتا ہے وہ راتوں کو آہ وزاری کرتا ہے۔(۲) میں راتوں کو آہ وزاری نہیں کرتا۔لہٰذا میں زخم خوردہ قدیم ہوں۔میرے زخم خوردہ ہونے کا ثبوت یہ ہے کہ میں جانتا ہوں کہ جس کے تازہ زخم لگا ہے وہ راتوں کو آہ وزاری کرتا ہے۔(۳) لیکن چوٹ میرے دل پر بھی ہے، کیوں کہ جب وہ زخمی تازہ آہ کرتا ہے تو وہ میرے دل پر بھی اثر کرتی ہے۔(۴) میرا یہ سوال کہ یہ تازہ تازہ تیر کس کو لگا ہے، تشویش کے علاوہ رشک کو بھی ظاہر کرتا ہے۔(۵) جب ہر شب کو ایک آہ میرے دل کو پار ہوتی ہے تو میرا دل چھلنی ہو رہا ہے۔زخمی تیر نگاہ تو پہلے ہی تھا، اب اور بھی فگار ہو رہا ہے۔(۶) یہ معشوق کا کرشمہ ہے کہ ہر تازہ شکار کے ساتھ پرانے شکاروں پر خود بخود جور وستم بڑھ جاتا ہے۔(۷) ایسی صورت میں کوئی عشق کو ترک کرنا بھی چاہے تو نہیں کر سکتا۔میر کے لہجے میں ایک طرح کی راضی بہ رضا ہونے کی کیفیت اور خفیف سا طنز بھی ہے، جس میں کچھ درد کی آمیزش ہے۔طالب آملی کے مندرجہ ذیل بے مثال شعر میں میر کے شعر کا ایک پہلو

انتہائی خوبی لیکن شدید طنز کے ساتھ برتا گیا ہے۔

چوں شکر آں کنیم کہ بر بے دلان شوق
جور تو ہم چو لطف خدا کم نہ می شود
(اس بات کا شکر کس طرح ادا ہو کہ
بے دلان شوق پر تیرا جور اسی طرح کم
نہیں ہوتا جس طرح اور لوگوں پر
لطف خدا۔)

طالب کا مضمون میر کے کئی کنایوں میں سے صرف ایک کنایہ ہے، لیکن اتنا بھرپور بیان ہوا ہے کہ دونوں شعر ہم پلہ ہو گئے ہیں۔

(۱۵۵)

کس کی مسجد کیسے میخانے کہاں کے شیخ و شاب
ایک گردش میں تری چشم سیہ کی سب خراب

شیخ=بوڑھا، شاب=جوان

موند رکھنا چشم کا ہستی میں عین دید ہے
کچھ نہیں آتا نظر جب آنکھ کھولے ہے حباب

تو ہو اور دنیا ہو ساقی میں ہوں مستی ہو مدام
پر بط صہبا نکالے اڑ چلے رنگ شراب

کب تھی یہ بے جرأتی شایان آہوے حرم
ذبح ہوتا تیغ سے یا آگ میں ہوتا کباب

۱۵۵/۱ مطلع پر زور ہے، لیکن مضمون کی کوئی خوبی نہیں۔ آتش کا بھی یہی انداز تھا کہ شعر بڑی دھوم دھام سے کہتے تھے لیکن بات کچھ نہ نکلتی تھی۔ یہاں تو لفظ ''سیہ'' نے کچھ بات بنا دی ہے، کیوں کہ جو شخص بہت زیادہ مست ہو اس کو ''سیہ مست'' کہتے ہیں، اور نشے کے آخری درجے میں چور شخص کو ''خراب'' کہتے ہیں۔ یہاں لفظ ''خراب'' میں ایہام ہے۔

۱۵۵/۲ دیوان دوم میں اس مضمون کو ذرا بدل کر، اور بہت خوب کہا ہے ؎

اس موج خیز دہر میں تو ہے حباب سا
آنکھیں کھلیں تری تو یہ عالم ہے خواب سا

شعر زیر بحث میں تمثیلی رنگ زیادہ نمایاں ہے، اور دوسرے مصرعے میں جو دلیل فراہم کی ہے اس میں قول محال کا رنگ خوب ہے۔ حباب کو آنکھ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ لیکن جب یہ آنکھ کھلتی ہے (یعنی بلبلہ پھوٹتا ہے) تو حباب کا وجود ہی ختم ہو جاتا ہے، اسے کچھ نظر نہیں آتا۔ لہٰذا آنکھیں بند رکھنے ہی میں عافیت ہے۔ مگر مشکل یہ ہے کہ آنکھیں بند رہیں تو بھی کچھ نہیں نظر آتا، لہٰذا نہ دیکھنا ہی دیکھنے کا حکم رکھتا ہے۔ "چشم" کے اعتبار سے "عین" (بمعنی "آنکھ") بھی خوب ہے۔ غالب نے اس طرح کے تجریدی اور قول محالیہ رنگ کو خوب برتا ہے۔ غالب نے یہ مضمون بھی میر سے مستعار لے لیا لیکن بات بالکل اپنی کہی۔

تا کجا اے آگہی رنگ تماشا باختن
چشم وا گردیدہ آغوش متاع جلوہ ہے

خود میر نے فارسی میں تقریباً ترجمہ کرتے ہوئے کہا ہے۔

در موج خیز دہر حبابی بہ خود مناز
تا چشم واکنی کہ بہ یک بار نیستی
(اپنے اوپر گھمنڈ نہ کرو، تم دہر
موج خیز میں حباب کی طرح
ہو۔ تم نے ایک بار بھی آنکھ کھولی
اور ختم ہوئے۔)

۱۵۵/۳ بط شراب کے متحرک ہونے اور موج شراب کے اڑ چلنے کا مضمون غالب نے بھی خوب باندھا ہے۔

پھر ہوا وقت کہ ہو بال کشا موج شراب
دے بط کو دل و دست شنا موج شراب

لیکن غالب نے مضمون کو صرف شراب نوشی اور نشاط کے پہلو سے باندھا ہے۔ میر کا یہ شعر کیفیت اور معنی کا طلسم ہے۔ سب سے پہلے تو یہ دیکھئے کہ عام طریقے کے خلاف ساقی کو دنیادار بنایا ہے۔ اور کہا ہے کہ

ساقی تم دنیا والوں کو شراب پلاتے رہو، یا ان سے لین دین میں معروف رہو، یا مے خانے کی رونق بڑھاتے رہو، مجھے تمھاری ضرورت نہیں۔ یعنی ساقی کا ذریعہ اور وسیلہ مجھے مطلوب نہیں، میں تو براہ راست اور مستقل مدہوشی چاہتا ہوں۔ میں یہ پسند نہیں کرتا کہ محفل میں لوگ ہوں، ساقی ان کو جام دے، جب میری باری آئے تو مجھے جام ملے، اور جب تک دوسری باری آئے میرا نشہ خمار میں بدل جائے۔ میں تو مستی مدام چاہتا ہوں، اور اس طرح کے بط صہبا پر پرزے جھاڑ کر پرواز کرتی نظر آئے۔ شراب پینے کا برتن جو بطخ کی شکل ہوتا تھا اسے بط شراب کہتے تھے۔ اکثر اسے حوض شراب میں ڈال دیتے تھے اور وہ برتن سطح حوض پر تیرتا پھرتا تھا۔ میر چاہتے ہیں کہ مستی کا وہ عالم ہو کہ بط مے پرواز میں آجائے (جس طرح شراب جب بوتل سے اچھلتی ہے تو اسے موج فرض کرتے ہیں، اسی طرح بط مے اس قدر نشے میں آجائے کہ اڑنے لگے) یا پھر مدہوشی اور مستی میں مجھے اس قدر لرزش ولغزش ہو کہ بط شراب تیرتی دکھائی دینے کے بجائے اڑتی دکھائی دے۔ پھر اتنے ہی پر بس نہیں، رنگ شراب بھی پرواز کناں ہو جائے، یعنی ہر طرف شراب کا رنگ پھیل جائے۔ اس کی بھی دو صورتیں ہیں۔ یا تو شراب شعلہ بن کر یا موج بن کر اڑے اور ہر طرف اس کا رنگ پھیلے، یا پھر مجھے اس قدر نشہ ہو کہ ہر طرف شراب ہی شراب دکھائی دے۔

مجموعی حیثیت سے یہ شعر نشاطیہ ہے، لیکن اس کے صوفیانہ معنی خاص کر براہ راست اور بے وسیلہ غیر وصول حق کا مضمون بھی بالکل واضح ہیں۔ ''مدام'' کے ایک معنی ''شراب'' بھی ہیں۔ لہٰذا یہ بھی ''ساقی''، ''بط صہبا''، ''مستی'' وغیرہ کے ضلع کا لفظ ہے۔ میرا جی کی نظم ''آ گینے کے اس پار کی ایک شام'' یاد آتی ہے۔

مری آزردہ پتی! میں تجھے یوں نوچ کر گلنار کر دوں گا
کہ ہر خوشہ چہک اٹھے۔ بط مے تیرتی جائے
بط مے تیرتی جائے، میں اندھا تو نہیں ہوں، ہاں
بط مے تیرتی جائے

(''تین رنگ'' صفحہ ۱۴۷۔۱۴۸)

ظاہر ہے کہ میرا جی کی غیر معمولی نظم انتہائی پیچیدہ اور کئی سطحوں پر بیک وقت کام کرتی ہے۔ لیکن دونوں کے یہاں براہ راست تجربہ اور تجربے کے ذریعے خود کو فراموش یا ضائع کرنے کا تصور ملتا

ہے اور میر نے جس لاابالی پن کے ساتھ ساقی کو خیر باد کہا ہے اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ صورت حال پر پوری طرح حاوی ہیں۔ مصرع اولیٰ کی ساخت پر مزید غور کیجئے۔ بظاہر تو دونوں ٹکڑے دعائیہ ہیں، یعنی اے ساقی تو ہو اور دنیا ہو، لیکن میں ہوں اور مدام مستی ہو۔ لیکن چونکہ دوسرے ٹکڑے میں لفظ ''اور'' محذوف ہے، اس لئے اس کے معنی حالیہ بھی ہو سکتے ہیں، کہ اب میں مدام مستی کے عالم میں ہوں۔ اگر یہ معنی لئے جائیں تو دوسرا مصرع دعائیہ یعنی subjunctive ہونے کے بجائے امریہ یعنی imperative ہو جاتا ہے۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔

۱۵۵/۴　اسی مضمون کو دیوان چہارم میں یوں کہا ہے ؎

اے آہوان کعبہ نہ اینڈو حرم کے گرد
کھاؤ کسو کی تیغ کسو کے شکار ہو

یہ شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ لفظ ''اینڈو'' انتہائی بدیع ہے اور آہوان حرم کی طرف متکلم کے تحقیر آمیز اور ترحم آمیز رویے کو بہت خوبی سے ظاہر کرتا ہے۔ آہوان حرم سے براہ راست تخاطب نے شعر میں فوری پن پیدا کر دیا ہے۔ آل احمد سرور اس شعر میں میر کے تصور عشق کی کارفرمائی دیکھتے ہیں۔ ان کے خیال میں یہ عشق'' آدمی کو خود غرضی اور ذاتی مفاد کے دائرے سے نکل کر ایک بڑے مقصد، مسلک یا مشن سے آشنا کر دیتا ہے اور جس کی گرمی سے بے مقصد زندگی میں گرمی پیدا ہو جاتی ہے۔'' بے مقصد زندگی میں گرمی والی بات تو ٹھیک ہے، لیکن میرے خیال میں یہ شعر اور اس طرح کے دوسرے شعر کسی مقصد، مسلک یا مشن سے آشنائی کا اشارہ نہیں کرتے، بلکہ ان میں دردمندی کی تعلیم دی گئی ہے، یعنی ایسا دل پیدا کرنے کی ترغیب دی گئی ہے جس میں سوز اور زخم خوردگی، اور اس کی بنا پر صدق و صفا ہو۔ شعر زیر بحث میں آہوے حرم کو کم ہمت بتایا گیا ہے اور کہا گیا ہے کہ یہ کم ہمتی اس کے مرتبے کے شایاں نہ تھی۔ یعنی انسان کا مرتبہ ہی یہ ہے کہ وہ دردمند دل کا حامل ہو۔

شعر زیر بحث کے دوسرے مصرعے میں دو زبردست پیکر ہیں (تیغ سے ذبح ہونا اور آگ میں کباب ہونا) ان میں معنویت دیوان چہارم والے شعر کے مصرع ثانی سے زیادہ ہے، پھر دیوان چہارم والے شعر میں تکرار کا خفیف سا شائبہ ہے، جب کہ شعر زیر بحث میں دونوں پیکر اپنی اپنی جگہ سالم اور

منفرد ہیں۔ صرف تیغ سے ذبح ہونے (یعنی ''کسی کی تیغ'' کا ذکر نہ کرنے) اور صرف آگ میں کباب ہونے (یعنی کسی کی محبت کی آگ میں جلنے کا ذکر نہ کرنے) کے باعث یہ اشارہ بھی آ گیا ہے کہ کوئی ضروری نہیں کہ انسان عشق کا ہی زخم کھائے۔ زخم خوردگی اور رنجوری کسی بھی باعث ہو، اچھی ہوتی ہے کیوں کہ اس سے صفائے قلب پیدا ہوتی ہے۔

دلی میں ایک بزرگ سید حسن رسول نما تھے جو دو ہزار روپے لے کر لوگوں کو خواب میں رسول اللہ کی زیارت کرا دیا کرتے تھے۔ ایک بار ان کی بیگم نے کہا کہ آپ تمام دنیا کو زیارت کراتے ہیں، مجھے بھی یہ نعمت دلوا دیجئے۔ سید حسن رسول نما نے ان سے بھی دو ہزار روپے طلب کئے۔ جب ان کی بیوی نے کہا کہ میرے پاس روپئے کہاں؟ تو انھوں نے کہا اچھا تم اپنا شادی کا جوڑا پہن کر خوب بناؤ سنگار کر کے اپنے کو تیار کرو کہ میں تمھیں بھی زیارت کرا دوں، روپئے نہیں ہیں نہ سہی۔ شام کو جب سید حسن صاحب گھر آئے تو بیوی کو شادی کا لال جوڑا پہنے، کنگھی چوٹی مسی سرخی غازہ کئے دیکھ کر خوب ہنسے اور بڈھی گھوڑی لال لگام کی پھبتی کہی۔ ان کی اس حرکت پر اور اس مایوسی کی وجہ سے کہ اب زیارت کیا نصیب ہوگی، بیوی کو بے اختیار رونا آ گیا۔ روتے روتے وہ بے ہوش ہو گئیں۔ اسی عالم میں ان کو آں حضرت کا دیدار نصیب ہو گیا۔ جب وہ ہوش میں آئیں تو ہنس کر شوہر سے کہا، لیجئے آپ نے نہ دکھایا تو کیا ہوا، حضور خود میرے خواب میں آ گئے۔ تب سید حسن صاحب نے ان کو یہ نکتہ سمجھایا کہ رسول اللہ کے دیدار کے لئے قلب کی دردمندی شرط ہے۔ اگر قلب سخت ہو تو دیدار بھی نہ ہو۔ دوسروں سے میں اسی لئے دو ہزار روپئے لیتا ہوں کہ اتنی بڑی رقم دے کر ان کے دل میں کچھ گداز پیدا ہو، ان کو کچھ شاق گذرے۔ تمھارے پاس روپئے تو تھے نہیں، اس لئے میں نے تمھارا مذاق بنا کر اور تمھاری ہنسی اڑا کر تمھارا دل رنجور کر دیا۔ (یہ واقعہ شاہ وارث حسن کے ملفوظات ''شئمۃ العنبر'' میں درج ہے۔) لہٰذا دل کی دردمندی جس وجہ سے بھی ہو، کار آمد ہوتی ہے۔ آہوئے حرم اس نکتے سے آگاہ نہیں اس لئے وہ کم ہمتی سے کام لیتا ہے۔ شعر کا انشائیہ انداز بھی خوب ہے۔ مرزا رفیع واعظ نے اس سے ملتا جلتا مضمون محدود انداز میں کہا ہے، مگر خوب کہا ہے۔

دل کہ بے عشق شد از رحمت حق دور شود

مردہ را موج ز دریا بہ کنار اندازد

(جو دل عشق سے خالی ہو گیا وہ رحمت حق
سے دور ہو جاتا ہے۔ دریا کی موج
مردے کو کنارے پر پھینک دیتی ہے۔)

ملاحظہ ہو ۲/ ۱۹۴۔

دیوان دوم

ردیف ب

(۱۵۶)

۴۱۵   وہ جو کشش تھی اس کی طرف سے کہاں ہے اب
تیر و کماں ہے ہاتھ میں سینہ نشاں ہے اب   نشان=نشانہ

پھول اس چمن کے دیکھتے کیا کیا جھڑے ہیں ہائے   دیکھتے=دیکھتے ہی دیکھتے
سیل بہار آنکھوں سے میری رواں ہے اب

نکلی تھی اس کی تیغ ہوئے خوش نصیب لوگ
گردن جھکائی میں تو سنا یہ اماں ہے اب

پیش از دم سحر مرا رونا لہو کا دیکھ
پھولے ہے جیسے سانجھ وہی یاں سماں ہے اب

۱۵۶/۱ ''نشان'' بہ معنی ''نشانہ'' (یعنی target) اردو میں کم یاب ہے۔ اردو میں اس لفظ کا

اس مفہوم میں استعمال تازگی لفظ کا حکم رکھتا ہے۔ خود شعر کا مضمون بالکل تازہ ہے۔ پہلے معشوق کی طرف سے ایک کشش تھی جو ہمیں اس کے پاس کھینچے لئے جاتی تھی۔ اب وہ کشش نہیں ہے، اور اس کی دلیل یہ ہے کہ وہ تیر کمان ہاتھ میں لئے ہمارے سینے کو نشانہ بنا رہا ہے۔ نکتہ یہ ہے کہ تیر اسی پر چلاتے ہیں جو کچھ فاصلے پر ہو۔ اگر کوئی شخص بالکل ہاتھ بھر کی دوری پر ہو تو اس پر تیر نہیں چل سکتا، کیوں کہ تیر کے لئے کچھ میدان چاہئے۔ اگر معشوق کی طرف سے کشش ہوتی تو ہم اس کے بالکل ہی پاس ہوتے، اتنی دور نہ ہوتے کہ تیر چل سکتا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ معشوق کے ہاتھ سے مرنا یا زخمی ہونا عاشق کے لئے مبارک چیز ہے، اور یہاں اس خوش گوار حادثے کو بھی اپنے نصیبے کی کم مائگی کی دلیل ٹھہرایا ہے۔

۱۵۶/۲　اشک خون آلود کے لئے ''سیل بہار'' کا استعارہ بہت بدیع ہے۔ معنوی لطف یہ ہے کہ آنکھوں سے جو رواں ہے اس کو بھی چمن کے جھڑتے ہوئے پھولوں کی تشبیہ کہا جا سکتا ہے۔ یعنی ایک مفہوم تو یہ ہوا کہ تاراج خزاں کے باعث میرا دل خون ہو گیا اور خون کے آنسو رو کر میں نے اپنے غم کا اظہار کیا (یا اپنی بہار الگ بنالی) اور دوسرا مفہوم یہ ہے کہ میری آنکھوں سے جو سیل خوں رواں ہے وہ گویا میرے چمن دل کے پھول ہیں جو جھڑ جھڑ کر برباد ہو رہے ہیں۔ آنسو اور پھول دونوں کے لئے ''جھڑنا'' مستعمل ہے۔ منجملہ اور رعایتوں کے ''دیکھتے'' اور ''آنکھوں'' کی رعایت پر بھی غور کیجئے۔ پھولوں کو جھڑتے دیکھا ہے اس لئے آنکھوں سے (جو دیکھنے کا کام کرتی ہیں) سیل بہار رواں ہے۔

۱۵۶/۳　معشوق کے ہاتھوں قتل نہ ہو سکنے یا صرف زخمی ہو کر رہ جانے پر رنج کا مضمون ہند + مسلم شاعروں نے اکثر باندھا ہے۔ اچھے شعرا نے اس مضمون میں بدیع پہلو پیدا کئے ہیں، جیسے ولی کا نہایت خوب صورت شعر ہے۔

دل چھوڑ کے یار کیوں کے جاوے
زخمی ہے شکار کیوں کے جاوے

یا مرزا حسن بیگ رفیع نے سعدی و نظیری و خسرو کی زمین میں یوں کہا ہے۔

تا قیامت دل آں کشتہ نہ گیرد آرام
کہ دلش زخم دگر خواہد و قاتل برود

(قیامت تک اس کشتے کے دل کو
چین نہ ملے گا جس کے دل نے مزید
زخم کی تمنا کی لیکن قاتل اسے چھوڑ کر
چلا گیا۔)

خود میر دیوان اول میں یہ مضمون باندھ چکے ہیں، ملاحظہ ہو ۱/۵۰۔ لیکن شعر زیر بحث کی ڈرامائیت اور یہ کنایہ کہ جن لوگوں پر معشوق کی تلوار پڑی وہ خوش نصیب ٹھہرے، اس کو ان تینوں اشعار سے برتر ٹھہراتی ہے جن کا ذکر اوپر ہوا۔ خود اپنے کو مرنے کے لئے تیار دکھانے کے لئے گردن جھکانے کا استعارہ استعمال کرنا جس میں عاجزی، شکر گذاری اور موت کا استقبال بھی شامل ہیں، غیر معمولی بات ہے۔ پھر معشوق کو عام لوگوں سے اس قدر دور دکھایا ہے کہ وہ کوئی انسان نہیں بلکہ کوئی قدرتی قوت معلوم ہوتا ہے۔ روز روز اس کی تلوار باہر نہیں نکلتی، کبھی کبھی ہی یہ مبارک موقع آتا ہے۔ معشوق کی تلوار خاموشی سے اور آناً فاناً بہتوں کا کام تمام کر دیتی ہے۔ میں بھی خوش ہو کر اپنی گردن جھکاتا ہوں، لیکن ایک آواز سنائی دیتی ہے کہ باقی لوگوں کو امان ہے۔ لفظ ''اماں'' کا طنز بھی اپنی جگہ بے مثال ہے۔ جو قتل ہو گیا وہ خوش نصیب ٹھہرا، اور جو بچ گیا اس کو ''اماں'' مل گئی، ایسی امان بھلا کس کام کی جو خوش نصیبی سے محروم کر دے۔

چھوٹے اور بڑے شاعر کا فرق دیکھنا ہو تو میر کے اس شعر کے سامنے اصغر علی خاں نسیم کا حسب ذیل شعر رکھئے۔

موت نے قسمت بھی کھوئی کیا بری شے ہے امید
جب جھکی گردن مری وہ اور کا قاتل ہوا

۱۵۶/۴ بعض لوگ ''پھولے ہے جیسے سانجھ'' کو میر کے پراکرتی شغف سے تعبیر کریں گے۔ بات صحیح ہے، لیکن یہاں بات صرف اتنی نہیں ہے۔ ''سانجھ'' کے معنی ''شفق شام'' بھی ہوتے ہیں لیکن، ''شام'' کے معنی ''شفق شام'' نہیں ہوتے۔ ''شفق پھولنا'' محاورہ ہے۔ یعنی شفق کی سرخی کا آسمان پر پھیل جانا۔ ''شام پھولنا'' بھی محاورہ ہے۔ لیکن اس کے معنی ہیں ''شام کے سایوں کا دور تک پھیلنا۔''

''سانجھ'' بہ معنی ''شفق'' میں ''شفق پھولنا'' بمعنی ''شفق کی سرخی کا آسمان پر پھیل جانا'' کا پیوند لگا کر ''سانجھ پھولنا'' کا استعارہ وضع کیا گیا ہے۔ صبح کے پھولنے کے پہلے ہی رونے کے باعث شفق شام کے پھولنے کا منظر پیدا ہو جانا بھی خوب ہے۔

ڈاکٹر عبدالرشید نے ''قصۂ مہر افروز و دلبر'' اور سودا سے ایک ایک مثال ''سانجھ پھولنا'' کی پیش کی ہے۔ بلکہ ''قصۂ مہر افروز و دلبر'' میں تو ''سانجھ پھولی'' بمعنی ''شفق'' بھی ہے۔ افسوس کہ بعد کے لوگوں نے ایسے خوب صورت اور تازہ الفاظ ترک کر دیئے۔

(۱۵۷)

اس آفتاب حسن کے جلوے کی کس کو تاب
آنکھیں ادھر کئے سے بھر آتا ہے دو ہیں آب

۴۲۰ غفلت سے ہے غرور تجھے ورنہ ہے بھی کچھ
یاں وہ سماں ہے جیسے کہ دیکھے ہے کوئی خواب

غرور = دھوکا

یہ بستیاں اجڑ کے کہیں بستیاں بھی ہیں
دل ہوگیا خراب جہاں پھر رہا خراب

کاش اس کے روبرو نہ کریں مجھ کو حشر میں
کتنے مرے سوال ہیں جن کا نہیں جواب

۱۵۷/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن آفتاب حسن کی طرف نظر کرنے سے آنکھوں میں پانی بھر آنا خوب ہے۔ یہ عام زندگی کا مشاہدہ بھی ہے کہ سورج کی طرف دیکھنے سے آنکھوں میں پانی بھر آتا ہے۔ پھر، یہ رونا حسرت اور مایوسی کا رونا بھی ہوسکتا ہے۔ اور یہ بات تو ہے ہی کہ آنکھوں میں پانی بھرا ہوا ہو تو کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ ''آب'' بمعنی ''چمک'' اور ''تاب'' بمعنی ''گرمی، چمک'' کی رعایت دلچسپ ہے۔ اسی مضمون کو دیوان سوم میں یوں بیان کیا ہے ؂

کس طور سے بھر آنکھ کوئی یار کو دیکھے
اس آتشیں رخسار سے ہوتی ہے نظر آب

۱۵۷/۲ ''غرور'' کو اصل معنی میں استعمال کیا ہے، لیکن اس کے اردو معنی (گھمنڈ) بھی مفید مطلب ہیں۔ ''دیکھے ہے کوئی خواب'' کے بھی دو مفہوم ہیں۔ (۱) کوئی خواب دیکھ رہا ہو، یعنی کوئی بھی شخص۔ (۲) تم کوئی خواب دیکھ رہے ہو۔ پہلے مفہوم کی روشنی میں مطلب پھر دو نکلتے ہیں۔ اول تو یہ کہ یہاں وہ سماں ہے جیسے کوئی شخص خواب دیکھ رہا ہو۔ یعنی دنیا کی چہل پہل اور حقیقت محض ایک شخص کے خواب کی سی ہے۔ دوسری طرف، یہ بھی معنی ہیں کہ یہاں وہ سماں ہے جیسے کوئی شخص خواب میں ہو، یعنی یہ دنیا کسی خواب دیکھتے ہوئے شخص کی طرح ہے۔ جو شخص خواب میں محو ہے وہ زندہ ہے بھی اور نہیں۔ پھر یہ کہ خواب میں اس شخص کی زندگی کچھ ہوتی ہے جس کا اس کی ظاہری حیثیت سے کوئی علاقہ نہیں ہوتا۔ مثلاً خواب دیکھتا ہوا شخص تو بستر پر سو رہا ہے، لیکن خواب میں وہ خود کو جنگلوں میں شکار کھیلتا ہوا دیکھتا ہے۔ دنیا کی حقیقت خواب کی سی ہے، اس مضمون کو پہلے بھی میر نے بڑے پیچیدہ اور کثیر المفہوم انداز میں بیان کیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۵۷ دیوان اول ہی میں یہ مشہور تر شعر بھی ہے۔

چشم دل کھول اس بھی عالم پر
یاں کی اوقات خواب کی سی ہے

لیکن شعر زیر بحث کا یہ مضمون، کہ یہ دنیا کوئی خواب ہے جسے کوئی دیکھ رہا ہے، بہت ہی نادر ہے۔ میر کے دو سو برس بعد بورخیس (Borges) نے اپنے افسانے The Circular Ruins میں اس مضمون کو دریافت کیا۔ افسانے کا مرکزی کردار حقیقت کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ ایک وقت وہ آتا ہے جب اسے محسوس ہوتا ہے کہ کائنات محض خواب ہے۔ پھر آخر آخر اسے ایسا لگتا ہے کہ وہ خود ایک خواب ہے جسے کوئی اور ہستی دیکھ رہی ہے۔

۱۵۷/۳ اس مضمون کو بار بار بیان کیا ہے۔ مثلاً

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر

(دیوان اول)

شعر زیر بحث میں ''بستیاں'' کا ایہام صوت، اور ''جہاں'' کا ایہام خوب ہے۔ اگر مصرع ثانی یوں پڑھے ع دل ہو گیا خراب، جہاں پھر رہا خراب، تو ''جہاں'' بمعنی ''دنیا'' ہے۔ اور اگر ''جہاں'' کے بعد وقفہ دیجئے تو ''جہاں'' اپنے عام معنی میں ہے۔ یہی لطف ''کہیں'' میں بھی ہے۔ یہ لفظ اپنے دونوں معنی (زمانی اور مکانی) میں صحیح کام دے رہا ہے۔

۱۵۷/۴ سردار جعفری نے اس سے ملتا جلتا مضمون خوب کہا ہے۔

در بدر ٹھوکریں کھاتے ہوئے پھرتے ہیں سوال
اور مجرم کی طرح ان سے گریزاں ہے جواب

میر کے شعر میں معنی کی خوبی یہ ہے کہ معشوق کو لاجواب اور پھر شرمندہ کرنا پسند نہیں، اس لئے اس کے دیدار سے بھی محروم رہنا گوارا ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ اگر سامنا ہو گیا تو سوال جواب جرح و شکایت ضرور کریں گے۔ اس لئے اچھا ہے کہ سامنا ہی نہ ہو۔

(۱۵۸)

برقعے میں کیا چھپیں وہ ہوویں جنھوں کی یہ تاب
رخسار تیرے پیارے ہیں آفتاب مہتاب

کچھ قدر میں نہ جانی غفلت سے رفتگاں کی
آنکھیں ہی کھل گئیں اب جب صحبتیں ہوئیں خواب

۴۲۵ اس بحر حسن کے تئیں دیکھا ہے آپ میں کیا — آپ میں = اپنے اندر
جاتا ہے صدقے اپنے جو لحظہ لحظہ گرداب

نکلی ہیں اب کے کلیاں اس رنگ سے چمن میں
سر جوڑ جوڑ جیسے مل بیٹھتے ہیں احباب

۱۵۸/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن اس کے مضمون سے میر کو دلچسپی کچھ زیادہ ہی تھی، چنانچہ دیوان اول میں بھی کہا ہے ۔

بے تکلف نقاب دے رخسار
کیا چھپیں آفتاب ہیں دونوں

۱۵۸/۲ سارے شعر میں رعایت جلوہ گر ہے۔ صحبتیں جب خواب ہوئیں، یعنی ختم ہو گئیں اور ان کو عرصہ ہو گیا، تو آنکھیں کھل گئیں۔ آنکھیں کھلنے کا جواز بھی بیان کر دیا ہے کہ پہلے غفلت تھی اور غفلت

میں آنکھیں بند ہوتی ہیں۔" غفلت سے" یعنی غفلت کی وجہ سے، جانے والوں کی قدر نہ کی۔ لیکن کب؟ جب وہ موجود تھے، یا جب وہ چلے گئے؟ اغلب یہ ہے کہ جب وہ موجود تھے۔ یعنی اس وقت بھی معلوم تھا کہ وہ جانے والے ہیں، لیکن میں نے کچھ خیال نہ کیا۔ یا جب وہ چلے گئے تب بھی میں نے عرصے تک ان کی کمی نہ محسوس کی، شاید اس بنا پر کہ مجھے امید تھی وہ واپس آجائیں گے، یا یہ امید تھی کہ ان کا نعم البدل مل جائے گا۔ اب جب ان کو گئے ہوئے عرصہ ہو گیا اور ان کی یادیں بھی محو ہونے لگیں تو میری آنکھیں کھلیں۔

۱۵۸/۳ بالکل نیا پیکر ہے، اور واہماتی تخیل کا اچھا نمونہ ہے۔ گرداب مسلسل چکر میں رہتا ہے، اس لئے فرض کیا کہ وہ اپنے گرد پھر کر صدقے ہو رہا ہے۔ لیکن گرداب اپنے ہی اوپر کیوں عاشق ہے؟ شاید اس لئے کہ گرداب نے اپنے اندر اس بحر حسن کو جلوہ فرما دیکھ لیا ہے جس کا وہ ایک حصہ ہے۔ مولانا روم نے مثنوی میں ایک حکایت نقل کی ہے کہ ایک بار حضرت بایزید حج کو جا رہے تھے کہ راستے میں ان کو ایک بزرگ ملے۔ بزرگ نے ان سے کہا کہ تم طواف کعبہ کو جا رہے ہو؟ کعبے کو تو اللہ نے ایک بار اپنا گھر کہا تھا۔ مجھ کو تو (یعنی انسانی قلب اور وجود کو) اللہ نے ستر بار اپنا بندہ کہا ہے۔ تم میرے گرد طواف کرو۔

کعبہ ہر چندے کہ خانہ بر اوست
خلقت من نیز خانہ سر اوست
تا بکرد آں خانہ را در وے نرفت
و اندریں خانہ بجز آں حی نرفت

(ہر چند کہ کعبہ اس کی عبادت کا گھر
ہے، میرا وجود بھی اس کے اسرار کا
گھر ہے۔ جب سے اس نے وہ گھر
بنایا ہے اس میں نہیں گیا ہے۔ اور
اس گھر میں (یعنی میرے وجود میں)
اس حی و قیوم کے علاوہ کوئی نہیں گیا
ہے۔ ترجمہ قاضی سجاد حسین)

چشم نیکو باز کن در من نگر
تا بہ بینی نور حق اندر بشر
کعبہ را یک بار "بیتی" گفت یار
گفت "یا عبدی" مرا ہفتاد بار
(اچھی طرح آنکھ کھول، مجھے
دیکھ، تا کہ تو بشر میں اللہ
(تعالی) کا نور دیکھے۔ دوست
(اللہ تعالی) نے کعبہ کو ایک بار
میرا گھر کہا ہے، مجھے ستر بار
"اے میرے بندے" کہا
ہے۔(ترجمہ قاضی سجاد
حسین)

لہٰذا ان بزرگ نے حضرت بایزید کو حکم دیا۔

گفت طوفے کن بگردم ہفت بار
ویں نکوتر از طواف حج شمار
(انھوں نے فرمایا میرے گرد سات
بار طواف کر لے اور اس کو حج کے
طواف سے بہتر سمجھ۔ (ترجمہ قاضی
سجاد حسین)

اغلب ہے کہ بنیادی مضمون، جو صوفیا کے یہاں کئی مختلف انداز سے ملتا ہے، میر نے مولانا روم سے ہی لیا ہوگا۔ لیکن سمندر اور گرداب کا پیکر ان کا اپنا ہے، اور اسی کی بنا پر میر کی انفرادی شان ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ میر کا انشائیہ، استفہامی، خود کلامی کا سا انداز اس شعر کو کشف کے مرتبے تک لے گیا ہے۔

۱۵۸/۴ تشبیہ نئی ہے، اور میر کو اس قدر مرغوب تھی کہ اسے وہ ساری عمر برتتے رہے۔

یوں بار گل سے اب کے جھکے ہیں نہال باغ
جھک جھک کے جیسے کرتے ہوں دو چار یار بات

(دیوان دوم)

ہم بھی تو فصل گل میں چل تک تو پاس بیٹھیں
سر جوڑ جوڑ کیسی کلیاں نکلتیاں ہیں

(دیوان سوم)

بہار آئی گل پھول سر جوڑے نکلے
رہیں باغ میں کاش اس رنگ ہم تو

(دیوان ششم)

معنوی اعتبار سے دیوان سوم کا شعر قدرے نکلتا ہوا ہے، لیکن بیان میں اس قدر صفائی نہیں ہے جس قدر شعر زیر بحث میں ہے۔ ''نکلی ہیں اب کے کلیاں'' میں کنایہ جوش بہار کا ہے، یعنی ہر بار بہار میں کلیوں کی یہ گنجانی اور کثرت نہیں ہوتی۔

دیوان سوم

ردیف ب

(۱۵۹)

سب آتش سوزندۂ دل سے ہے جگر آب
بے صرفہ کرے صرف نہ کیوں دیدۂ تر آب　　بے صرفہ = دل کھول کر، فیاضی سے

پھرتی ہے اڑی خاک بھی مشتاق کسو کی
سر مار کے کرتا ہے پہاڑوں میں بسر آب

دل میں تو لگی دوں سی بھریں چشمے سی آنکھیں　　دوں = آگ، خاص کر بھڑکی ہوئی آگ
کیا اپنے تئیں روؤں ادھر آگ ادھر آب

اس دشت سے ہو میر ترا کیوں کے گذارا　　۴۳۰
تا زانو ترے گل ہے تری تا بہ کمر آب　　گل = مٹی، کیچڑ

۱۵۹/۱　اس شعر میں تضادات اس خوبی سے ملا دیے ہیں کہ پہلی نظر میں احساس نہیں ہوتا۔

دل کوجلانے والی آگ نے جگر پانی کر دیا ہے۔ (جگر پانی ہونا بمعنی بہت تکلیف یا رنج میں ہونا بھی ملحوظ رکھیے۔) یعنی جو چیز دل کو جلا رہی ہے وہی جگر کو پانی کر رہی ہے۔ جگر سر چشمۂ خوں ہے، اب جب جگر ہی پانی ہو گیا تو آنکھ میں لہو کہاں سے آئے؟ ظاہر ہے کہ پانی ہی پانی بہے گا۔ لیکن پانی بہنے کی دو علتیں اور بھی ہیں۔ آنسو اس لئے بہائے جا رہے ہیں کہ دل میں جو آگ لگی ہے وہ بجھ جائے۔ یعنی جگر کا پانی ہونا، جو نتیجہ ہے دل میں آگ لگنے کا، وہی دل کی آگ بجھانے کا کام بھی کرے گا۔ دوسری علت یہ ہے کہ دل میں آگ لگنے کے باعث جو سوزش، تکلیف اور رنج ہے، اس کی بنا پر آنکھ سے آنسو بہ رہے ہیں۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جب جگر سالم و ثابت تھا تو آنکھوں میں خون کے آنسوؤں کی فراوانی تھی۔ اب جب جگر پانی ہو گیا ہے تو لامحالہ پانی والے آنسوؤں کی فراوانی ہوگی۔ بے صرفہ صرف کرنے میں جو تضاد ہے اسے بھی ملحوظ رکھیے۔ ''آب'' کے معنی ''چمک'' فرض کیجئے (رونے سے آنکھوں کی آب جاتی رہتی ہے) تو مصرع ثانی کے ''آب'' میں ایہام صوت اور ایہام تناسب دونوں پیدا ہوتے ہیں، اور ''آب'' (بمعنی چمک) اور ''آتش'' (چمک دمک اور روشنی کے اعتبار سے) میں ایک اور رعایت نظر آتی ہے۔

۱۵۹/۲ دنیا کی ہر شے میں عشق کا تحرک ہے، اس خیال کو لے کر یہ مضمون پیدا کیا ہے کہ آب و خاک دونوں کو کسی کی تلاش ہے، دونوں ہجر میں سرگرداں و آشفتہ ہیں۔ اپنی کیفیت کو مظاہر فطرت پر منطبق کرنا مشرقی شعریات کا خاصہ ہے۔ یہاں ان مظاہر کی بنیادی صفات (خاک کا اڑتے پھرنا اور پانی کا پتھروں سے ٹکرانا) اس مزید خوبی کے ساتھ استعمال ہوئی ہیں کہ خاک کا تعلق دشت و صحرا سے ہے اور پانی کا دشت و کوہ سے۔ عاشق کو بھی ان دونوں (دشت، صحرا، کوہ) سے تعلق ہوتا ہے۔ شہزادی زیب النسا سے دو شعر منسوب ہیں، ممکن ہے میر کو اس شعر کا مضمون کسی حد تک ان اشعار سے سوجھا ہو۔

اے آبشار نوحہ گر از بہر کیستی
سر در نگوں فگندہ از اندوہ چیستی
آیا چہ درد بود کہ چوں ما تمام شب
سر را بہ سنگ می زدی و می گریستی
(اے آبشار تو کس کے لئے نوحہ گر

ہے؟ تو کس غم میں اپنے سر کو یوں
جھکائے ہوئے ہے؟ تجھے کیا غم تھا
کہ تو بھی میری طرح تمام رات سر کو
پتھر سے ٹکراتا اور روتا تھا؟)

لیکن ظاہر ہے کہ ان اشعار میں وضاحت اور تصنع ہے۔ میر کا بیان زیادہ آفاقی ہے، اس میں خاک و آب دونوں کا ذکر ہے اور ان کا اسلوب انکشافاتی ہے۔ رعایت سے میر کہیں باز نہیں آتے۔ یہاں بھی ''سر'' اور ''بسر'' کی رعایت موجود ہے۔

۱۵۹/۳ لفظ ''دوں'' خود اتنا تازہ ہے کہ ایک پورے شعر کا حکم رکھتا ہے۔ مطلع کی طرح یہاں بھی آگ اور پانی کو ملا دیا ہے۔ ''چشمے'' اور ''آنکھیں'' کی رعایت بھی نظر میں رکھئے۔ دوسرا مصرع ایسا لگایا ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ کس آسانی سے مصرع اولیٰ کا جواب مہیا کر دیا ہے، لیکن اگر مصرع ثانی سامنے نہ ہو تو ہزار غور کریں، سمجھ میں نہیں آتا کہ مصرع اولیٰ کے بعد کہنے کو کیا تھا، جو شاعر نے کہا ہوگا؟ معنوی پہلو بھی خوب ہے۔ رونا اس لئے لاحاصل ہے کہ اس سے دل کی آگ تو بجھے گی نہیں، اور آنکھیں خالی نہ ہوں گی، کیوں کہ وہ چشمے کی طرح بھری ہوئی ہیں۔ پھر، اگر آگ کو روؤں تو چشمے سی آنکھیں موجود ہیں، اگر چشمے سی آنکھوں کا غم کروں تو دل کی آگ موجود ہے۔ یعنی دل کی آگ کو رونے کا جواز اس لئے نہیں کہ آنکھوں کا چشمہ تو حاضر ہے، اور آنکھوں کے چشمے کو رونے کا جواز یوں نہیں کہ دل کی آگ حاضر ہے۔ آگ اور پانی کو غالب نے بھی ایک شعر میں یکجا کیا ہے۔

سوزش باطن کے ہیں احباب منکر ورنہ یاں
دل محیط گریہ و لب آشنائے خندہ ہے

سہا مجددی کہتے ہیں کہ ''اس شعر میں لطف یہ ہے کہ دل میں سوز پنہاں اور دل محیط گریہ میں ڈوبا ہوا، دو ضدیں جمع کر دی ہیں۔'' اور اس میں کوئی شک نہیں کہ جہاں میر نے آگ اور پانی کو محض یکجا کیا ہے، غالب کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے پانی کے اندر آگ جلا دی ہے۔

۴/۱۵۹ دوسرے مصرعے میں الفاظ کی نشست اتنی استادانہ اور حاکمانہ ہے کہ پیکر کی شدت پر فوراً نگاہ نہیں جاتی۔ مصرع اولیٰ میں ''دشت'' کا ذکر کر کے منظر کو بہت وسیع کر دیا ہے۔ انداز تخاطب نے ایک حسن یہ بھی پیدا کر دیا ہے گویا میر کے علاوہ اور لوگ بھی اس دشت میں ہیں، لیکن یہ بلا میر ہی پر آئی کہ گھٹنوں کے اوپر تک کیچڑ میں پھنس گئے اور کمر کمر پانی الگ ہے۔ متکلم اور شاید اس کے ساتھی، یہ منظر دیکھ کر ٹھہرتے، بس چند افسوس کے کلمے کہہ کر گذر جاتے ہیں۔ آتش نے دوسرے مصرعے کا پیکر، اور انداز نشست الفاظ، دونوں کی تقلید کرنے کی کوشش کی ہے مگر بری طرح ناکام ہوئے ہیں ۔

باغ عالم میں جو راحت ہے تو پھر رنج بھی ہے
تا کمر گل ہیں تو یاں تا سر زانو کانٹے

تمثیل بالکل بے اثر، دعویٰ قطعی بے دلیل، غیر ضروری الفاظ کی بھرمار اور پہلے مصرعے کا بے کیف اخلاقی بیان، یہ ہے اس شعر کی کائنات۔ خود میر نے تا کمر گل کا پیکر نور العین واقف سے مستعار لیا ہے۔

تا بہ زانو پائے در گل ماندہ ایم
سر بسر کوے بتاں از دست دل
(اے کوے بتاں! دل کے ہاتھوں
میں زانو زانو کیچڑ میں بالکل پھنس کر
رہ گیا ہوں۔)

واقف کو پیکر تو بہم پہنچ گیا، لیکن وہ اسے ٹھیک سے برت نہ پائے۔ کوے بتاں سے تخاطب فضول ہے، اور ''سر بسر'' کا لفظ بالکل بے کار ہے۔ میر نے واقف سے ایک اشرفی لی اور اسے پورا خزانہ بنا دیا۔

اس مضمون کو ذرا بدل کر، لیکن اور صفائی کے ساتھ میر نے دیوان سوم ہی میں یوں بیان کیا ہے ۔

ہوتے ہیں خاک رہ بھی لیکن نہ میر ایسے
رستے میں آدھے دھڑ تک مٹی میں تم گڑے ہو

دیوان چہارم

ردیف ب

(۱۶۰)

ہوا جو دل خوں خرابی آئی ہر ایک اعضا میں ہے فتور اب
حواس گم ہیں دماغ گم ہے رہا سہا بھی گیا شعور اب

مریں گے غائب ہزار یوں تو نظر میں ہرگز نہ لاوے گا تو
کریں گے ضائع ہم آپ ہی کو بتنگ ہو کر ترے حضور اب

وجوب و امکاں میں کیا ہے نسبت کہ میر بندے کا پیش صاحب
نہیں ہے ہونا ضرور کچھ تو مجھے بھی ہونا ہے کیا ضرور اب

۱۶۰/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن ''ہر ایک اعضا'' کی بے تکلفی خوب ہے۔

۱۶۰/۲ ''نظر میں لانا'' بمعنی ''توجہ کرنا''، ''اہمیت دینا'' ہے۔ یہاں میر نے اسے محاوراتی اور لغوی دونوں معنی میں استعمال کیا ہے۔ ''مریں گے غائب ہزار'' کے دو معنی ہیں۔ اول یہ کہ اگر ہم غائبانہ ہزار بار مریں، یا کتنی ہی تکلیف سے کیوں نہ مریں۔ دوسرے معنی یہ کہ اگر ہزار لوگ بھی

غائبانہ مریں۔ شعر میں نفسیاتی ندرت یہ ہے کہ عاشق کی ساری تمنا یہ ہے کہ بس کسی طرح معشوق کی نظروں میں آ جائے۔ اس مقصد کو حاصل کرنے کے لئے وہ معشوق کے سامنے خودکشی کرنے کو تیار ہے، کہ تب تو معشوق ہمارا نوٹس لے گا۔ جان سے چلے جائیں گے اور معشوق کی توجہ کا ہمیں کوئی فائدہ نہ ہوا تو کیا، وہ ہمیں ایک بار انفرادی طور پر جان تو جائے گا۔ جدید زمانے کے بعض قاتلوں اور تخریب کاروں نے اسی نفسیات کا مظاہرہ کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ہم یہ سب اسی لئے کرتے ہیں کہ کسی طرح سماج کی نظروں میں آ جائیں۔ میر کی نفسیاتی بصیرت قابل داد ہے کہ ان کو یہ مضمون سوجھا۔

۳/۱۹۰ گذشتہ شعر کے لہجے میں جو قلندرانہ بے پروائی ہے وہ اس شعر میں متکلموں کے لہجے کا لباس پہن کر آئی ہے۔ معشوق واجب الوجود ہے اور عاشق ممکن الوجود۔ دوسرے الفاظ میں یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ عاشقوں کا وجود ہو یا نہ ہو، معشوقوں کا وجود رہے گا۔ یعنی حسن ایک مطلق چیز ہے، اسے کسی حوالے کی ضرورت نہیں۔ اگر ایسا ہے کہ معشوق کو عاشق کے وجود کی ضرورت نہیں تو کیا ضرور ہے کہ میں اپنے معشوق کے سامنے ہی رہوں؟ جب میرا وجود محض اضافی ہے تو پھر میں کہیں جا کر مر کھپ رہوں گا۔ معشوق واجب الوجود ہے اور عاشق کے بغیر بھی قائم رہتا ہے، اس لئے عاشق کا عدم وجود ایک طرح سے عاشق کی تکمیل ہے، کہ اس طرح وہ اپنے اضافی وجود کو حسن کے محاذ سے الگ کر لیتا ہے۔ اپنے نہ ہونے کی ضرورت اور اپنے وجود کی عدم ضرورت پر اس قدر غیر جذباتی اظہار خیال نادر بات ہے۔

(۱۶۱)

لیتی ہے ہوا رنگ سراپا سے تمھارے
معلوم نہیں ہوتے ہو گلزار میں صاحب

۱/۱۶۱ اس سے ملتے جلتے مضمون اور اس پر کچھ بحث کے لئے دیکھئے ۱۳۳/۴ ۔ یہ مضمون میر نے اکثر بیان کیا ہے، لیکن شعر زیر بحث میں ایک نئی بات ڈالی ہے کہ ہوا کا رنگ اور معشوق کا رنگ بالکل ایک ہو گیا ہے اس لئے معشوق اگرچہ گل گشت میں مصروف ہے، لیکن دکھائی ہی نہیں دے رہا ہے۔ ''معلوم نہیں ہوتے ہو'' میں ایک پہلو یہ ہے کہ لگتا ہے معشوق باغ میں ہے ہی نہیں، صرف اس کے سراپا کا رنگ پھیلا ہوا ہے۔ مزید بحث کے لئے دیکھئے ۱۴/۱ ۔ ہوا کے علاوہ پانی کے رنگ بدلنے کا بھی مضمون میر نے بہت باندھا ہے۔ مثلاً دیوان پنجم میں ہے۔

نہریں چمن کی بھر رکھی ہیں گویا بادۂ لعلیں سے
بے عکس گل و لالہ الٰہی ان جویوں میں آب نہ ہو

رنگوں کے باہم ردعمل اور اس کے نتیجے میں رنگوں کے بدل جانے کا احساس میر کے یہاں اکثر ملتا ہے۔ ایسا لگتا ہے انھوں نے مصور کی آنکھ پائی تھی۔ (ان کے فارسی کلام میں مصوری کی اصطلاحات بہت ملتی ہیں۔) رنگوں کے باہم ردعمل کے بارے میں ملاحظہ ہو ۱۲۳/۴ ۔

(۱۶۲)

۴۳۵ گفتگو انسان سے محشر میں ہے یعنی کہ میر
سارا ہنگامہ قیامت کا مرے سر پر ہے اب

۱/۱۶۲ بہت دلچسپ اور کثیر المعنی شعر ہے۔ سب سے پہلے تو یہ خود اعتمادی دیکھئے کہ سارے میدان حشر میں صرف ایک انسان ہوگا، یعنی میں۔ گویا باقی لوگ انسان سے زیادہ یا انسان سے کم رتبے کے ہوں گے۔ لیکن میر نے صرف خود کو انسانیت کے منصب پر فائز کیوں کیا؟ شاید اس لئے کہ وہی اکیلے گناہ گار ہیں۔ یا وہی اکیلے ہیں جنھوں نے انسانی زندگی کے تمام نشیب و فراز دیکھے ہیں، یا وہی اکیلے ہیں جنھوں نے فرشتہ بننا چاہا نہ شیطان۔ لیکن اگر "مرے سر" سے مراد عام عالم انسانی میں رہنے والے لوگ لئے جائیں تو مراد یہ نکلتی ہے کہ خدا، فرشتے، شیطان، ان سب کی تو چھٹی ہے، ان سے کوئی کچھ نہ کہے گا کہ آپ نے کیا کیا اور کیوں؟ قیامت کا دربار بے چارے انسانوں کی مصیبت ہوگا۔ اوروں نے جو کچھ کیا یا نہ کیا یا ہونے دیا، اس پر گفتگو نہ ہوگی۔ یہ بھی کوئی نہ سوچے گا کہ بقول میر ؏ ہم بشر عاجز ثبات پا ہمارا کس قدر۔ یہ بھی نہ پوچھا جائے گا کہ اگر انسان سے خطا اور بھول سرزد ہوئی تو اس میں شیطان کی کتنی ذمہ داری تھی۔ اور خود خدا کی کتنی، جس نے انسان کو ضعیف اور ظلوم وجہول بنایا۔ سارا زور بے چارے انسان پر صرف ہوگا۔ شاید کچھ اسی طرح کے تصور کے زیر اثر اقبال نے کہا تھا۔

روز حساب جب مرا پیش ہو دفتر عمل
آپ بھی شرمسار ہو، مجھ کو بھی شرمسار کر

میر کے شعر میں عجب قلندرانہ انانیت اور انسان برتری ہے۔ اقبال کا شعر بہت تازہ اور بے تکلف ہے، لیکن میر ان کے لئے راہ ہموار کر گئے تھے۔

''گفتگو'' یہاں کئی معنی میں استعمال ہوا ہے۔ (۱) بحث مباحثہ (۲) بات چیت (۳) سوال جواب۔ یہ سب معنی لغات میں نہیں ملتے، لیکن شعرا کے استعمال میں ہیں۔ یہ مثالیں ملاحظہ ہوں۔

گفتگو ریختے میں ہم سے نہ کر
یہ ہماری زبان ہے پیارے

(میر، دیوان اول)

لوگ سمجھانے لگے یہ دن نہیں تکرار کا
گفتگو ان سے مری روز شمار آنے کو تھی

(داغ)

جواب تیغ سے دیتے جو مانگتا بوسہ
بڑے مزے کی مری ان کی گفتگو ہوتی

(جلیل مانک پوری)

''محشر'' کے اعتبار سے ''قیامت کا ہنگامہ'' بھی اچھا رکھا ہے۔ ایہام کا ایہام ہے اور محاورے کا محاورہ۔

دیوان پنجم

ردیف ب

(۱۶۳)

کب سے صحبت بگڑی رہی ہے کیوں کر کوئی بناوے اب
ناز و نیاز کا جھگڑا ایسا کس کے کنے لے جاوے اب

سوچتے آتے ہیں جی میں پگڑی پر گل رکھے سے — چتا = فکر، چنتا
کس کو دماغ رہا ہے اس کے جو حرف خشن اٹھاوے اب — خشن = درشت

دل کے داغ بھی گل ہیں لیکن دل کی تسلی ہوتی نہیں
کاش کہ دو گل برگ ادھر سے باؤ اڑا کر لاوے اب

۱/۱۶۳ دیوان اول میں اس سے ملتا جلتا مضمون بڑے لطف سے بیان کیا ہے۔

باہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے زم گرم
کاہے کو میر کوئی دبے جب بگڑ گئی

یہ اور اس طرح کے اشعار نہ صرف یہ کہ غزل کے مضامین کا دائرہ وسیع کرتے ہیں، بلکہ میر کے

کلام کو زندگی اور روزمرہ کے تجربے کے قریب لاتے ہیں۔ایک طرف تو میر رنج والم یا جگر شکستگی کی انتہائی کیفیتوں کو بیان کرتے ہیں، دوسری طرف وہ رندی اور جنسی جذبات پر مبنی مضامین برتتے ہیں، تیسری طرف وہ حکیمانہ اور اسراری باتیں کہتے ہیں، چوتھی طرف عشق اور تاہل کے روزمرہ معاملات کا ذکر کرتے ہیں۔اس طرح انسانی ذہن، تجربے، احساس اور معاشرت کے ان گنت گوشے ہیں جن تک ہمیں ان کے کلام کے ذریعہ رسائی ہوتی ہے۔ پھر، اکثر و بیشتر جگہوں پر میر کا اظہار پیچیدہ اور اسلوب تہ دار ہوتا ہے۔ شعر زیر بحث میں دیکھئے، ''بناوے'' کے دو مفہوم ہیں۔ایک تو بگڑی صحبت کو بنانا، اور دوسرا تعلقات کو نبھانا۔مثلاً فلاں کی فلاں شخص سے خوب بنتی ہے۔'' پھر دوسرے مصرعے میں لفظ ''ایسا'' رکھ کر یہ کنایہ مہیا کردیا ہے کہ صحبت کو بگڑتے نہ صرف ایک عرصہ ہوگیا ہے، جیسا کہ مصرع اولیٰ میں مذکور ہے، بلکہ یہ جھگڑا ناز و نیاز کا ہے اور بہت سخت جھگڑا ہے۔ معمولی جھگڑا ہوتا تو شاید نپٹ بھی لیتے۔ پھر کہتے ہیں ایسا جھگڑا کوئی کس کے سامنے لے جائے، یعنی باہر کے لوگ تو سمجھیں گے نہیں، اور معشوق کچھ سننے پر آمادہ ہی نہیں۔تعجب ہے کہ ایسے اشعار کی موجودگی میں بھی لوگوں نے میر کو انفعالی مزاج کا، حد درجہ رنج اٹھانے والا اور پھر بھی اف نہ کرنے والا لکھا ہے۔ مومن نے اس مضمون کو تجارتی اور ہوس ناکانہ بنا کر پیش کیا ہے۔

معشوق سے بھی ہم نے نبھائی برابری

واں لطف کم ہوا تو یہاں پیار کم ہوا

۲/ ۱۹۳ اس شعر کا مضمون، تخیل، اور الفاظ سب ایسے نرالے ہیں کہ خود میر کے یہاں ان کی نظیر ملنا مشکل ہے۔اور لطف یہ کہ شعر کے لہجے میں پسپائی اور بے دماغی دونوں اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ یہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ اس شعر کا اصل محرک کیا رہا ہوگا۔ ''فکر'' یا ''الجھن'' کے لئے میر نے ''چتا'' جیسا نادر لفظ ڈھونڈا ہے، اور پھول سے اس کی مناسبت بھی ہے، کیوں کہ پھول اکثر چتی دار (Spotted) ہوتے ہیں۔معشوق پگڑی میں پھول لگائے گھوم رہا ہے۔طرح طرح کی فکریں عاشق کو ستاتی ہیں۔ان کی وضاحت نہ کرکے تخیل کے لئے میدان چھوڑ دیا ہے۔(۱) کسی اور عاشق نے یہ پھول دیئے ہیں (۲) پھول لگا کر کسی اور چاہنے والے کو خوش کرنا مقصود ہے۔(۳) پھول لگانا ایک طرح کی تزئین ہے، شاید اس طرح اوروں کو لبھانا منظور ہے۔، وغیرہ عاشق کے دل میں آتی ہے کہ معشوق سے

پوچھیں، تم نے پگڑی میں یہ پھول کیوں گھرس رکھے ہیں؟ لیکن وہ پھر سوچتا ہے کہ اس کا مزاج آج کل یوں ہی نہیں ملتا، اب یہ سوال پوچھوں گا تو وہ سخت سست کہے گا، اور مجھے یہ سننے کی تاب نہیں، اس لئے چپ ہی رہنا بہتر ہے۔ شعر میں مندرجہ ذیل باتیں مقدر ہیں۔ (۱) معشوق سے ایک زمانے میں بنی تھی، اب کچھ دنوں سے اس کا رویہ بدلا بدلا سا نظر آتا ہے۔ (۲) معشوق کو اب اس بات کا احساس زیادہ ہوگیا ہے کہ وہ عاشق کا پابند نہیں، اس لئے وہ اپنے قول وفعل کے بارے میں کوئی سوال جواب نہیں پسند کرتا، بلکہ کچھ پوچھو تو خفا ہوتا ہے۔ (۳) معشوق اب کھلی تزئین کر کے گھر سے باہر نکلتا ہے، یا لوگوں سے ملتا ہے۔ (۴) عاشق کا مزاج پہلے ہی نازک تھا۔ اب اور بھی نازک ہوگیا ہے۔ (۵) ان سب باتوں کے باوجود ابھی وہ معشوق سے ترک تعلق پر آمادہ نہیں۔ (۶) خاموشی سے دکھ سہتے جانا اور اپنی حالت پر ناخوش رہنا اور اپنی ہمت کی کمی اور معشوق کو ہاتھ سے نکلتے دیکھ کر خود پر غصہ کرنا، آج کل عاشق کے یہی کچھ مشغلے ہیں۔ یہ سب باتیں، اور پگڑی میں پھول گھرسنے کا بالکل نیا پیکر، اور شعر کے لہجے میں دو کیفیتیں، اب اس سے زیادہ کیا چاہئے؟

۳/۱۹۳ اس مضمون کو بار بار بیان کیا ہے۔

بہار لوٹے ہیں میر اب کے طائر آزاد
نسیم کیا ہے دو گل برگ اگر ادھر لاوے

(دیوان چہارم)

شائق ہو مرغان چمن کے آئے گھر صیادوں کے
پھول اک دو تسکین کو ان کی کاش چمن سے لاتے تم

(دیوان پنجم)

حق صحبت نہ طیروں کو رہا یاد
کوئی دو پھول اسیروں تک نہ لایا

(دیوان ششم)

اس میں کوئی شک نہیں کہ 'چمن سے لاتے تم' والے شعر میں جو پہلو آیا ہے، وہ اردو شاعری

میں بے مثال ہے۔ لیکن صورت حال میں تھوڑا سا تصنع بھی ہے۔ اس کے برخلاف شعر زیر بحث میں ایسی زبردست واقعیت ہے کہ رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ داغ دل پھول کا حکم رکھتے ہیں، لیکن اصلی پھولوں کے مقابلے میں ان پھولوں سے دل کی تسلی کم ہوتی ہے۔ ہوں گے وہ بھی پھول، لیکن محض استعارے کی حد تک۔ زندگی اور عشق کے حقائق کچھ اور چاہتے ہیں۔ یہ رویہ میر کے یہاں اکثر ملتا ہے، اور کئی رنگوں میں ظاہر ہوتا ہے۔ اسی رویے نے ان سے اس طرح کے شعر بھی کہلائے ہیں ؎

جگر چاکی ناکامی دنیا ہے آخر
نہیں آئے جو میر کچھ کام ہوگا

(دیوان اول)

طالع وجذب وزاری وزروزور
عشق میں چاہئے ارے کچھ تو

(دیوان چہارم)

فراق صاحب بھی ع ارے وہ درد محبت سہی تو کیا مر جائیں تک پہنچے، لیکن اس میں شعور ذات کا دخل نہیں، صرف ایک دنیادارانہ چڑچڑا پن ہے۔ میر کے یہاں شعور ذات کا دخل ہے، کیوں کہ وہ دل کے کملائے ہوئے پھولوں، یعنی دل کے داغوں، یعنی اپنی ہی کمائی کی قیمت پر کھ رہے ہیں کہ ٹھیک ہے، وہ ہیں تو پھول، لیکن ان سے دل کا مطلب نہیں حل ہوتا۔ اس لئے ''ادھر'' سے پھولوں کی ضرورت ہے، چاہے وہ محض بے ارادہ، بلکہ اپنی مرضی کے بغیر، صرف ہوا کے جھونکوں سے اڑ کر ہمارے پاس پہنچیں۔ اور یہاں بھی کوئی لمبی چوڑی تمنا نہیں، بس ایک دو گلبرگ کافی ہیں۔ اس شعر کو زندگی اور داخلی تجربے کے ان گنت حالات کی تمثیل فرض کیجئے (جیسا کہ عسکری صاحب کرتے) یا خود آگہی کا منتہا گردانئے، شعر کی اساس برقرار رہتی ہے۔ رعایت لفظی بھی دیکھئے کہ ''گل'' کے ایک معنی ''داغ'' بھی ہوتے ہیں، اور دل کے داغوں کو پھول سے تشبیہہ بھی دیتے ہیں۔ ایسا شعر ٹائٹس برک ہارٹ (Titus Burckhardt) کے اس قول کی یاد دلاتا ہے کہ جب دانش (wisdom) اور مہارت (skill) یک جا ہو جائیں تو کمال جنم لیتا ہے۔ اس مضمون کو ہلکا کر کے دیوان اول میں یوں کہا ہے ؎

حرماں تو دیکھ پھول بکھیرے تھی کل صبا
اک برگ گل گرا نہ جہاں تھا مرا قفس

(۱۶۴)

تاب عشق نہیں ہے دل کو جی بھی بے طاقت ہے اب
یعنی سفر ہے دور کا آگے اور اپنی رخصت ہے اب

۴۴۰ جب سے بناے صبح ہستی دو دم پر یاں ٹھہرائی — بنا= بنیاد،عمارت
کیا کیا کریے اس مہلت میں کچھ بھی ہمیں فرصت ہے اب

چور اچکے سکھ مرہٹے شاہ و گدا زر خواہاں ہیں
چین سے ہیں جو کچھ نہیں رکھتے فقر بھی اک دولت ہے اب

پاؤں پہ سر رکھنے کی مجھ کو رخصت دی تھی میر ان نے — رخصت= اجازت
کیا پوچھو ہو سر پر میرے منت سی منت ہے اب — منت= احسان

۱/۱۶۴ بظاہر یہ شعر موت کے بارے میں ہے۔ میر نے موت کو دور کا سفر یا مشکل سفر کہا بھی ہے۔

اندیشے کی جا گہ ہے بہت میر جی مرنا
درپیش عجب راہ ہے ہم نو سفروں کو

(دیوان دوم)

لیکن دراصل یہ سفر عشق اور زندگی کا سفر معلوم ہوتا ہے۔

راہ دور عشق میں روتا ہے کیا
آگے آگے دیکھئے ہوتا ہے کیا

(دیوان اول)

شعر میں صعوبات عشق یا درد عشق کا ذکر نہیں ہے۔ مجرد عشق کا تجربہ ہی جان لیوا ہوتا ہے۔ عشق میں زندگی معمول سے زیادہ شدید (intense) ہو جاتی ہے۔ بزرگوں نے اسے ذہن کی ضرورت سے زیادہ گرمی (overheating) یا اور آگے بڑھ کر دماغ کا خلل اسی لئے کہا ہے کہ اس میں انسان کا رشتہ روزمرہ کے معمولی حقائق سے بہت کم رہ جاتا ہے۔ لہٰذا عشق بقول میر ؎

عشق اک میر بھاری پتھر ہے
کب یہ تجھ ناتواں سے اٹھتا ہے

(دیوان اول)

لیکن عشق جب لگ گیا تو چھوٹتا بھی نہیں۔ دوسری طرف عام زندگی گذارنے کی بھی ہمت کم ہو گئی ہے، کیوں کہ جی کو بے طاقت کہا ہے۔ زندگی لیکن بہر حال گذارنی اور گذرنی ہے۔ اس حقیقت کو واضح کرنے کے لئے میر ایسے مسافر کا استعارہ اختیار کرتے ہیں جسے دور کا سفر کرنا ہو، جسے سفر کی ہمت بھی نہ ہو، لیکن جسے فوری طور پر رخصت ہوئے بغیر چارہ بھی نہ ہو۔ ایسے شخص کی ذہنی حالت کا اندازہ کرنے کے لئے یہ بھی خیال رکھئے کہ میر کے زمانے میں سفر آسان نہ تھا، دلی سے لکھنؤ کی راہ تیس دن میں طے ہوتی تھی۔ غالب تک کو دلی سے رام پور پہنچنے میں سات دن لگتے تھے۔ یہ تو عام حالات میں اور صحت وتندرستی کے عالم میں سفر ہوا۔ شعر زیر بحث میں تو مسافر کی جان پر بنی ہوئی ہے، اور اسے لمبے سفر پر جانا بھی فوری طور پر ضروری ہے۔

۲/۱۶۴ ''دودم'' سے مراد ''مختصر مدت'' بھی ہو سکتی ہے اور سانس کا اندر جانا اور باہر آنا بھی۔ جیسا کہ سعدی کی ''گلستاں'' میں ہے۔ ''صبح ہستی'' سے بچپن اور جوانی بھی مراد ہو سکتی ہے اور تمام زندگی بھی۔ (اس معنی میں کہ زندگی صبح یعنی دن ہے اور موت شام یا رات ہے۔) ہر صورت میں مفہوم یہی ہے کہ ہستی ناپائدار، بلکہ سخت مختصر ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''کہئے'' کی جگہ ''کریئے'' رکھ کر پھر دو

باتیں پیدا کی ہیں، کیوں کہ ''کریئے'' میں کہنے کا بھی کنایہ ہے اور کرنے کا بھی، جب کہ ''کہئے'' میں صرف ایک کنایہ ہے۔ ''مہلت'' کے اصل معنی ہیں ''درنگ، آہستگی''، یعنی دیر اور سست رفتاری۔ اردو میں یہ ''چھٹی''، ''موقع''، ''فرصت'' کے معنی میں مستعمل ہے۔ شعر زیر بحث میں اردو معنی کی طرف اشارہ ہے، لیکن صاف ظاہر ہے کہ اصل مقصود عربی معنی (یعنی درنگ اور سست رفتاری) ہیں۔ لہٰذا لفظ ''مہلت'' میں ایہام تو ہے ہی، لیکن اس کے ذریعہ طنز کی بھی ایک لطیف جہت پیدا ہو گئی ہے۔ (ایہام کا یہ فائدہ ان لوگوں کے لئے غور طلب ہے جو رعایتوں کو برا سمجھتے ہیں، (یا جن کا خیال ہے کہ میر نے ایہام کو ترک کر دیا) سانس پر بنا ٹھہرانا بھی دلچسپ ہے۔ جس عمارت کی بنیاد ہوا پر ہو گی اس کی پائداری کیا، اس کا ایک لمحے کے لئے بھی قیام معلوم۔ بہت خوب شعر کہا ہے۔ ''کہنے کی جگہ'' کرنے کا لفظ میر حسن کے بھی ایک شعر میں بڑی خوبی سے آیا ہے۔

یہ ترا اختلاط ہر اک سے
کیا کریں ہم کو خوش نہیں آتا

اقبال کے مشہور شعر۔

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں
کار جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

پر میر کے شعر زیر بحث کا شعوری یا غیر شعوری اثر ضرور ہے۔ ہاں اقبال کا پورا رویہ اور اسلوب جس قلندری اور شوخی سے مملو ہے، اس کا میر کے شعر سے کوئی تعلق نہیں، وہ اقبال کا اپنا کارنامہ ہے۔

۱۶۴/۳ یہ شعر کیا ہے، تاریخ کے تخیل کا ایک باب ہے۔ لفظ ''سکھ'' میں کاف وہائے مخلوط کو مشدد کر کے لہجے کو روزمرہ کے قریب تو کر ہی دیا ہے، اس کی صوت میں ایک طرح کی سختی بھی پیدا کر دی ہے جو شعر کے معنی کو مستحکم کرتی ہے۔ پھر یہ بھی دیکھئے کہ کن طبقوں کو پہلے مصرعے میں جمع کیا ہے، اور کس طرح جمع کیا ہے۔ ''چور اچکے'' مرکب فقرہ ہے، اور عام بول چال میں ''چور'' اور ''اچکا'' ہم معنی بھی ہو سکتے ہیں۔ اس اعتبار سے ایک طبقہ ''چور اچکے'' ہوا، دوسرا طبقہ ''سکھ مرہٹے'' ہوا۔ یعنی سکھ اور مرہٹے میں وہی رشتہ ہے جو چور اور اچکے میں ہے۔ اگر ایسا ہے تو شاہ اور گدا میں بھی اسی طرح کی مساوات

فرض کرنی ہوگی۔ ''خواہاں'' کا لفظ بھی خوب رکھا ہے، کیوں کہ'' خواہاں'' کا اکیلا لفظ بمعنی'' جان کا دشمن'' یا'' مبارز'' بھی ہوتا ہے۔ مثلاً احمد حسین قمر کی'' طلسم ہفت پیکر'' جلد سوم صفحہ ۱۲۲۸ پر ہے: ''طلسم کشا میرا خواہاں ہے، پہاڑ سے اتر کر لڑ پڑوں گا۔'' لہٰذا لفظ'' خواہاں'' شعر کے معنوی ماحول کو تقویت دے رہا ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ اس شعر میں کوئی اصلی تاریخی واقعہ یا صورت حال نظم کی گئی ہو۔ کسی بھی ابتری اور معاشی بدحالی اور بے نسقی کے دور میں (چاہے وہ مختصر ہی کیوں نہ ہو) لوگ اس پر تبصرہ اسی انداز میں کرتے ہیں کہ صاحب کیا زمانہ آ گیا ہے، ہر طرف لوٹ پڑی ہوئی ہے۔ یہ شعر اس لئے اہم نہیں ہے کہ اس میں کوئی تاریخی'' سچائی'' ہے، بلکہ ممکن ہے کوئی واقعی سچائی اس میں ہو بھی نہیں۔ دیوان پنجم کا زمانۂ تحریر ۱۷۹۸ سے ۱۸۰۳ تک کہا جاتا ہے اس زمانے میں میر لکھنؤ میں آباد ہو چکے تھے اور وہاں سکھوں اور مرہٹوں کا کوئی عمل دخل نہ تھا۔ ظاہر ہے کہ میر کسی گذشتہ زمانے کا تجربہ یا تاثر بیان کر رہے ہیں، تاریخ کی کتاب نہیں لکھ رہے ہیں۔ شعر کی خوبی دراصل یہ ہے کہ اس میں ابتری اور بے نسقی کی مکمل اور دل کو سرد کر دینے والی تصویر اشاروں اشاروں ہی میں آ گئی ہے۔ نثار احمد فاروقی نے میری اس بات سے اتفاق نہیں کیا ہے کہ لکھنؤ میں سکھوں مرہٹوں کا عمل دخل نہ تھا۔ وہ فرخ آباد اور روہیل کھنڈ میں مرہٹوں کی تاخت کا ذکر کرتے ہیں۔ لیکن وہ واقعات کئی دہائی پہلے کے ہیں۔ میرا کہنا یہ ہے کہ زیر بحث شعر دیوان پنجم کا ہے جو ۱۷۹۸ اور ۱۸۰۳ کے درمیان مرتب ہوا اور اس زمانے میں لکھنؤ یا اودھ میں سکھوں یا مرہٹوں کی کوئی موجودگی نہ تھی۔

۴/۱۶۴ معشوق کے پاؤں پر سر رکھنے کے نتیجے میں خود اپنے سر پر احسان کا بوجھ لد جائے، یہ تخیل بھی بہت خوب ہے۔ لیکن شعر سے یہ بات ظاہر نہیں ہوتی کہ معشوق کے پاؤں پر سر رکھا بھی کہ نہیں۔ شعر میں صرف اجازت کا ذکر ہے۔ ممکن ہے یہ اجازت ہی عاشق کا دل خوش کرنے اور اس کو احسان مند کرنے کے لئے کافی ہو۔ ''اب'' چونکہ مستقبل کے معنی بھی دیتا ہے، اس لئے یہ اشارہ بھی ہے کہ یہ احسان میرے سر پر مستقل رہا۔

(۱۶۵)

سیل سے ہلکے عاشق ہوں تو جوش و خروش بھریں آویں
تہ پائی نہیں جاتی ان کی دریا سے تہ دار ہیں سب

۱۶۵/۱ میر نے ''بے تہ'' اور ''تہ دار'' کو ''چھچھلے اور ''گہرے'' کے معنی میں اکثر استعمال کیا ہے، اور ہر جگہ نیا لطف پیدا کیا ہے۔ مثلاً

اس فن میں کوئی بے تہ کیا ہو مرا معارض
اول تو میں سند ہوں پھر یہ مری زباں ہے

(دیوان اول)

جاتا ہے کیا کھنچا کچھ دیکھ اس کو ناز کرتا
آتا نہیں ہمیں خوش انداز بے تہ دل

(دیوان چہارم)

دیوان چہارم کی جس غزل کا شعر اوپر نقل ہوا، اس کے قافیے ''کرے''، ''جلے'' وغیرہ ہیں۔ ان میں میر نے ''بے تہ دل'' بھی باندھ دیا ہے۔ شعر زیر بحث میں لطف یہ ہے کہ ''تہ پائی نہیں جاتی'' کو دوسرے الفاظ میں کہہ سکتے ہیں کہ ''بے تہ ہیں''۔ لیکن کسی کا بے تہ ہونا اور کسی کی تہ نہ ملنا، ہم معنی نہیں ہیں۔ اس طرح کا لفظی کھیل ہمیشہ شعر میں ایک خوش گوار تناؤ پیدا کرتا ہے۔ یہ مضمون بھی خوب ہے کہ اگر دل کے ہلکے ہوتے تو سیلاب کی طرح پرشور و فغاں ہوتے۔ ''جوش و خروش بھرنا'' میر کی اختراع معلوم ہوتا ہے اور بہت خوب ہے۔ یہ بات تو مشہور ہی ہے کہ پانی جتنا گہرا ہوتا ہے اس کی سطح پر تلاطم اتنا ہی کم ہوتا ہے۔ اسی لئے انگریزی میں محاورہ ہے Still waters run deep یعنی جو لوگ بظاہر چپ چپ رہتے ہیں دراصل وہ اندر سے بڑے گہرے ہوتے ہیں۔ مزیدار شعر ہے۔

دونوں مصرعوں میں ''سے'' بہت معنی خیز ہے۔ مصرع اولیٰ میں ''سیل سے ہلکے'' کا مطلب ہے ''سیل کی طرح ہلکے۔'' مصرع ثانی میں ''دریا سے تہ دار'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) دریا کی طرح تہ دار اور (۲) دریا سے زیادہ تہ دار۔ تشبیہ بھی خوب ہے، کیوں کہ سیلاب کتنا ہی پر زور کیوں نہ ہو اس کا پانی اس دریا سے کم گہرا ہوتا ہے جس میں سیلاب آیا ہے۔ ''آویں'' کے بھی دو مطلب ہیں۔ (۱) جوش و خروش بھرتے ہوئے آئیں۔ (۲) جوش و خروش بھریں اور (لوگوں کے) سامنے آئیں۔

(۱۶۶)

کاوش سے ان پلکوں کی رہتی ہے خلش سی جگر میں اب
سیدھی نظر جو اس کی نہیں ہے یاس ہے اپنی نظر میں اب

۴۴۵ موسم گل کا شاید آیا داغ جنوں کے سیاہ ہوئے
دل کھنچتا ہے جانب صحرا جی نہیں لگتا گھر میں اب

نقش نہیں پانی میں ابھرتا یہ تو کوئی اچنبھا ہے
صورت خوب اس کی ہے پھرتی اکثر چشم تر میں اب

ایک جگہ پر جیسے بھنور ہیں لیکن چکر رہتا ہے
یعنی وطن دریا ہے اس میں چار طرف ہیں سفر میں اب

۱۶۶/۱ مطلع برائے بیت ہے۔

۱۶۶/۲ اس سے ملتے جلتے مضمون پر مبنی مومن کا مشہور شعر ہے۔

پھر بہار آئی وہی دشت نوردی ہوگی
پھر وہی پاؤں وہی خار مغیلاں ہوں گے

مومن کے مقابلے میں میر کا شعر رکھئے تو بڑے شاعر اور اچھے شاعر کا فرق کھل جائے گا۔ مومن کے یہاں کنائے کا نام و نشان نہیں۔ انداز میں ایک طرح کی ذومعنویت ضرور ہے، یعنی ایک طرح سے

دیکھیے تو یہ تردد اور تشویش کا شعر ہے، کہ افوہ پھر بہار آگئی، اب پھر دشت نوردی اور جنون کا موسم آگیا۔ دوسری طرح پڑھیے تو یہ انبساط و اشتیاق کا شعر ہے، کہ واہ پھر جنون کا زمانہ آگیا۔ مومن کے یہاں ایک خفیف اشارہ یہ بھی ہے کہ یہ شعر متکلم کے بارے میں نہیں، بلکہ عام عاشقوں کے بارے میں ہے، یا پھر تمام عاشقوں کے بارے میں ہے، جن میں متکلم بھی شامل ہے۔ لیکن میر کے یہاں پیکر، ابہام اور کنائے کی دنیا آباد ہے۔ سب سے پہلے تو یہ کنایہ کہ متکلم کو باہر کی دنیا کی براہ راست کوئی خبر نہیں، وہ اپنے حالات و واردات پر زمانے کی تبدیلی اور موسم کے تغیر کا قیاس کرتا ہے۔ یعنی وہ بظاہر حقیقت خارجہ سے کٹا ہوا، لیکن بہ باطن اس سے متحد ہے۔ یہ اتحاد اس درجہ ہے کہ موسم کی مناسبت سے اس کے جسم و جسد پر بھی اثر مرتب ہوتا ہے۔ بہار آئی تو داغ جنوں سیاہ ہو گئے۔ یعنی داغ جنوں میں سیاہی آئی تو متکلم کو معلوم ہوا کہ اب بہار شاید آگئی ہے۔ پھر یہ کہ متکلم زنداں میں نہیں، بلکہ اپنے گھر میں ہے۔ اس میں یہ کنایہ ہے کہ اس کو بظاہر صحت ہو گئی ہے۔ لیکن چونکہ وہ موسم گل کے آنے کی براہ راست خبر نہیں رکھتا، بلکہ داغ جنوں کے سیاہ ہونے اور دل کے صحرا کھنچنے سے یہ اندازہ لگاتا ہے کہ بہار آگئی ہے، اور پھر جنوں کے داغ ابھی باقی بھی ہیں، لہٰذا دوسرا کنایہ یہ نکلا کہ صحت ابھی مکمل نہیں ہے۔ ایک طرح سے وہ خانہ قید میں ہے، یعنی گھر کے اندر ہی نظر بند ہے۔ پھر، جنوں کے دوبارہ عود کرنے کا ذکر نہیں کیا ہے، بلکہ گھر میں دل نہ لگنے اور جانب صحرا کھنچنے کا ذکر کیا ہے۔ یہ بھی کنایہ ہے۔ (کنائے کی تعریف میں پہلے بیان کر چکا ہوں کہ کسی چیز کا ایسا بیان جس سے کسی اور چیز کی طرف قرینہ نکلے، یا کسی اور چیز کے وجود کا ثبوت ملے۔ مثلاً کہا جائے کہ ''فلاں کے گھر میں رات گئے تک روشنی رہتی ہے۔'' یہ اس بات کا کنایہ ہے کہ اس مکان کے مکیں دیر میں سوتے ہیں۔) جنون کے داغ میں اس بات کا کنایہ ہے کہ عالم دیوانگی میں زنجیریں پہنی تھیں، ان کے نشان باقی ہیں، یا اپنا سر و جسم زخمی کیا تھا۔ یا لڑکوں نے پتھر مارے تھے، اس کے داغ ہیں، یا پھر خود اپنے بدن پر گل کھائے تھے۔ ''داغ جنوں کے سیاہ ہوئے'' نہایت خوبصورت پیکر ہے، اور بامحاورہ بھی ہے۔ کیوں کہ داغ جب ہلکا پڑ جاتا ہے تو اسے ''داغ سیاہی فگندہ'' کہتے ہیں۔ وہ موقع بھی نہایت دلچسپ ہے جس پر یہ شعر کہا گیا ہے، یعنی وہ کیفیت جب جنون طاری نہیں ہوا ہے، لیکن اس کی آمد کے آثار ہیں اور متکلم کو اس کا احساس بھی ہے۔ علم طب کی رو سے جنون کی بعض شکلوں میں ایسا ہوتا بھی ہے۔ ورجینیا وولف نے اسی احساس کے دباؤ میں خودکشی کر لی تھی۔ داغ

جنوں کے سیاہ ہونے کا پیکر میر نے دیوان ششم میں بھی برتا ہے۔ لیکن اس خوبی سے نہیں ۔

کچھ ڈر نہیں جو داغ جنوں ہو گئے سیاہ
ڈر دل کے اضطراب کا ہے اس بہار میں

۱۶۶/۳ ''صورت خوب'' کو بے اضافت پڑھیے تو معنی بنتے ہیں کہ اس کی صورت اب چشم تر میں اکثر خوب (یعنی بڑی خوبی اور صفائی سے) پھرتی ہے۔ اگر اضافت لگایئے تو معنی بنتے ہیں ''اچھی صورت''۔ غالب نے اس طرز کو بہت استعمال کیا ہے۔ ''یہ تو کوئی اچنبھا ہے'' کا تعلق دوسرے مصرعے سے ہے، یعنی یہ تو کوئی اچنبھے کی بات ہے کہ اب اس کی صورت نظر میں پھرتی ہے۔ اس طرح کی خیال آرائی (conceit) ہند+مسلم شعرا اور انگریزی کے Metaphysical شعرا میں مشترک ہے۔

۱۶۶/۴ ''سفر در وطن'' پر بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۸۵۔ گرداب اور سفر در وطن کے مضمون کو دیوان سوم میں یوں باندھا ہے ۔

رہے پھرتے دریا میں گرداب سے
وطن میں بھی ہم سفر میں بھی ہیں

لیکن شعر زیر بحث میں ''چکر رہتا ہے'' کے ایہام نے گرداب کے پیکر کو بہت با معنی کر دیا ہے۔ ''چار طرف'' بھی بہت با معنی ہے، اور ''چار موج'' (بمعنی ''گرداب'') کی یاد دلاتا ہے۔

ردیف ت

دیوان اول

ردیف ت

(۱۶۷)

پلکوں پہ تھے پارۂ جگر رات
ہم آنکھوں میں لے گئے بسر رات

بسر لے گئے = بسر کی

کیا دن تھے کہ خون تھا جگر میں
رو اٹھتے تھے بیٹھ دوپہر رات

کل تھی شب وصل اک ادا پر
اس کی گئے ہوتے ہم تو مر رات

۴۵۰

جاگے تھے ہمارے بخت خفتہ
پہنچا تھا بہم وہ اپنے گھر رات

کرنے لگا پشت چشم نازک
سوتے سے اٹھا جو چونک کر رات

پشت چشم نازک کرنا = غمزہ و ادا دکھانا

تھی صبح جو منہ کو کھول دیتا
ہر چند کہ تب تھی اک پہر رات

پر زلفوں میں منہ چھپا کے بولا
اب ہووے گی میر کس قدر رات

۱/۱۶۷ مضمون مبتذل (یعنی بار بار برتا ہوا) ہے لیکن اس میں بھی ایک بات پیدا کردی ہے۔ چونکہ پلکوں میں پارۂ جگر اٹکے ہوئے تھے، لہٰذا خطرہ تھا اگر سو گئے تو یہ پارہ ہائے جگر گر کر ضائع ہو جائیں گے، اس لئے آنکھوں ہی میں رات کاٹ دی۔ یا جگر کے خون ہو کر پلکوں تک آنے کی اتنی خوشی تھی کہ نیند ہی نہ آئی۔

۲/۱۶۷ ''دن'' اور ''رات'' میں رعایت یہاں خوب ہے۔ پھر جگر میں خون ہونے کے نتیجے میں رونے کی صلاحیت کا وجود دو کنائے رکھتا ہے۔ ایک تو یہ کہ رونا اس قدر جگر کاوی کا کام ہے کہ اگر جگر میں خون نہ ہو تو رونا ممکن نہیں۔ دوسرا یہ کہ رونا دراصل خون کے آنسو رونا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۱۵۹۔ ''روا ٹھتے'' اور ''بیٹھ'' اور ''دوپہر'' اور ''رات'' کی رعایتیں بھی کیا دلچسپ ہیں، اور ان لوگوں کے لئے لمحۂ فکریہ فراہم کرتی ہیں جن کے خیال میں رونے دھونے کے مضمون میں صناعی نہیں ہو سکتی، یا نہ ہونا چاہئے، یا یہ کہ غزل میں مضامین نہیں ادا ہوتے، صرف جذبات ادا ہوتے ہیں۔ اس طرح کے اشعار ثابت کرتے ہیں کہ ہماری کلاسیکی غزل کو سمجھنے کے لئے ''آپ بیتی'' اور ''جگ بیتی'' وغیرہ اصطلاحیں اتنی کارآمد نہیں ہیں جتنی کارآمد زبان شناسی ہے اور یہ احساس کہ کلاسیکی شاعری میں زبان کے امکانات کو تخلیقی طور پر برتنا اولین شرط ہے۔

۳/۱۶۷، ۷/۱۶۷ یہ اشعار قطعہ بند ہیں۔ اس مضمون کو مرزا علی لطف، صاحب ''گلشن

ہند“ نے ایک شعر میں بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔

یہ بھی ہے نئی چھیڑ کہ اٹھ وصل میں سو بار
پوچھے ہے کہ کتنی رہی شب کچھ نہیں معلوم

بظاہر لگتا ہے کہ جس مضمون کو مرزا علی لطف نے ایک شعر میں کہہ دیا اس کے لئے میر کو کئی شعر کا قطعہ کہنا پڑا۔ لیکن دراصل میر کے قطعے میں بہت سی نزاکتیں اور باریکیاں ہیں جن کی بنا پر یہ قطعہ ”فاسقانہ“ (erotic) اور ابتہاجی شاعری کا اعلیٰ نمونہ بن گیا ہے۔ سب سے پہلے تو ”پشت چشم نازک کرنا“ کے نادر محاورے کو دیکھئے۔ اس کا استعمال دو ہی چار شاعروں نے کیا ہے، اور میر کی طرح وقوعے کے اندر رکھ کر کسی نے بھی نہیں۔ ”تھی صبح جو منھ کو کھول دیتا“ میں ”جو“ حرف شرط ہے، یعنی ”اگر“ کے معنی دے رہا ہے۔ اور ”تھی“ یہاں پر قطعیت کے معنی میں ہے، یعنی یقیناً صبح ہو جاتی۔ یہ اردو کا خاص صرف ہے۔ کسی اور زبان میں اس کا سراغ مشکل سے ملے گا۔ اس اسلوب کو اختیار کرنے سے کلام میں بے حد ڈرامائی زور پیدا ہو جاتا ہے۔ مثلاً، ”اس کے ظلم و رعب کا یہ عالم تھا کہ کوئی منھ کھولتا تو بس اس کی گردن کٹی ہوئی تھی۔“ (یعنی فوراً کٹ جاتی)۔ معنوی حسن ایک اور بھی ہے کہ منھ کھولنا صبح ہونے کے برابر ہے اور عاشق کا مدعا ہی یہ ہے کہ رات ختم نہ ہو۔ اس طرح زلفوں میں منھ چھپانے کا جواز نکل آیا۔ لیکن اتنا ہی نہیں، بلکہ یہ بھی کہ منھ پر بکھری ہوئی زلفیں خود رات کا استعارہ بن گئی ہیں، یعنی معشوق کے چہرے پر بکھری ہوئی زلف خود معشوق کی طرف سے استعارہ ہے اس بات کا کہ ابھی رات باقی ہے۔ یعنی معشوق بھی یہی چاہتا ہے کہ ابھی صبح نہ ہو، ورنہ وہ زلفوں سے منھ کو نہ ڈھانپتا۔ پھر تخلص کس خوبی سے استعمال ہوا ہے کہ تخاطب بھی ہے اور تخلص کا کام بھی دے رہا ہے۔ یہ بھی میر کا خاص انداز ہے۔ معشوق کا ہمارے گھر آ کر سونا اور اس طرح ہماری سوئی ہوئی تقدیر کا جاگنا بھی خوب ہے۔ ”بہم پہنچنا“ میں اشارہ یہ ہے کہ بڑی سعی و مشکل سے یہ موقع حاصل ہوا تھا، روز روز کی بات نہیں ہے۔ ۱۶۷/۳

”معقد“ شعر ہے، یعنی ایسا شعر جس کے پہلے مصرعے کے آخری الفاظ کو مصرع ثانی کے شروع کے الفاظ سے ملایا جائے تو بات مکمل ہو۔ آج کل بعض لوگ اسے عیب سمجھتے ہیں، حالانکہ اس سے ایک طرح کی تعقید لفظی پیدا ہوتی ہے، اور تعقید لفظی کو اساتذہ نے عیب نہیں مانا ہے۔ اس پر مزید بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۱۳/۲۔

اس قطعے میں مضمون تو کوئی گہرا نہیں ہے لیکن بیان کا تسلسل اور کلام کی روانی انتہائی قابل تعریف ہے۔ اگرچہ ردیف خاصی بے ڈھب تھی، قافیہ بھی کچھ شگفتہ نہ تھا۔ لیکن مکمل کامیابی کے ساتھ برتا ہے۔ معاملہ بندی بھی نہایت خوب ہے۔

اس قطعے کے مضمون کا ایک پہلو میر نے ایک رباعی میں خوب باندھا ہے۔ اس میں لطف یہ ہے کہ معاملہ بندی ہے لیکن معاملہ خود نہیں بلکہ اس کی تمنا ہے۔

وصف اپنے دلوں کے کس سے کہیے نارے
اس شوخ کی تمکیں نے تو جی ہی مارے
بالوں میں چھپا منہ نہ کبھو یوں پوچھا
کہہ میر گئی ہے رات کیوں کر بارے

(۱۶۸)

۴۵۵ جی میں ہے یاد رخ و زلف سیہ فام بہت
رونا آتا ہے مجھے ہر سحر و شام بہت

دست صیاد تلک بھی نہ میں پہنچا جیتا
بے قراری نے لیا مجھ کو تہ دام بہت

دل خراشی و جگر چاکی و خوں افشانی
ہوں تو ناکام پہ درپیش ہیں مجھے کام بہت

۱۶۸/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ''رخ و زلف'' اور ''سحر و شام'' کی رعایت پھر اس بات کی یاد دلاتی ہے کہ ''درد انگیز'' مضامین اور رعایت لفظی میں کوئی بیر نہیں۔ کلاسیکی شاعر زبان کے ہر امکان سے باخبر رہتا ہے۔ اگر مضمون سطحی ہے تو اس میں بھی جان ڈالنے کی سعی کرتا ہے، اور رعایت لفظی کا التزام اس سعی کی ایک مثال ہے۔

۱۶۸/۲ شعر میں کئی معنی ہیں۔ اول تو یہ کہ زیر دام آکر میں اس قدر بے قرار ہوا کہ اس کے پہلے کہ صیاد آکر مجھے اپنے قبضے میں کرتا، میں نے جان دے دی۔ لیکن زیر دام آکر اس قدر بے قراری کیوں؟ شاید اس وجہ سے کہ آشیاں سے، یا اپنے ساتھیوں سے چھٹنے کا غم تھا۔ لیکن ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ میں صیاد تک پہنچنے کے لئے بے قرار تھا۔ صیاد نے آنے میں دیر کی، اور میری بے قراری میری موت کا سامان بن گئی۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ بے قراری پہلے ہی سے موجود تھی، یعنی دام میں آنے

کے پہلے سے، اور صیاد کے وجود (یعنی عشق اور معشوق) سے باخبر ہونے کے پہلے ہی سے میں بے قرار تھا۔ اگر ایسا ہے تو اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ میرے مزاج میں ایک فطری آشفتگی تھی۔ ہر طائر کی معراج ہے کہ وہ قید ہو جائے، لیکن میرے مزاج میں آشفتگی اس قدر تھی کہ میں دام میں آ کر بھی بے قرار رہا اور دست صیاد تک نہ پہنچ سکا۔ مصرع ثانی کے ایک معنی یہ ہیں کہ بے قراری نے تہ دام مجھ کو بہت رد کا، یعنی بے قراری نے بہت چاہا کہ میں تہ دام رہوں، تا کہ صیاد تک پہنچ جاؤں۔ (یعنی جب صیاد آئے تو مجھے لے جائے، اور اس طرح بے قراری کا مقصود حاصل ہو جائے) دوسرے معنی یہ ہیں کہ میری بے قراری مجھ پر اس طرح چھا گئی کہ میں صیاد کے آنے کا انتظار بھی نہ کر سکا۔ دونوں صورتوں میں شعر کا مفہوم متحد رہتا ہے کہ نارسائی میری تقدیر تھی۔ دست صیاد تک پہنچنا بعض لوگوں کی نظر میں سلب آزادی اور ہجر دوستاں ہے، بعض کی نظر میں یہ کامیابی کی معراج ہے لیکن دونوں صورتیں بہر حال تکمیل کی صورتیں ہیں۔ اور تکمیل مجھے نصیب نہ ہوئی۔ ایک سوال اٹھ سکتا ہے کہ بے قراری کے بارے میں کیوں کر کہہ سکتے ہیں کہ اس نے مجھے تہ دام بہت رد کا؟ اس کا جواب یہ ہے کہ بعض جال اس طرح کے ہوتے ہیں کہ شکار ان میں آ کر جتنا ہی پھڑ پھڑاتا اور بال افشاں ہوتا ہے اتنا ہی وہ جال مضبوط تر یا پیچیدہ تر ہوتا جاتا ہے، جیسا کہ اکبر الہ آبادی کی نظم "کانفرنس" میں طنزیہ انداز میں ہے۔

تڑپو گے جتنا جال کے اندر
جال گھسے گا کھال کے اندر
کیا ہوا بیس ہی سال کے اندر
غور کرو اس حال کے اندر

۱۶۸/۳ اس شعر کو راشد نے ایک نظم میں بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے۔

عہد رفتہ کے بہت خواب تمنا میں ہیں
اور کچھ وا ہے آئندہ کے
پھر بھی اندیشہ وہ آئینہ ہے جس میں گویا
میر ہو، میرزا ہو، میرا جی ہو

کچھ نہیں دیکھتے ہیں
محورِ عشق کی خود مست حقیقت کے سوا
اپنے ہی بیم و رجا اپنی ہی صورت کے سوا
اپنے رنگ، اپنے بدن، اپنی ہی قامت کے سوا
اپنی تنہائی جاں کاہ کی دہشت کے سوا
"دل خراشی و جگر چاکی و خوں افشانی
ہوں تو ناکام پہ ہوتے ہیں[1] مجھے کام بہت"

(میر ہو، میرزا ہو، میراجی ہو، مشمولہ "لا = انسان")

راشد نے اس شعر کو شاعر کے شغف ذات اور اپنی ذات اظہار کا محور سمجھنے کی جبلت کا استعارہ بنا کر شاعر کی نارسائی پر طنزیہ ماتم کیا ہے۔ لیکن مجھے اس شعر میں ذات سے شغف کے بجائے خود پر ہنسنے اور خود کو حقیقت کبیرہ کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ ۱/۴۴ میں یہ کوشش سرد اور Matter of Fact اظہار حاصل کرتی ہے، وہاں طنز کا شائبہ نہیں، بلکہ خارج اور باطن دونوں دنیاؤں کو جگر چاکی اور ناکامی کے ذریعہ متحد کیا گیا ہے۔ شعر زیر بحث میں دونوں دنیائیں الگ الگ ہیں، اور شاعر کو دنیاؤں کے انفکاک کا پورا احساس بھی ہے۔ بہت خوب شعر کہا ہے۔ ناکامی کی دلیلوں کو "کام" ثابت کرنا شعری منطق کا عمدہ نمونہ بھی ہے۔

مرزا جان طپش نے میر کی زمین، قافیہ اور مضمون سب مستعار لے لیا ہے۔ ان کا پہلا مصرع ذرا سفاکانہ ہے، لیکن مصرع ثانی میں وہ بات نہیں جو میر کے یہاں ہے۔ "ہوں تو ناکام پہ" بہت پرزور ہے۔ "تیرے ناکام" بہت سست ہے۔

چھیلتا ہے کبھی زخموں کو کبھی داغوں کو
تیرے ناکام کو رہنے لگے اب کام بہت

---

[1] راشد نے "ہوتے" ہی لکھا ہے۔

(۱۶۹)

نکتہ دانان رفتہ کی نہ کہو
بات وہ ہے جو ہووے اب کی بات

۱۶۹/۱ اس شعر کو میر کے نظریۂ شعر کا ایک حصہ فرض کیا جائے (اور ایسا نہ کرنے کی کوئی وجہ نہیں ہے) تو بعض دلچسپ نکات برآمد ہوتے ہیں۔ (۱) شعر وہی ہے جو معاصر دنیا اور معاصر حقائق پر مبنی ہو۔ (۲) یعنی مرور ایام کے ساتھ شعر کی معنویت یا اس کی relevance کم ہو سکتی ہے۔ (۳) اگر ایسا نہیں ہے تو کم سے کم اتنا تو ہے ہی کہ گذشتہ زمانے کے وہی شعر دراصل شعر ہیں جو آج بھی معنی خیز ہوں۔ (۴) گذشتہ زمانے کے اشعار سے اتنا شغف مناسب نہیں کہ زمانۂ حال کی شاعری نظر انداز ہو جائے۔ (۵) پرانے نکتہ دانوں نے کچھ بھی کہا ہو۔ (یعنی وہ کسی بھی خیال کے حامل رہے ہوں) لیکن سچی بات یہی ہے کہ ہر زمانے کا لہجہ اور اسلوب ہوتا ہے، اور اگر کوئی شاعری اپنے زمانے کے لہجے اور اسلوب سے متغائر ہے تو درست نہیں۔ (۶) نکتہ دانان رفتہ کے اقوال معاصر شاعری کو سمجھنے اور اس کی قدر شناسی میں چنداں معاون نہیں ہو سکتے۔ پرانے لوگ جو کہہ گئے وہ کہہ گئے، کوئی ضروری نہیں کہ ان کی ہر بات پر آمنا وصدقنا کہا جائے۔ اگر اس شعر کو میر کے نظریۂ شعر سے متعلق نہ ٹھہرایا جائے تو بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ ممکن ہے میر کے اشعار پر کسی نے اعتراض کیا ہو کہ انھوں نے ایرانی اساتذہ کے رنگ سے انحراف کیا ہے، اور اس کے جواب میں میر نے کہا ہو کہ پرانے لوگوں کی باتیں ان کے ساتھ گئیں، اب میرا دور ہے، جیسا کہ وہ دیوان دوم میں کہتے ہیں۔

بجلی سے یوں چمکے بہت پر بات کہتے ہو چکے
جوں ابر ساری خلق پر ہوں اب تو چھایا ایک میں

یعنی ایک نکتہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ پرانے لوگوں کا ذکر کرنے یا ان کا کلام سنانے سننے سے کیا

فائدہ، بات تو وہی کام کی ہے جو آج کہی جا رہی ہے۔ روسی استقبال پرست (Futurist) شعرا بھی کچھ ایسی ہی بات کہتے تھے۔

غالب نے اس مضمون کو نفسیاتی رخ دے کر بہت آگے بڑھا دیا ہے۔

تو اے کہ محو سخن گستران پیشینی
مباش منکر غالب کہ در زمانہ تست
(اے تو، جو کہ زمانہ گذشتہ کے سخن
گستروں کے مطالعے میں محو ہے،
غالب کا منکر نہ ہو، کہ وہ تیرے اپنے
زمانے میں ہے۔)

دیوان دوم

ردیف ت

(۱۷۰)

کب تلک یوں لو ہو پیتے ہاتھ اٹھا کر جان سے
وہ کمر کولی میں بھر لی ہم نے کل خنجر سمیت کولی = آغوش

۱/۱۷۰ اس شعر کا قلندرانہ انداز اور ظرافت دونوں اس قدر پر لطف ہیں کہ ان کی مزید خوبیوں کی طرف دھیان مشکل سے جاتا ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ معشوق کا ذکر نہیں کیا ہے، صرف ''وہ کمر'' کہا ہے، یعنی یہ بات بیان نہیں کی ہے کہ ہم معشوق کی کمر کا ذکر کر رہے ہیں۔ گویا ''وہ کمر'' کہنا ہی کافی ہے۔ خود کو معشوق میں اس درجہ گم کر دیا ہے اور اپنے عشق میں اس قدر محو ہیں کہ اس بات کا یقین ہے کہ ''وہ کمر'' کہتے ہی سب لوگ سمجھ جائیں گے کہ معشوق کا ذکر ہو رہا ہے۔ دوسری بات یہ کہ یہ واقعہ کل کا ہے، اور آج اس کو بیان کرنے کے لئے ہم زندہ موجود ہیں۔ یعنی معشوق کی کمر میں ہاتھ ڈالنا اس قدر خطرناک ثابت نہ ہوا جس قدر ہم سمجھتے تھے۔ ہم تو جان سے ہاتھ دھونے پر آمادہ تھے، لیکن شاید ہماری جرأت رندانہ معشوق کو بھی بھا گئی، اس نے ہمیں کوئی سخت سزا نہ دی۔ پھر ''خنجر سمیت'' کہہ کر معشوق کی جلادی اور قتل پر آمادگی کا کنایہ بھی رکھ دیا ہے۔ یعنی ایک تو معشوق فی نفسہٖ ہاتھ نہیں لگتا، اور ملتا بھی ہے تو ایسی آزادی کب روا رکھتا ہے کہ کوئی اس کی کمر میں ہاتھ ڈال دے۔ دوسرے یہ کہ وہ کمر میں خنجر باندھے رہتا ہے، یعنی سپاہی زادہ، یا محرور المزاج اور بگڑا دل ہے۔ اور آگے دیکھئے۔ جان سے

ہاتھ اٹھا لینے کا مطلب صرف یہ نہیں کہ معشوق کی کمر میں ہاتھ ڈالنا بڑی ہمت کا کام تھا۔ اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ معشوق کی کمر تو معدوم و موہوم ہوتی ہے، لہٰذا اگر ہم کسی معدوم چیز کو حاصل کرنا چاہیں تو اس کے لئے ہمیں خود بھی معدوم ہونا پڑے گا۔ پھر، شعر میں دردانگیزی بھی موجود ہے (کب تلک یوں لوہو پیتے) دوسرے مصرعے کا پیکر بھی بہت روشن اور متحرک ہے، کمر اور خنجر، سب اٹھا کر ہم نے اپنی آغوش میں بھر لیا۔ آفتاب الدولہ قلق نے اس مضمون کو اپنا رنگ دینے کی اچھی کوشش کی ہے، لیکن بات اکہری رہ گئی۔

کب تک امید قتل یہ جی میں ہے چل کے آج
جلاد کی کمر میں قلق ہاتھ ڈال دے

خود میر نے اس مضمون کے قلندرانہ پہلو کو یوں باندھا ہے۔

تھا شب کسے کسائے تیغ کشیدہ کف میں
پر میں نے بھی بغل میں بے اختیار کھینچا

(دیوان اول)

''ہاتھ اٹھا کر جان سے'' کا تعلق مصرع ثانی سے ہے۔ لیکن اسے مصرع اولی سے بھی متعلق کر سکتے ہیں۔ یعنی مصرع اولی کی نثر یوں بھی ممکن ہے: کب تلک جان سے ہاتھ اٹھا کر یوں لوہو پیتے؟

دیوان سوم

ردیف ت

(۱۷۱)

۴۶۰ عجب نہیں ہے نہ جانے جو میر چاہ کی ریت
سنا نہیں ہے مگر یہ کہ جوگی کس کے میت

مت ان نمازیوں کو خانہ ساز دیں جانو
کہ ایک اینٹ کی خاطر یہ ڈھاتے ہیں گے میت — میت=مسجد

غم زمانے سے فارغ ہیں مایہ باختگاں
قمار خانۂ آفاق میں ہے ہار ہی جیت

شفق سے ہیں در و دیوار زرد شام و سحر
ہوا ہے لکھنؤ اس رہ گذر میں پیلی بھیت

ملے تھے میر سے ہم کل کنار دریا پر — اتیت=جوگی، تیرتھ یاتری،
فتیلہ مو وہ جگر سوختہ ہے جیسے اتیت — آوارہ پھرنے والا

۱۷۱/۱ کیا بہ لحاظ آہنگ، کیا بہ لحاظ معنی و کیفیت یہ غزل اپنا جواب آپ ہے۔ ایسے ایسے انو کھے قافیئے ڈھونڈنا اور پھر ان میں یہ شعر نکالنا میر ہی کا کام تھا۔ میر نے غیر مردف غزلیں کم ہی کہی ہیں، غالباً اس وجہ سے کہ وہ نئی نئی ردیفوں کو خوب تلاش کر لیتے تھے۔ شعر زیر بحث میں اگر تخلص کو تخاطب کے انداز میں لیا جائے تو معنی نکلتے ہیں کہ اے میر، اگر معشوق کو چاہ کی ریت نہیں معلوم، تو کوئی تعجب نہیں اور اگر میر کو واحد غائب فرض کریں تو معنی یہ بنتے ہیں کہ اگر میر کو چاہ کی ریت نہیں معلوم تو کیا عجب ہے۔ پہلے معنی کی رو سے معشوق خود جوگی معلوم ہوتا ہے اور میر حسن کی مثنوی میں نجم النسا کے جوگن بننے کی یاد دلاتا ہے۔ دوسرے معنی کی رو سے میر خود جوگی نظر آتے ہیں۔

۱۷۱/۲ لفظ ''میت'' کی تازگی قابل داد ہے۔ کیوں کہ ایک ایسا لفظ استعمال کر کے جسے مکتبی ذہن کے لوگ گنوارو اور غیر فصیح کہیں گے، میر نے خود ان لوگوں کے تئیں اپنی حقارت کا اظہار کیا ہے جو ریا کار نمازی یعنی اہل ظاہر ہیں۔ یعنی ''میت'' کا لفظ ریا کار اور ظاہر پرست لوگوں کے لئے الیٹ کی اصطلاح میں ایک معروضی تلازمہ (Objective Correlative) ہے۔ ''خانہ ساز'' کا لفظ دو معنی رکھتا ہے۔ ایک تو ''گھر بنانے والا'' اور دوسرا ''گھر کا بنا ہوا۔'' دونوں اعتبار سے مسجد کو ڈھانے کا پیکر بہت خوب ہے۔ ''خانہ ساز دیں'' جیسی عام راستے سے ہٹی ہوئی ترکیب استعمال کر کے میر نے یہ اشارہ بھی رکھ دیا ہے کہ متکلم نے ''میت'' کا لفظ جان بوجھ کر صرف کیا ہے، ورنہ جو شخص ''خانہ ساز دیں'' جیسی ترکیب وضع کر سکتا ہے، وہ ''میت'' جیسا لفظ بے خیالی میں نہیں برت سکتا۔ لہٰذا ''میت'' بالارادہ، اور کسی مخصوص مقصد کو حاصل کرنے کے لئے لایا گیا ہے۔ اور ظاہر ہے کہ مقصد یہی ہے کہ ریا کاروں اور اہل ظاہر کے تئیں حقارت کا اظہار کیا جائے۔ اس خیال کی تقویت اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ دیوان دوم میں میر نے اسی مضمون کو یوں بیان کیا ہے۔

خانہ ساز دیں جو ہے واعظ سو یہ خانہ خراب
اینٹ کی خاطر جسے مسجد کو ڈھایا چاہئے

''خانہ ساز دیں'' کا فقرہ موجود ہے، اور اس کی پشت پناہی کے لئے ''خانہ خراب'' کی رعایت بھی موجود ہے، لیکن لفظ میت کے نہ ہونے کی وجہ سے واعظ کی حرکت جاہلانہ اور ناشائستہ سے زیادہ

جارحانہ اور منصوبہ بند خودغرضی پر معلوم ہوتی ہے۔ شعر زیر بحث میں میت کو ڈھانے والے نمازی لاپروا (thoughtless) اور نادان اور مسجد کے احترام سے عاری ہیں، لیکن ان کی جارحیت میں واعظ کی منصوبہ بندی نہیں ہے۔ واعظ کے لئے "میت" کا لفظ اتنا ناموزوں ہوتا جتنا عام مقتدیوں کے لئے "مسجد" ناموزوں ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ عام نمازیوں کے تعلق سے لفظ "مسجد" استعمال ہی نہیں ہوسکتا۔ مطلب صرف یہ ہے کہ شعر زیر بحث کے مضمون کے اعتبار سے "میت" انتہائی موزوں اور برجستہ ہے۔

۱۷۱/۳ اس بات کو اور جگہ بھی کہا ہے۔

مقامر خانۂ آفاق وہ ہے
کہ جو آیا ہے یاں کچھ کھو گیا ہے

(دیوان اول)

میر جہاں ہے مقامر خانہ پیدا یاں کا ناپیدا ہے
آؤ یہاں تو داؤ نختیں اپنے تیئں بھی کھو جاؤ

(دیوان چہارم)

دین و دنیا کا زیاں کار کہو ہم کو میر
دو جہاں داؤ نختیں ہی میں ہم ہار رہے

(دیوان سوم)

دیوان چہارم کے شعر پر گفتگو اپنے موقعے پر ہوگی۔ دیوان اول کا شعر بھی "کچھ کھو گیا ہے" کے معنی خیز ابہام کے باعث دلچسپ ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں مضمون کو بالکل نیا موڑ دے کر ایک طرف تو بے سروسامانی کی توسیع کی ہے اور دوسری طرف "مایہ باختگان" میں چند در چند معنوی امکانات رکھ دیئے ہیں۔ "مایہ" بمعنی "پونجی" جو دل بھی ہوسکتا ہے، جان بھی، آبرو بھی، دولت بھی، جوانی بھی۔ پھر "باختگان" بمعنی (۱) جنھوں نے کھو دیا، (۲) جنھوں نے جوئے میں ہار دیا، (۳) جنھوں نے ضائع کر دیا۔ پورے شعر کا بلند آہنگ لہجہ اور اعتماد بھی قابل لحاظ ہے۔

۱۷۱/۴ اس شعر کا ابہام قابل داد ہے۔ یہ بات کھلتی نہیں کہ شعر لکھنؤ کی تعریف میں ہے یا

مذمت میں۔ جس طرح بھی سمجھئے، پہلے مصرعے کا پیکر اور دوسرے مصرعے کی تشبیہ (یا استعارہ) بھی بے حد نادر ہے۔ اور ''پیلی بھیت'' محض اس لئے نہیں رکھا ہے کہ یہ ایک شہر کا نام ہے۔ ''بھیت'' کے معنی ''دیوار'' ہوتے ہیں۔ لہٰذا ''پیلی بھیت'' اپنی اصلی حیثیت میں علم ہے اور لغوی معنی کے لحاظ سے استعارہ ہے۔ منیر نیازی کا شعر یاد آتا ہے۔

شفق کا رنگ جھلکتا تھا لال شیشوں میں
تمام اجزا مکاں شام کی پناہ میں تھا

فرق صرف یہ ہے کہ میر کے یہاں قلندرانہ اور شاہانہ برتری اور ایک حد تک بے رخی ہے اور منیر نیازی کے یہاں رومانی اصرار۔ مگر میر کے یہاں استادی زیادہ ہے، یہ زمین اور یہ قافیہ، خدا کی شان نظر آتی ہے۔

۵/۱۷۱ جوگی یا خانماں برباد شخص سے ملاقات کے لئے کنار دریا کا مقام کس قدر مناسب ہے، یہ کہنے کی حاجت نہیں۔ ''فتیلہ مو'' یعنی جس کے بال الجھ الجھ کر رسی یا فتیلے کی طرح لٹکے ہوئے ہوں۔ اس کے اعتبار سے ''جگر سوختہ'' بھی بہت مناسب ہے، کیوں کہ ''فتیلہ'' اس بتی یا (Fuse) کو بھی کہتے ہیں جس سے آگ دی جاتی ہے۔ ''طلسم ہوش ربا'' جلد چہارم مصنفہ محمد حسین جاہ میں ایک ساحر کا سراپا ملاحظہ ہو : ''جٹاہائے خاکستری زمین میں لوٹتیں، بال اس کے فتیلہ فتیلہ کھلے، آنکھیں مثل مشعل روشن۔'' (صفحہ ۸۰۵) اغلب ہے کہ یہ سب تفصیلات میر کے شعر زیر بحث اور مندرجہ ذیل شعر سے لی گئی ہوں۔

تن راکھ سے ملا سب آنکھیں دیے سی جلتی
ٹھہری نظر نہ جوگی میر اس فتیلہ مو پر

(دیوان سوم)

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی (۲۰۲/۳)۔ شعر زیر بحث میں جگر سوختگی در کنار دریا کو بہم کرنا بھی بہت خوب ہے۔ مصرع ثانی میں صرف ونحو کی نزاکتوں کے بارے میں ملاحظہ ہو دیباچہ صفحہ ۲۷۔۲۸۔

دیوان پنجم

ردیف ت

(۱۷۲)

۴۶۵ دل کی تہ کی کہی نہیں جاتی نازک ہے اسرار بہت
انچھر ہیں تو عشق کے دو ہی لیکن ہے بستار بہت

کہہ کے تغافل اس نے کیا تھا لیکن تقصیر اپنی ہے
کام کھنچا جو تیغ تک اس کی ہم نے کیا اصرار بہت — کام کھنچنا = انجام تک پہنچنا

ارض و سما کی پستی بلندی اب تو ہم کو برابر ہے
یعنی نشیب و فراز جو دیکھے طبع ہوئی ہموار بہت

سو غیروں میں ہو عاشق تو ایک اسی سے شرماویں
اس مستی میں آنکھیں اس کی رہتی ہیں ہشیار بہت

میر نہ ایسا ہووے کہیں پردے ہی پردہ مار مرے　　مار مرنا=خودکشی کرنا
ڈر لگتا ہے اس سے ہم کو ہے وہ ظاہر دار بہت

۱/۱۷۲　(یہ اشعار دیوان پنجم کی دو غزلوں میں سے لئے گئے ہیں۔) حسرت موہانی اس شعر کے مصرع اولیٰ کو تکرار ناروا اور تنافر کی مثال بتاتے، کیوں کہ اس میں لفظ ''کی'' دو بار بہت پاس پاس وارد ہوا ہے، اور اس پر طرہ یہ کہ دوسری ''کی'' کے بعد (جس میں یائے تحتانی دب رہی ہے) لفظ ''کہی'' آتا ہے، یعنی ''کہ کہی'' پڑھا جاتا ہے۔ میرزا غالب کے مصرعے ع

میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے

کے بارے میں حسرت کا حکم ہے کہ اس میں عیب تنافر جلی ہے، کیوں کہ کاف کے ساتھ دو قاف جمع ہو گئے ہیں۔ ہو گا، لیکن اب اس کو کیا کیا جائے کہ ہمارے بڑے شاعروں نے دوسروں کے خود ساختہ قوانین کی پروانہ کی، بلکہ اپنے وجدان کو مقدم رکھا۔ غالب کا مصرع جن لوگوں نے بیگم اختر کی زبانی سنا ہے وہ اس کی تصدیق کریں گے کہ پڑھنا تو پڑھنا گانے میں بھی یہ مصرع بہت رواں ہے۔ اسی طرح، میر کے مصرعے میں بھی ''کی'' کا اجتماع اور ''کہ کہی'' میں کاف کی تکرار اس کی روانی کو بڑھانے میں ممد ہیں، چہ جائیکہ ان سے کوئی تنافر پیدا ہو۔ بات یہ ہے کہ شعر بنانے کے قاعدے اپنی طبیعت سے مقرر کر لئے جائیں تو وہ اکثر غلط نکلتے ہیں۔ قاعدے وہی درست ہیں جو بڑے شعرا کے کلام سے، اور ان کی عادت کثیرہ کی روشنی میں مستخرج کئے جائیں۔ خیر اب شعر کے معنوی پہلو پر غور کیجئے۔ ''انجھر'' اور ''بستار'' جیسے تازہ الفاظ کی وجہ سے یہ بات فوراً نظر نہیں آتی کہ دو مصرعوں میں دو الگ الگ باتیں کہی ہیں۔ پہلے مصرعے میں تو یہ کہا ہے کہ دل کی گہرائی میں جو بات چھپی ہے وہ بہت نازک ہے، اس لئے اس کا بیان نہیں ہو سکتا۔ دوسرے مصرعے میں کہتے ہیں کہ بات بہت وسیع ہے، اس لئے بیان نہیں ہو سکتی۔ یہ دونوں باتیں اپنی جگہ پر دلچسپ ہیں، لیکن ان میں یہ معنوی ربط بھی ہے کہ عشق کے راز کی نزاکت اسی بات میں ہے کہ ہے تو وہ محض دو لفظوں پر مشتمل، لیکن اس میں وسعت اس قدر ہے کہ اس کا پورا بیان نہیں ہو سکتا۔ یہ وسعت پوری شخصیت کے عشق کے اندر ضم ہونے کی وجہ سے ہو سکتی ہے، یا معاملات عشق کی پیچ در پیچ گہرائیوں اور رنگارنگی اور تاثیر کی وجہ سے یا عشق کے سارے جہاں میں جاری

وساری ہونے کی وجہ سے، یا پھر آرزو کی بے پایانی کے باعث، جیسا کہ عبدالرحیم خان خاناں کے اس لاجواب شعر میں ہے۔

شمار عشق نہ دانستہ ام کہ تا چند است
جز ایں قدر کہ دلم سخت آرزو مند است
(میں نہیں جان سکا کہ عشق کی حد و مقدار
کس قدر ہے، میں تو بس یہ جانتا ہوں کہ
میرا دل سخت آرزو مند ہے۔)

۱۷۲/۲ ''کام کھینچنا'' میر کی اختراع معلوم ہوتا ہے، بمعنی ''کسی بات یا کسی معاملے کا کسی منزل یا انجام تک پہنچنا''، جیسا کہ دیوان اول میں بھی ہے۔

شاید کہ کام صبح تک اپنا کھنچے نہ میر
احوال آج شام سے درہم بہت ہے یاں

شعر زیر بحث کا ایجاز حیرت انگیز ہے، کیوں کہ اس میں واقعات کا ایک سلسلہ ہے جس کی صرف چند کڑیاں ظاہر کی گئی ہیں۔ (۱) کسی موقعے پر معشوق سے اظہار عشق کیا، یا اس پر ہمارے عشق کا راز کھل گیا۔ (۲) معشوق نے کہا کہ عشق کرنا نہ کرنا تمھارا مسئلہ ہے، ہم تو تغافل ہی کریں گے۔ (۳) ہم راضی بہ رضا ہو گئے۔ (۴) لیکن پھر ہم سے ایک حماقت ہو گئی۔ (۵) ایک بار کسی وجہ سے بات اس کی تلوار تک پہنچی۔ مثلاً ہمیں معلوم ہوا کہ اس کی تلوار بہت تیز ہے، ہمیں بھی شوق پیدا ہوا کہ اس کا زخم کھائیں۔ یا ہم زندگی سے اس قدر بیزار ہو گئے کہ ہم نے اس کی تلوار کھانے کی، یعنی اس کا زخم کھا کر مر جانے کی خواہش کا اظہار کیا۔ یا ایک بار جب وہ تلوار لے کر نکلا تو ہمارا اس کا سامنا ہو گیا۔ (۵) ہم نے بہت اصرار کیا کہ ہمیں بھی اپنی تیغ سے زخمی یا شہید کرو۔ (۶) جب ہم نے بہت اصرار کیا تو اس نے بات مان لی اور ہمیں قتل کر ہی دیا۔ یا اس نے ہماری بات نہ مانی، ہم ہزار اصرار کرتے رہے، لیکن وہ راضی نہ ہوا۔ اس طرح ہم، جو تغافل پر راضی تھے، اب اس کے انکار اور تغافل پر رنجیدہ ہوئے۔ نہ تلوار نصیب ہوئی اور نہ تغافل پر صبر کی توقیر حاصل ہوئی۔ دونوں طرف سے نقصان میں رہے۔ پورے شعر کا تخیل نرالا

ہے، مضمون آفرینی کے ساتھ ساتھ ابہام رکھ کر نیا لطف پیدا کر دیا ہے۔ پھر ''تقصیر'' بہ معنی غلطی، قصور'' تو ہے ہی، ''تقصیر'' بمعنی ''کم ہونا، کم رہ جانا'' (یعنی مقصد تک نہ پہنچ سکنا) بھی مناسب ہے۔ ''تیغ'' کے اعتبار سے ''کھنچا'' بھی بہت خوب ہے۔ ''کام'' بمعنی ''حلق'' اور ''کام'' بمعنی ''مقصد'' کا شائبہ بھی موجود ہے۔ اور دیکھئے، ''اصرار'' کے ایک معنی ہیں ''کسی کام کو تنہا کر ڈالنے پر آمادہ ہونا اور کسی کی ممانعت کو نہ ماننا۔'' شعر کے ماحول میں یہ معنی بھی کس قدر مناسب ہیں، اس کی وضاحت ضروری نہیں۔ غیر معمولی شعر ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۲۷۰۔

ایک معنی اور بھی ممکن ہیں۔ ''کہہ کے تغافل ان نے کیا تھا'' یعنی معشوق نے کہا تھا کہ ہم تغافل کریں گے، (اور اس نے ایسا ہی کیا بھی۔) تقصیر ہم سے یہ ہوگئی کہ اگرچہ اس نے بتا دیا تھا کہ ہم تغافل کریں گے (نہ التفات کریں گے نہ جور وستم) لیکن جب اس کی تلوار کا معاملہ آیا، جب بات اس کی تلوار تک پہنچی، تو ہم نے ضد پکڑ لی (کہ اس کا جوہر ہم بھی دیکھیں گے، یہ تلوار ہم پر بھی آزماؤ) اس کے بعد کیا ہوا، یہ بات شعر میں بیان نہیں کی، (اور یہ اس کی خوبی ہے) لیکن قرینہ اس بات کا ہے کہ جب متکلم نے اصرار کیا تو معشوق نے تغافل بھی ترک کر دیا۔ یعنی اس نے متکلم پر عتاب کیا۔

''کام کھنچا'' پر تفصیلی بحث کے لئے دیکھیں ۱/۲۷۱۔

۱۷۲/۳ عشق کے شدائد کی وجہ سے کٹ پس کر ہموار ہو جانے، یا عشق کی سختیوں کے باعث خود کو ہموار یعنی پست کر لینے کا مضمون میر نے متعدد بار باندھا ہے۔

خاک ہوئے برباد ہوئے پامال ہوئے سب محو ہوئے
اور شدائد عشق کی رہ کے کیسے ہم ہموار کریں

(دیوان دوم)

اب پست و بلند ایک ہے جوں نقش قدم یاں
پامال ہوا خوب تو ہموار ہوا میں

(دیوان سوم)

شعر زیر بحث میں بات بالکل مختلف اور غیر متوقع طرف موڑ دیا ہے۔ لہجہ بھی کچھ ایسا ہے کہ فیصلہ

کرنا مشکل ہے کہ شعر طنزیہ ہے یا قلندرانہ۔ سب سے پہلے تو "ہموار" کی ذو معنویت پر توجہ کیجئے۔ "ناہموار طبیعت" سے مراد ہوتی ہے ایسی طبیعت جو پسندیدہ نہ ہو، کیوں کہ اس میں اعتدال اور استقلال کی کمی ہوتی ہے، گھڑی میں کچھ تو گھڑی میں کچھ۔ جس شخص کے بارے میں کچھ کہا نہ جا سکے کہ وہ کسی بات پر کس ردعمل کا اظہار کرے گا اس کے مزاج کو بھی ناہموار کہا جاتا ہے۔ لہٰذا طبیعت کے ہموار ہونے کے معنی ہوئے، "مزاج میں اعتدال پیدا ہو گیا۔" لیکن "ہموار" کے معنی "برابر سطح کا، چکنا" بھی ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے طبیعت کی ہمواری کے معنی ہوئے مزاج کی ساری انفرادیت، ساری ندرت کا نکل جانا، چونکہ "ہموار" میں اونچ نیچ کی ضد کا تصور بھی ہے، اس لئے "ہمواری" کے معنی "پستی" کے بھی ہوتے ہیں، مثلاً کہتے ہیں "عمارت کو منہدم کر کے زمین کی سطح ہموار کر دی گئی۔" بہر حال، یہ سب "ہمواری" اس لئے پیدا ہوئی کہ ہم نے اونچ نیچ بہت دیکھی ہے۔ لیکن اس ہمواری کا ثبوت یہ نہیں ہے کہ ہم بہت مسکین اور فدوی ہو گئے، بلکہ یہ ہے کہ اب ہمیں زمین آسمان ایک سے لگتے ہیں۔ یہی نہیں، بلکہ اگر زمین میں کہیں بلندی بھی ہے تو وہ بھی ہمیں پست لگتی ہے، اور اگر آسمان کہیں نیچا ہے (جیسا کہ حد نظر پر محسوس ہوتا ہے) تو بھی ہم اسے اونچا ہی سمجھتے ہیں۔ یہ عرفان کا عجیب مقام ہے، کہ جو بلند ہے وہ پست بھی ہے اور جو پست ہے وہی بلند بھی ہے۔ یا شاید یہ احساس کے سقوط کی منزل ہے، جہاں خارجی حقیقت سے انسان کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے۔ ایسے ہی شعروں کو دیکھ کر ارسطو نے کہا ہوگا کہ شاعری کے لئے ایک خاص قسم کا جنون درکار ہے۔ آخر میں ایک پہلو اور دیکھ لیجئے۔ "آسمان" علامت ہے "ستم" اور "عدم ہمدردی" کی۔ زمین علامت ہے "گھر" اور "استقامت" کی۔ آسمان کا ایک ستم یہ بھی ہے کہ وہ ہم کو زمین پر چین سے بیٹھنے نہیں دیتا۔ ہم نے جو نشیب و فراز دیکھے ہیں ان میں ایک تجربہ شاید یہ بھی تھا کہ زمین غیر محفوظ اور آسمان ہمدرد ہو گیا تھا یا ہمیں ایسا لگتا تھا کہ زمین غیر محفوظ اور آسمان ہمارا دوست ہے۔ اگر ایسا ہے تو لازماً ارض و سما کی پستی بلندی کا تصور بے معنی ہو جاتا ہے۔ جس طرح سے بھی دیکھئے شعر بالکل نیا ہے۔

۴/۱۷۲ اقبال نے اس مضمون کا ایک پہلو ذرا خام کارانہ انداز میں باندھا ہے۔

بھری بزم میں اپنے عاشق کو تاڑا
تری آنکھ مستی میں ہشیار کیا تھی

اقبال کے یہاں ''بھری بزم'' کا روایتی فقرہ ہے۔ میر کے یہاں ''سویروں'' کا انتہائی بلیغ اور ''باتصویر'' استعاراتی فقرہ ہے۔ اقبال کے یہاں ''تاڑا'' معشوق کے بجائے پولیس مین یا جاسوس کا تاثر پیدا کرتا ہے۔ میر نے شرمانے کا مضمون رکھ کر معشوق کا حفظ مراتب کیا ہے۔ اقبال کے یہاں صرف ''مستی'' ہے، میر نے ''اس مستی'' (بمعنی ''اس درجہ مستی'') کے ذریعہ زور پیدا کیا ہے اور خود مستی کی بھی شدت کا مفہوم رکھ دیا ہے۔ معشوق اس باعث عاشق سے شرماتا ہے کہ وہ عشق اور عشق کی خواہشات سے باخبر ہے، اور عشق کے ذریعہ وہ خود کو بھی پہچانتا اور عرفان ذات حاصل کرتا ہے۔ میر حسن نے خوب کہا ہے ۔

عشق کا راز اگر نہ کھل جاتا
اس طرح تو نہ ہم سے شرماتا

۵/۱۷۲ ''مارمرنا'' ایک جگہ اور استعمال کیا ہے، اور بڑے لطف کے ساتھ ۔

میں جو کہا تنگ ہوں مار مروں کیا کروں
وہ بھی لگا کہنے ہاں کچھ تو کیا چاہئے

(شکارنامۂ دوم)

لیکن اس شعر کی تخئیل، اور الفاظ کی سج دھج نرالی اور بے حد تازہ ہے۔ معشوق پردے میں رہتا ہے، کسی صورت اپنی شکل نہیں دکھاتا۔ متکلم کو خوف ہے کہ میر کہیں پردے ہی پر اپنی جان نہ دے دیں۔ اس کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ میر کہیں پردے ہی پر نہ عاشق ہو جائیں، اور دوسرے یہ کہ وہ معشوق کے پردے کے سامنے جان دے دیں۔ یعنی معشوق تو ہاتھ لگتا نہیں جو اس کے سامنے جان دے دیں یا اس کے ہاتھ سے قتل ہوں، اس لئے پردے کو معشوق کا بدل سمجھ کر یا پردے کو اپنی دسترس میں پا کر، یا بطور احتجاج پردے کے سامنے اپنی جان دے دیں۔ اس خوف کی وجہ جو بیان کی ہے وہ اور بھی دلچسپ ہے کہ میر کے مزاج میں ظاہرداری بہت ہے۔ یعنی (۱) وہ ظاہر پرست ہیں۔ (پردہ ظاہر ہے اور معشوق باطن (۲) میر کو دکھاوے کا، یعنی اپنی شدت عشق کے دکھاوے کا بہت شوق ہے۔ (۳) میر کو اپنی بات کی پچ بہت ہے۔ دنیا کو دکھانے کے لئے وہ اپنی بات پر اڑ جاتے ہیں۔ باریکی یہ ہے کہ ظاہردار تو دراصل وہ لوگ ہوتے ہیں جو عمل میں کمزور اور بات میں چرب ہوتے ہیں، اور یہاں میر کی خودکشی کو ان کی ظاہر

داری کا ثبوت ٹھہرایا جارہا ہے۔'مار' کے معنی'' جذبۂ عشق'' یا'' کام دیو'' بھی ہوتے ہیں اور'' مارنا'' کے معنی'' عاشق بنانا، شیفتہ کرنا'' بھی ہوتے ہیں جس طرح'' مرنا'' کے معنی'' عاشق ہونا، شیفتہ ہونا'' ہوتے ہیں۔ یہ لطافتیں مزید ہیں۔

نثار احمد فاروقی'' نے پردے ہی پردے مار مرے'' کی قرأت تجویز کی ہے لیکن وہ دل کو کچھ لگتی نہیں۔ مصرع اولیٰ میں معنی کی کثرت کے لحاظ سے وہی قرأت انسب ہے جو میں نے درج کی ہے۔ علاوہ ازیں، مصرع ثانی میں'' ظاہر دار'' کا لطف اسی وقت ہے جب'' پردے ہی پردہ مار مرے'' کی قرأت اختیار کی جائے۔

(۱۷۳)

۴۷۰	بے تفاوت ہے فرق آپس میں	تفاوت = فاصلہ، دو چیزوں
وہ مقدس ہیں میں خراب بہت	کے درمیان دوری

۱۷۳/۱ زبان کے استعمال کے لحاظ سے یہ شعر ایسا ہے کہ ملٹن بھی اس پر ناز کرتا، اور خیال کے لحاظ سے یہ شعر بودلیئر کے لئے طرۂ امتیاز ہوتا۔ ملٹن کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس نے لاطینی کے بہت سے الفاظ جو انگریزی میں مستعمل ہیں، ان کو انگریزی میں مستعمل معنی کے بجائے اصل لاطینی معنی میں استعمال کر کے اپنی زبان کو تازہ، غیر معمولی اور پرزور بنایا۔ اس کے مخالفین کہتے ہیں کہ غیر زبان کے لفظوں کو غیر معنی میں استعمال کر کے ملٹن نے انگریزی کی شکل بگاڑ دی۔ بہر حال، اس میں کوئی شک نہیں کہ اس طریق کار نے ملٹن کی زبان کو ناقابل تقلید انفرادیت بخش دی ہے، کیوں کہ وہ نہ صرف لاطینی سے بخوبی واقف تھا، بلکہ فرانسیسی اور اطالوی سے بھی، جو انگریزی کے مقابلے میں لاطینی سے قریب تر ہیں۔ کئی زبانوں کا مزاج شناس ہونے کی وجہ سے وہ لاطینی الفاظ کو وسیع تر تناظر میں دیکھنے اور ان کو انگریزی میں کھپانے پر غیر معمولی قدرت رکھتا تھا۔ میر کے بارے میں یہ بات دیباچے میں عرض کر چکا ہوں کہ وہ عربی الفاظ کو کبھی کبھی ان کے عربی معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ شعر زیر بحث ان کے اس طریق کار کی اعلیٰ مثال ہے، کیوں کہ اس کے ذریعہ ایہام اور قول محال بھی پیدا ہو گیا ہے۔ ’تفاوت‘ اردو میں ’’فرق‘‘ کے معنی میں مستعمل ہے۔ عربی میں اس کے معنی ہیں دو چیزوں کے مابین دوری، فاصلہ۔ یہاں یہی معنی مراد ہیں، کہ ہم لوگ (میں اور معشوق) اگرچہ دور دور نہیں ہیں، یعنی ہم ایک دوسرے کے پڑوسی ہیں، یا ہمارا آمنا سامنا اکثر ہوتا رہتا ہے، لیکن پھر بھی ہم میں ان میں فرق ہے۔ ’’فرق‘‘ بمعنی ’’جدائی‘‘ بھی ہے، اور بمعنی ’’اختلاف‘‘ (difference) بھی۔ اور اس قول محال (یعنی دوری نہ ہوتے ہوئے بھی دوری) کا سبب یہ بیان کیا کہ معشوق تو پاکباز ہے اور میں رند مشرب یا آوارہ مزاج یا خانماں

خراب۔ ''مقدس'' کے لفظ میں ہلکا سا طنز بھی ہے، اور ایک طرح کی عینیت (idealism) بھی۔ لیکن اپنے ''خراب'' ہونے پر کوئی رنج نہیں، بلکہ تھوڑا بہت غرور معلوم ہوتا ہے۔ بودلیئر نے اپنا نام ظاہر کئے بغیر ایک لڑکی کو مسلسل عشقیہ نظمیں بھیجیں۔ جب لڑکی کو معلوم ہوا کہ ان نظموں کا خالق بودلیئر ہے تو وہ اس پر مائل ہوگئی۔ لیکن بودلیئر نے جواب دیا کہ تم سے میرا عشق اسی وقت تک تھا جب تک ہم تم دور دور تھے۔ ظاہر ہے کہ ایسا شخص میر کے اس شعر کو اپنی آواز کہتا۔ پھر بودلیئر کو اپنی خرابی پر جو غرور تھا، اس سے بھی ہم واقف ہیں۔ لا جواب شعر کہا ہے۔

دیوان ششم

ردیف ت

(۱۷۴)

جو کوئی اس بے وفا سے دل لگاتا ہے بہت
وہ ستم گر اس ستم کش کو ستاتا ہے بہت

اس کے سونے سے بدن سے کس قدر چسپاں ہے ہائے
جامہ کبریتی کسو کا جی کا جلاتا ہے بہت

کیا پس از چندے مری آوارگی منظور ہے
مو پریشاں اب جو شب مجھ پاس آتا ہے بہت

۱/۱۷۴ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ایک ذرا سا نکتہ یہ ہے کہ ستائے جانے کے لئے شرط یہ ہے کہ کوئی دل کو ''بہت'' لگائے۔ یعنی تھوڑی بہت، سرسری، رواروی کی یاری کو وہ ستانے کے لائق نہیں سمجھتا۔

۱۷۴/۲ یہ شعر بھی میر کے معجزوں میں شمار ہونا چاہئے۔ ''کبریتی'' کے اعتبار سے ''جی جلاتا'' بہت خوب ہے، کیوں کہ گندھک آتش گیر ہوتی ہے۔ تنگ لباس معشوق کی سنہری رنگت پر زرد سنہرا لباس اس طرح چست ہے کہ عاشق کے رشک کو بیدار کرتا ہے۔ یا پھر ایسا لگتا ہے کہ وہ کپڑے پہنے ہی نہیں ہوئے ہے۔ ''چسپاں ہونا'' کے معنی ''مناسب لگنا''، ''صحیح بیٹھنا'' بھی ہیں، مثلاً کہتے ہیں کہ ''اس شعر میں ردیف چسپاں نہیں ہوئی۔'' کم سے کم لفظوں میں معشوق کی خوب صورتی، اس کی خوش لباسی اور اپنے رشک کا بیان کر دینا، اور الفاظ میں پیکر و استعارہ و رعایت سب کا التزام رکھنا اچھے اچھوں کے بس کا روگ نہیں۔ یہ خیال ہے کہ سنہرے رنگ بدن سے گورا بدن مراد نہیں، بلکہ وہ رنگ مراد ہے جس میں تانبے کی سی ہلکی سرخی یعنی سانولی سرخی ہوتی ہے۔ بودلیئر ہندوستان تو نہیں آیا، لیکن اس نے ماریشس کی لڑکیوں کو سرخی مائل سانولی کہا ہے۔ بودلیئر کے سو سال بعد جواں مرگ انگریز شاعر سڈنی کیز (Sidney Keyes) دوسری جنگ عظیم کی ڈیوٹی پر جنوبی ہند میں تعینات ہوا تو یہاں کے حسن سے متاثر ہو کر اس نے نظم کہی جس میں اس نے ''غزالوں کی طرح سرخی مائل خاکی رنگ لڑکیوں'' (Girls tawny as gazlles) کا ذکر کیا۔ گورے رنگ کا احترام تو ہم لوگوں نے انگریزوں سے سیکھا ہے، ورنہ آبرو کہتے ہیں۔

قدرداں حسن کے کہتے ہیں اسے دل مردہ
سانورے چھوڑ کے جو چاہ کرے گوروں کی

اور آبرو کے سو سال بعد ناسخ نے کہا۔

حسن کو چاہئے انداز و ادا ناز و نمک
لطف کیا گر ہوئی گوروں کی طرح کھال سفید

سنہرے رنگ کی وضاحت کے لئے ناسخ ہی کو پھر دیکھئے۔

شوخ ہے رنگ سنہرا یہ ترے سینے کا
صاف آتی ہے نظر سونے کی زنجیر سفید

اور رجب علی بیگ سرور ''فسانۂ عجائب'' میں لکھتے ہیں: ''رخساروں کا عکس بالیوں پر جو پڑ جاتا تھا، شرم

سے کندن کا رنگ زرد نظر آتا تھا۔'' کندن سا رنگ، یا کندن سا دمکتا ہوا چہرہ، اب یہ محاورے کم سننے میں آتے ہیں، لیکن ان کا وجود ہی اس بات کا ثبوت ہے کہ سرخی مائل سانولا رنگ حسن کا ایک معیار تھا۔
عباسی نے ''سوتے سے بدن'' پڑھا ہے، جو بالکل غلط ہے۔ لیکن ممکن ہے حسرت موہانی نے بھی ''سوتے سے بدن'' پڑھ لیا ہو، کیوں کہ ان کا ایک شعر ہے۔

رنگ سوتے میں چمکتا ہے طرح داری کا
طرفہ عالم ہے ترے حسن کی بیداری کا

کوئی خارجی شے مثلاً لباس یا انگوٹھی یا جام اگر معشوق کے بدن کو چھوئے تو اس پر رشک کا اظہار کرنا ہمارے شعرا کا محبوب مضمون ہے۔ طالب آملی نے اس پر بے نظیر شعر کہا ہے۔

مردم ز رشک چند بہ بینم کہ جام مے
لب بر لبش گذارد و قالب تہی کند
(میں رشک سے مرا۔ کب تک یہ منظر
دیکھوں کہ جام مے اس کے منھ پر اپنا منھ
رکھ دیتا ہے اور اپنا بدن خالی کر دیتا
ہے۔)

دوسرے مصرعے کے پیکر کی برجستگی اور اس کا شہوانی (erotic) اشارہ سیکڑوں شعروں پر بھاری ہے۔ حسرت موہانی بے چارے نے بھی بہت کوشش کی۔

رشک سے مٹ گئے ہم تشنہ کامان وصال
جب ملا لب ہائے ساقی سے لب پیمانہ آج

لیکن طالب آملی کی گرد کو بھی نہ پا سکے۔ میر چالاک تھے، انھوں نے اس مضمون کو ترک کیا اور سنہرے بدن اور زرد لباس کو یکجا کر کے رشک سے اپنا جی جلانے کا سامان کر لیا۔ جامے استاد خالیست۔ تنگ لباسی کو دیوان ششم میں دوبارہ بھی کہا ہے۔

جی پھٹ گیا ہے رشک سے چسپاں لباس کے
کیا تنگ جامہ لپٹا ہے اس کے بدن کے ساتھ

نثار احمد فاروقی نے لکھا ہے کہ طالب آملی کے شعر میں ''قالب تہی کند'' کے معنی ہیں ''جان دے دیتا ہے، مر جاتا ہے''۔ بے شک فارسی محاورے میں ''قالب تہی کردن'' کے معنی ''مر جانا، بے خود ہو جانا'' ہیں لیکن میں نے شعر کے معنیاتی پہلو کو مد نظر رکھتے ہوئے ترجمہ کیا ہے۔ جام شراب کا مر جانا یا بے خود ہو جانا کچھ معنی نہیں رکھتا، لطف تو یہاں لغوی معنی میں ہے۔

''فرہنگ آصفیہ'' میں ''کبریت'' کے ایک معنی ''زر خالص'' بھی لکھے ہیں۔ اس لحاظ سے ''کبریتی'' کے معنی ''زرنگار'' بھی ہو سکتے ہیں۔ یہ معنی اس لئے بھی قرین قیاس ہیں کہ دہلی کے کاریگروں کی زبان میں کپڑے پر سنہرا کام کرنے یا سونا چڑھانے کیلئے ''کبری لگانا'' بولتے ہیں۔ (اس اطلاع کے لئے میں خلیل الرحمٰن دہلوی کا ممنون ہوں۔)

خان آرزو نے ''چراغ ہدایت'' میں لکھا ہے کہ ''کبریتی'' ایک رنگ ہے زردی مائل جو گندھک کے رنگ سے مشابہ ہوتا ہے۔ یعنی خان آرزو کے نزدیک ''کبریتی'' کوئی خاص رنگ ہے۔ پھر انھوں نے میر طاہر وحید کا شعر نقل کیا ہے، جس سے معلوم ہوا کہ میر نے اپنا مضمون میر طاہر وحید سے لیا ہے۔

نور خورشید جمالش چشم می دوزد مرا
جامۂ کبریتیش چوں شمع می سوزد مرا
(اس کے خورشید حسن کے نور سے میری
آنکھیں چکاچوند ہیں۔ اس کا کبریتی
جامہ مجھے شمع کی طرح جلائے جاتا
ہے۔)

میر نے کبریتی جامہ اور جلانا ضرور مستعار لیا لیکن رشک اور بدن کی تنگ لباسی کے مضمون اضافہ کر کے اپنے شعر کو میر طاہر وحید سے منفرد بھی کر لیا۔

۳/۱۷۴ اگر راتوں کو پریشان مو حالت میں آنے والا شخص معشوق ہے تو یہ شعر دلچسپ ہے، کیوں کہ معشوق کی پریشاں موئی اور راتوں کو اس کا عاشق کے پاس آنا کئی وجہوں سے ہو سکتا ہے۔

مثلاً وہ عاشق کو سمجھانے آتا ہے کہ عشق ترک کردو، اس میں میری رسوائی ہوتی ہے۔ (کہا جاتا ہے کہ بال کھول کر دعا کی جائے تو ضرور قبول ہوتی ہے، کیوں کہ عورتوں کا بال کھولنا عاجزی کی علامت ہے۔) یا اب معشوق کو بھی عشق کا روگ لگ گیا ہے، اور اگر وہ پریشان مو ہوگا تو عاشق آوارہ ہو ہی جائے گا۔ (بالوں کی آشفتگی عاشق کے مزاج کی آشفتگی میں بدل جائے گی) یا معشوق کی پریشاں موئی (= اس کی رنجیدگی اور محزونی) اس وجہ سے ہے کہ اسے عاشق سے چھٹ جانے کا خطرہ ہے، جیسا کہ ''زہر عشق'' میں ہے۔ لیکن اگر اس شعر کا متکلم خود معشوق ہے تو یہ شعر دلچسپ تر ہو جاتا ہے۔ عاشق راتوں کو آشفتہ مو اور وحشت کے عالم میں معشوق کے پاس بار بار آتا ہے۔ ظاہر ہے پھر معشوق آوارہ و رسوا تو ہوگا ہی۔ یا تو اس وجہ سے کہ لوگ دیکھ لیں گے، یا اس وجہ سے کہ معشوق کے دل پر بھی عشق غالب آجائے گا۔ دونوں صورتوں میں یہ امکان بھی ہے (بلکہ قوی امکان ہے) کہ رات کو آنا محض خواب میں ہو۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ معشوق محض انداز و ادا دکھانے کی غرض سے بال کھولے ہوئے ملنے آتا ہو۔ یعنی عاشق و معشوق میں اتحاد ہے، اور رات کو معشوق اپنے عاشق سے ملنے بے تکلفی سے آجاتا ہے۔ زلف پریشان کا حسن عاشق کو اور بھی برانگیخت کرتا ہے، اسے خوف پیدا ہوتا ہے کہ معشوق اگر اسی طرح بال بکھرائے آتا رہا تو میں بالکل بے قابو ہو کر آوارہ ہو جاؤں گا۔ (اور شاید خود معشوق کو بھی میری آوارگی منظور ہے۔) اس مفہوم کے اعتبار سے مو پریشانی اور آوارگی میں مناسبت زیادہ ہو جاتی ہے۔ خواب کا امکان اب بھی ہے۔ یعنی اس مفہوم کی رو سے بھی یہ ممکن ہے کہ یہ سب معاملہ خواب میں ہو رہا ہو۔

(۱۷۵)

میر دعا کر حق میں میرے تو بھی فقیر ہے مدت سے
اب جو کبھو دیکھوں اس کو تو مجھ کو نہ آوے پیار بہت

۱۷۵/۱ اس سے ملتے جلتے مضمون دو جگہ اور بیان کیے ہیں۔
نہیں ہے چاہ بھلی اتنی بھی دعا کر میر
کہ اب جو دیکھوں اسے میں بہت نہ پیار آوے

(دیوان سوم)

اب دیکھوں اس کو میں تو مرا جی نہ چل پڑے
تم ہو فقیر میر کبھو یہ دعا کرو

(دیوان ششم)

فقیر اور دعا کرنے کا مضمون ایک جگہ یوں باندھا ہے۔
یک وقت خاص حق میں مرے کچھ دعا کرو
تم بھی تو میر صاحب و قبلہ فقیر ہو

(دیوان دوم)

شعر زیر بحث میں سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں تینوں اشعار کے خاص مضامین سما گئے ہیں۔ مزید نکات یہ ہیں کہ "اب جو کبھو دیکھوں" میں یہ اشارہ بھی ہے کہ دیکھنا بہت کم ہوتا ہے، اور آئندہ دیکھنے کی بہت زیادہ امید بھی نہیں ہے، اور پھر بھی دل کی بے اختیاری کا یہ عالم ہے کہ جانتے ہیں، جب بھی اسے دیکھیں گے تو اس طرح پیار آوے گا کہ ساری مصلحتیں، ساری شکایتیں، ساری صعوبتیں بھول جائیں گی اور دل میں اس کی تمنا پھر پہلے ہی کی طرح موج زن ہو جائے گی۔ ایک طرح سے یہ شعر

بھلانے یا کم سے کم ترک تعلق کی کوشش کرنے کے بارے میں ہے، اس کا المیہ یہ ہے کہ یہ کوشش بھی ٹھیک سے نہیں ہوتی، بلکہ یہ بات پہلے ہی سے طے ہے کہ کوشش لاحاصل رہے گی، اس لئے پوری طرح بھلانے یا ترک تعلق کی کوشش کے بجائے تعلق خاطر کم کرنے کی کوشش پر اکتفا کرتے ہیں۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے کوئی جواری کہے کہ جوا تو چھوٹتا نہیں، اچھا کوشش کریں کہ بھاری رقم کے بجائے ہلکی رقم داؤ پر لگائیں۔ ظاہر ہے یہ سب اپنے کو بہلانے کی ترکیبیں ہیں، نتیجہ تو پہلے ہی سے معلوم ہے۔ اور پھر یہ کوشش بھی کیا ہے؟ خود کوئی عمل نہیں کر سکتے، کوئی اقدام نہیں کر سکتے۔ ایک اور شخص سے دعا کرنے کو کہتے ہیں۔ اب وہ شخص دعا کرے نہ کرے، اس کے دل پر ہماری حالت کا اثر ہو نہ ہو۔ اور خدا معلوم وہ سچا فقیر ہو بھی کہ نہ ہو۔ ممکن ہے دوسرے سے دعا کی درخواست اس لئے کر رہے ہوں کہ دل سے چاہتے ہی نہ ہوں کہ معشوق سے تعلق کم ہو۔ دوسرے کی دعا ہے، لہٰذا قبول شاید نہ ہو۔ خود دعا کرتے تو ایک بات بھی تھی۔ سادہ لوحی، چالاکی، دردانگیزی، خفیف سی ظرافت، سب اس حسن سے یکجا ہوئے ہیں کہ باید و شاید۔ ''بہت'' پیار نہ آنے کی دعا بھی خوب ہے، کہ پیار تو آئے لیکن نہ اتنا کہ بے اختیار ہو جاؤں۔

ردیف ٹ

دیوان سوم

ردیف ٹ

(۱۷۶)

۴۷۵ کیا لڑکے دلی کے ہیں عیار اور نٹ کھٹ
دل لیں ہیں یوں کہ ہرگز ہوتی نہیں ہے آہٹ

۱/۱۷۶ شعر میں تھوڑی بہت ہوسنا کی اور ڈھیر ساری ظرافت ہے۔ لفظیات بھی دلچسپ اور ظرافت کو معاون ہے۔ "دلی" کے اعتبار سے "دل لیں"، اور آہٹ نہ ہونے کا بیان، لیکن اس کے لئے "نٹ کھٹ" اور "آہٹ" جیسے "کھٹ کھٹ" کرنے والے الفاظ کا استعمال بہت خوب ہے، جیسا کہ واضح ہو چکا ہوگا، ظرافت اور غزل میں کوئی تناقض نہیں ہے۔ ہمارے شعرا نے شروع سے ہی غزل کے دامن کو وسیع رکھا ہے۔ بیسویں صدی میں یہ غلط خیال عام ہوا کہ غزل میں ظریفانہ عنصر نہ ہونا چاہئے۔ ہمارے زمانے میں غالباً افتخار جالب نے سب سے پہلے غزل میں ظرافت کی اہمیت کو محسوس کیا اور ظفر اقبال کے عہد آفریں مجموعے "گلافتاب" کے دیباچے میں ظفر اقبال کی ظرافت کا بطور خاص ذکر کیا۔ احمد ندیم قاسمی صاحب نے ۱۹۵۰ کے شعرا کی مذمت کی ہے کہ انھوں نے میر کی طرف مراجعت (یا رجعت) کی، اور یہ بھی لکھا ہے کہ انھوں نے میر کو پوری طرح سمجھا نہیں۔ میر کی طرف مراجعت کی کوشش کو غیر مستحسن قرار دینا تو افسوس ناک بات ہے، لیکن قاسمی صاحب کا یہ خیال درست ہے کہ ۱۹۵۰

کے شعرا نے میر کو پوری طرح سمجھا نہیں۔ کیوں کہ اگر ایسا ہوتا تو وہ میر کے یہاں ظرافت کے عنصر کی ضرور قدر کرتے۔ خوش طبعی، چھیڑ چھاڑ، مزاح، یہ سب میر کے بھی پہلے سے غزل میں موجود ہیں، اور یہ محض سودا یا انشا کی صفات نہیں ہیں۔ ناسخ اور ذوق کا کلام بھی ظرافت سے مملو ہے۔ بعد کے شعرا میں داغ کا کلام بھی نمونے کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے، اور خود غالب کے یہاں (جن کو عام طور پر بڑا دقیق فلسفی کہا جاتا ہے) مزاح موجود ہے۔ لہٰذا میر کے یہاں اس طرح کے اشعار میں امرد پرستی اور ہوسنا کی ہی نہیں، بلکہ ظرافت اور شوخی کا بھی اظہار ہے۔ اس پر ناک بھوں چڑھانے کی ضرورت نہیں۔ غزل کا شاعر زندگی کے ہر شعبے پر حاوی ہوتا ہے۔

ردیف ج

دیوان پنجم

ردیف ج

(۱۷۷)

کس تازہ مقتل پہ کشندے تیرا ہوا ہے گذارا آج
زہ دامن کی بھری ہے لہو سے کس کو تو نے مارا آج

زہ = کنارہ، کپڑے پر لگی ہوئی کپڑے کی گوٹ یا رفل (Ruffle)

کل تک ہم نے تم کو رکھا تھا سو پردے میں کلی کے رنگ
صبح شگفتہ گل جو ہوئے تم سب نے کیا نظارا آج

کل ہی جوش و خروش ہمارے دریا کے سے تلاطم تھے
دیکھ ترے آشوب زماں کے کر بیٹھے ہیں کنارہ آج

میر ہوئے ہو بے خود کب کے آپ میں بھی تو ٹک آؤ
ہے دروازے پر انبوہ اک رفتۂ شوق تمھارا آج

۱/۱۷۷ عسکری صاحب نے اپنے انتخاب میر کے دیباچے میں بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ میر کی بہت سی غزلیں ایسی ہیں کہ جب وہ پوری پڑھی جائیں تب ہی صحیح لطف دیتی ہیں، چاہے ان میں انفرادی طور پر کوئی ایک شعر انتخاب کے لائق نہ ہو۔ یہ بات جتنی صحیح ہے غزل کے نقاد کے لئے اتنی ہی پریشان کن بھی ہے۔ کیوں کہ غزل کی تنقید عام طور پر جریدہ اشعار کے حوالے سے ہوتی ہے، اور غزل کی شعریات میں بظاہر اس کی گنجائش نہیں کہ پوری غزل میں کوئی شعر بہت بلند پایہ نہ ہو، لیکن پھر بھی غزل بلند پایہ ٹھہرے۔

عسکری صاحب نے اس بات کو پھیلا کر نہیں لکھا، لیکن اس نکتے کی دریافت کرنے کی اولیت کا سہرا ان کے سر ہے۔ جہاں تک میں جانتا ہوں، میر کے علاوہ صرف حافظ کے یہاں ایسی غزلیں ملتی ہیں جن میں الگ الگ کوئی شعر غیر معمولی نہیں، لیکن پوری غزل ایک عجب شان رکھتی ہے۔ میر کا انتخاب کرتے مجھے اس مشکل کا سامنا اکثر کرنا پڑا تو میں یہ غور کرنے پر بھی مجبور ہوا کہ ان غزلوں کی کامیابی کا راز کیا ہے۔ پہلی بات تو یہ سمجھ میں آئی کہ ان غزلوں میں موسیقیت غیر معمولی ہے اور کلاسیکی موسیقی کی طرح ان کا محض ایک ٹکڑا (جیسے بندش کا محض ایک حصہ، یا راگ کا محض ایک جز) سامنے ہو تو عدم تکمیل کا احساس ہوتا ہے اور جب پوری غزل (گویا راگ کی پوری ادائیگی) سنی یا پڑھی جائے تو لطف کی تکمیل ہوتی ہے۔ اس انضمام و انضباط کا کوئی تعلق اس فرضی اور غلط تصور سے نہیں کہ غزل کے اشعار میں کسی طرح کا ربط و تسلسل ہوتا ہے۔ بلکہ یہ معاملہ اس طرح کی وضع یعنی (structure) کا ہے جو کلاسیکی راگ کا خاصہ ہے۔ یعنی کلاسیکی راگ کی وضع میں بے جوڑ یا نامیاتی (Organic) پورا پن ہوتا ہے، اور یہی پورا پن میر کی بعض غزلوں میں نظر آتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ موسیقیت کی اس صورت حال کو غزل کی حد تک روانی کی اعلیٰ ترین کیفیت سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ تیسری بات یہ کہ ایسی غزلوں کے آہنگ میں تیز رفتاری ہوتی ہے جو قاری کو مجبور کرتی ہے کہ وہ کسی شعر پر نہ رکے، بلکہ آگے بڑھتا چلا جائے۔ یہ تو ہوئی ان غزلوں کے آہنگ کی بات۔ یہ سوال بھی پوچھنے کا ہے کہ کیا ان میں کوئی ایسی معنوی خوبی بھی ہوتی ہے جو پوری غزل پڑھنے کے بعد ہی ظاہر ہوتی ہے؟ لیکن آہنگ تو بہر حال کسی نہ کسی طور معنی کا حصہ ہوتا ہے یہ بات صحیح ہے، لیکن خالص صوت میں معنی نہیں ہوتے، یعنی وہ اپنے حسن کے لئے معنی کی مرہون منت نہیں ہوتی۔ اسی لئے واگنر (Wagner) نے کہا تھا کہ سارے ہی فنون موسیقی کی صورت حال کو حاصل کر لینے

کے لئے کوشاں رہتے ہیں۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ میر کی زیر بحث غزلیں لایعنی نہیں ہیں۔ بات صرف یہ ہے کہ ان کی غزلوں میں آہنگ نے خود کو بڑی حد تک معنی سے آزاد کر لیا ہے۔ اب ہوتا یہ ہے کہ جب ہم آہنگ سے ہٹ کر ان کے معنی پر غور کرتے ہیں تو نئے طرز کے لطف کا احساس ہوتا ہے، میر کے یہاں یہ کیفیت آخری زمانے کی غزلوں میں زیادہ نظر آتی ہے۔

اس تمہید کے بعد اشعار کی تفہیم میں سعی کرتے ہیں۔ اس غزل میں نو شعر ہیں اور اگلی میں دس شعر۔ میں نے بالترتیب چار اور پانچ شعر بڑی کشمکش کے بعد انتخاب کئے ہیں، کیوں کہ دونوں غزلیں پوری کی پوری منتخب ہونے کا تقاضا کرتی تھیں اور میں ان اشعار پر مصر تھا جن میں معنوی لطف اوسط سے زیادہ ہو۔ مطلع میں تو لفظ ''زہ'' کی ہی تازگی انتخاب کے لئے کافی اور وافی تھی۔ دونوں مصرعوں میں دو پیکر دور دور رکھے ہیں اور ان کے بعد آنے والے ٹکڑے ایک دوسرے کو متوازن کرتے ہیں ''تازہ مقتل'' مصرع اولیٰ کے شروع میں ہے اور ''زہ دامن کی بھری ہے لہو سے'' دوسرے مصرعے کے شروع میں۔ ''تیرا ہوا ہے گذارا آج'' اور ''کس کو تو نے مارا آج'' مصرعتین کے آخر میں ہیں۔ اس طرح چاروں ٹکڑوں میں وقوعی اور معنوی دونوں طرح کا توازن ہے۔ دامن کی زہ کا ذکر کر کے قاتل کے لباس کی تزئین کا کنایہ رکھا، اور پھر اس کو لہو سے بھر کر مقتول کی خون آلودگی اور قاتل کی بے دریغ تیغ زنی کا کنایہ قائم کیا۔ دونوں مصرعوں میں استفہام اور ردیف اس بات کا کنایہ ہیں کہ قاتل روز ہی کسی کا شکار کرتا ہے لیکن آج کا مقتول اپنی ہی شان رکھتا تھا۔ ''تازہ مقتل'' میں ''تازہ لہو'' کا اشارہ بھی ہے، اور دوسرے مصرعے میں ''زہ دامن کی بھری ہے لہو سے'' واقعی اور تازہ خون کے بہنے کا محاکاتی بیان مہیا کرتا ہے۔ پورے شعر میں ڈراما ہے۔ ہائے وائے نام کو نہیں اور بے دردی، تمکنت، مقتول کا غیر معمولی ہونا، سب بیان کر دیا۔

تازہ لہو کا پیکر شکیب جلالی نے بھی خوب برتا ہے۔

فصیل جسم پہ تازہ لہو کی چھینٹیں ہیں
حصار درد سے باہر نکل گیا ہے کوئی

۲/۱۷۷ صبح شگفتہ گل جو ہوئے تم'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) تم وہ پھول بن گئے جو صبح صبح کھلا ہو۔ (صبح شگفتہ = صبح کا کھلا ہوا) (۲) صبح کے وقت تم پھول کی طرح کھلے۔ پہلے معنی میں تازگی اور

ڈرامائیت زیادہ ہے۔ معشوق جب تک نوعمر تھا، اس نے زمانے کا رنگ ڈھنگ دیکھا نہ تھا، اس کو اندازہ نہ تھا کہ اس کا حسن کس قدر جاذب اور کشش انگیز ہوسکتا ہے۔ اس وقت تک وہ صرف ایک عاشق کے دامن میں پوشیدہ تھا، جیسے کلی پتیوں میں پوشیدہ رہتی ہے۔ لیکن جب معشوق جوانی کو پہنچا، یعنی وہ ایسا پھول بن گیا جو صبح صبح کھلا ہو، تو جس طرح صبح کو کھلے ہوئے پھول کو بہت سے لوگ دیکھتے ہیں، اسی طرح وہ بھی ہزاروں چاہنے والوں کی توجہ کا مرکز بن گیا۔ اب اس بے چارے پہلے عاشق کی تخصیص نہ رہی۔ اگر دوسرے معنی لئے جائیں تو مراد یہ نکلتی ہے کہ کل تک تو تم نوخیز کلی تھے، آج صبح تمھاری جوانی پھوٹ پڑی تو تمھارے دیکھنے والے ہزاروں پیدا ہو گئے۔ اس معنی میں مشاہدے کا حسن زیادہ ہے۔ کیوں کہ یہ اکثر دیکھا گیا ہے کہ لڑکیاں بچپن سے جوانی کا فاصلہ بہت جلد طے کر لیتی ہیں۔ جو لڑکی کل تک بچہ معلوم ہوتی تھی وہ اچانک فتنہ سامان ہو جاتی ہے۔ ''کلی کے رنگ'' بمعنی ''کلی کی طرح'' بھی خوب ہے، کیوں کہ ''رنگ''، ''کلی'' کے ضلع کا لفظ ہے۔

۳/۱۷۷ ''ترے آشوب زماں''، یعنی ''ترے زمانے، ترے عہد، کے آشوب''۔ ''آشوب'' بمعنی ''مصیبت، آفت'' تو ہے ہی لیکن بمعنی ''طوفان'' بھی مستعمل ہے۔ اس طرح پورے شعر میں مراعات النظیر کا جلوہ ہے۔ ''جوش وخروش''، ''دریا''، ''تلاطم''، ''آشوب''، ''کنارہ''، یہ سب ایک معنوی نظام بھی خلق کر رہے ہیں۔ شعر کا مخاطب معشوق معلوم ہوتا ہے، لیکن اس کا تخاطب خدا سے بھی ممکن ہے۔ اس صورت میں یہ شعر انتہائی شوخ، بلکہ تلخ ہو جاتا ہے کہ ہم نے خلیفۃ الارض ہونے کا حق ادا کرنے کی کوشش تو بہت کی، لیکن خدا کی خدائی اس قدر بگڑی ہوئی تھی کہ ہم نے الگ ہو جانے ہی میں عافیت سمجھی۔

۴/۱۷۷ سلام سندیلوی جیسے لوگ اس کو ''نرگسیت'' کا شعر بتائیں گے لیکن دراصل یہ شعر فنائے ذات کی منزل کا پتہ دیتا ہے۔ لوگوں کا ہجوم دروازے پر اور میر کی از خود رفتگی، عجب ڈرامائی انداز کا شعر ہے۔ یہ بات ظاہر نہیں کی کہ لوگ میر کے شوق میں کیوں اس قدر بے قرار ہیں۔ شاید اس کے لئے میر سب عاشقوں سے بڑھ کر عاشق ہیں۔ شاید اس لئے کہ میر وہ واحد شخص ہیں جس نے بے خودی اور

ترک ذات کی منزل طے کی ہے۔ ایسی صورت میں ان کو ہوش میں آنے کے لئے کہنا اس بات ہی کو منسوخ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے جس کی بنا پر لوگ ان کے مشتاق ہیں) یا شاید اس لئے کہ میر صوفی باصفا اور عاشق جمال ذات ہیں۔ یا شاید اس لئے کہ میر خود اپنی ہی ذات میں محو ہیں اور سراپا عشق سے سراپا معشوق بن گئے ہیں۔ ''رفتۂ شوق'' خوب رکھا ہے۔ کیوں کہ ''رفتہ'' کے بھی معنی ''بے خود و بے ہوش'' ہوتے ہیں۔ لہٰذا وہ ہجوم جو ایک بے خود شخص کو دیکھنے آیا ہے، خود بھی از ہوش رفتہ ہے۔ خوب کہا ہے۔

ممکن ہے میر کو یہ خیال بابا نصیری گیلانی کے شعر نے سجھایا ہو۔

یاراں ہمہ پر خوں کہ مبادا روی از بزم
جمعے بہ سر رہ کہ کے از انجمن آئی
(ایک طرف تو اہل محفل کا دل اس خوف
سے خون ہے کہ شاید تم محفل سے اٹھ
جاؤ، دوسری طرف سر راہ ایک مجمع اس
انتظار میں ہے کہ تم محفل سے کب باہر
نکلو گے۔)

شعر سے شعر بنانا ہماری شعریات کا مسلمہ اصول ہے۔ یہ استفادے کی ایک شکل اور مضمون آفرینی کا خاص وسیلہ تھا۔ آج کی زبان میں ہماری کلاسیکی شاعری کو بین المتونیت کی شاعری کہہ سکتے ہیں۔ صائب نے معاصرین کے شعروں سے استفادہ کرنے میں خاص کمال حاصل کیا تھا۔ کلیم ہمدانی خود بہت مضمون آفریں تھا، لیکن اسے استفادے سے عار نہ تھی۔ انعام اللہ خاں یقین اپنے مضمون الگ نکالنے کی سعی کرتے تھے لیکن میر اور شاہ حاتم سے دامن نہ بچا سکے۔ میر اثر اور میر درد کے کلام میں حیرت انگیز مماثلت ہے۔ آتش، ناسخ، غالب، راسخ، ان سب نے میر کے مضامین اپنائے ہیں۔ تاباں نے حاتم سے لیا ہے تو سودا سے (اگر چہ وہ شاگرد تھے) حاتم نے لیا ہے۔ اس طرح کی باہمی ہم آہنگی ہماری کلاسیکی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے، اس پر فخر کرنا چاہئے۔

(۱۷۸)

۴۸۰

شہر سے یار سوار ہوا جو سواد میں خوب غبار ہے آج — سواد=گرد ونواح
دشتی وحش و طیر اس کے سر تیزی ہی میں شکار ہے آج — وحش=چوپایہ
طیر=چڑیا

برافروختہ رخ ہے اس کا کس خوبی سے مستی میں — برافروختہ=بھڑکا ہوا، روشن
پی کے شراب شگفتہ ہوا ہے اس نوگل پہ بہار ہے آج

اس کا بحر حسن سراسر اوج و موج و تلاطم ہے
شوق کی اپنے نگاہ جہاں تک جاوے بوس و کنار ہے آج

مت چوکو اس جنس گراں کو دل کی وہیں لے جاؤ
ہندوستاں میں ہندو بچوں کی بہت بڑی سرکار ہے آج

رات کا پہنا ہار جو اب تک دن کو اتارا ان نے نہیں
شاید میر جمال گل بھی اس کے گلے کا ہار ہے آج

۱۷۸/۱ بحر کو اس قدر تنوع دے دیا ہے کہ ایک نظر میں دھوکا ہوتا ہے یہ وہ بحر ہی نہیں ہے جس میں پچھلی غزل اور دوسری بہت سی مشہور غزلیں ہیں۔ پھر مصرع اولیٰ میں شوق و تحسین کی محاکات نہایت عمدہ ہے۔ معشوق کی تیز رفتاری سے گرد اڑی ہے، آس پاس کا ماحول اس غبار میں چھپ سا گیا ہے۔ لفظ ''سواد'' کے معنی ''سیاہی'' بھی ہوتے ہیں اور ''عمارتوں کا یا لوگوں کا مجمع'' بھی، مثلاً ''سواد

اعظم، یعنی بڑا شہر (مجاز اً مکۂ معظمہ) یا قوم کی اکثریت، شہر یا منزل کی عمارتیں جو دور سے دھندلی نظر آتی ہیں، یا دور سے دیکھا ہوا کسی شخص کا دھندلا ہیولا، یا نواح شہر جو دور سے سیاہ نظر آتا ہے، اس کو بھی ''سواد'' کہتے ہیں، جیسا کہ یگانہ کے اس لاجواب اور مشہور شعر میں ہے ۔

دھواں سا جب نظر آیا سواد منزل کا
نگاہ شوق کے آگے تھا قافلہ دل کا

شعر زیر بحث میں لفظ ''سواد'' ان سب انسلاکات کو کھینچ لاتا ہے۔ معشوق کے سوار ہونے کی دھوم ہے، گرد و نواح غبار سے تاریک ہیں۔ متکلم دل میں خوش ہو رہا ہے یا مزید تحسین کے ساتھ کہتا ہے کہ جنگل کے تمام چوپائے اور پرندے تو اس کے ہی ہیں، آج تو بس مژگاں کی نوک یا نکیلے پن سے ہی شکار ہوگا۔ ''سر تیزی'' کسی چیز کے نکیلے پن کو کہتے ہیں، لیکن مژگاں اور ناخون کے نکیلے پن کے لئے یہ لفظ خاص طور پر استعمال ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۴ / ۸۳۔ شعر کے اکثر الفاظ اور ان کی بندش بہت تازہ ہیں۔ یہ اشارہ بھی خوب ہے کہ شکار تو معشوق کرے گا اور خوشی سے دل عاشق کا گرم ہو رہا ہے۔ قاعدہ ہے کہ جس شخص سے محبت ہوتی ہے اس کے کارناموں پر ہم اس طرح فخر کرتے ہیں گویا وہ ہمارے ہی کارنامے ہوں۔ میر نے اس کا معکوس مضمون دیوان دوم میں بیان کیا ہے ۔

مدت سے جرگہ جرگہ سر تیر ہیں غزال   تیر = دشت ، میدان
کم ہو گیا ہے یاروں کا شوق شکار کیا

عباسی نے ''سر تیز'' پڑھا ہے۔ یہ غالباً دیوان پنجم ہی کے شعر زیر بحث میں ''سر تیزی'' کے قیاس پر ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں ''سر تیز'' کا محل نہیں۔

۱۷۸/۲ غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے ۔

اک نو بہار ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغ مے سے گلستاں کئے ہوئے

غالب کا استعارہ زیادہ پیچیدہ اور ان کا پیکر کثیر الجہت ہے، لیکن اولیت کا شرف میر کو ہے۔ میر نے دیوان پنجم ہی میں اس پیکر کو زیادہ مرصع کر کے برتا ہے ۔

گل گل شگفتہ مے سے ہوا ہے نگار دیکھ
اک جرعہ ہم دم اور پلا پھر بہار دیکھ

شعر زیر بحث میں ''برافروختہ'' کا لفظ بہت عمدہ ہے، کیوں کہ اس میں آگ کی طرح بھڑکنے اور دہکنے کا تصور ہے۔ آگ کی طرح بھڑک اٹھنے میں جنسی (erotic) اشارہ ہے جو لفظ ''مستی'' سے مستحکم ہوتا ہے، کیوں کہ جنسی خواہش کے بیدار ہونے کو بھی ''مستی'' کہتے ہیں۔ ''کس خوبی سے'' میں بھی دو معنی ہیں۔ (۱) کس خوب صورتی کے ساتھ، یعنی اس کا چہرہ کس حسن کے ساتھ دمک رہا ہے۔ (۲) کتنی عمدگی سے، یعنی کتنے عمدہ طریقے سے، سج سج۔ ''نوگل'' میں بہار کا اشارہ خود ہی موجود ہے، لہٰذا اس پر بہار آنے کا مفہوم ہوا کہ اس کے حسن کی بہار پر بہار آ گئی، اور یہی شعر کا مضمون بھی ہے۔ ''گل'' کے معنی ''چنگاری'' اور ''آگ'' بھی ہوتے ہیں، اس اعتبار سے ''برافروختہ'' اور ''نوگل'' میں رعایت ہے۔ اور ''گل'' کو ساغر یا جام سے تشبیہ دیتے ہیں، اس لحاظ سے ''شراب'' اور ''نوگل'' میں مناسبت ہے۔ بہت خوب شعر کہا ہے۔

۱۷۸/۳ معشوق کے حسن کو سمندر کی طرح لہریں لیتا ہوا کہنا نہایت بدیع ہے، اور اس کو اوج و موج اور تلاطم کہہ کر کئی طرح کے تلازمے مہیا کر کے بدیع تر کر دیا ہے۔ ''اوج'' یعنی حسن کی بلندی، یا بحر حسن کی موجوں کا بلند ہونا۔ ''موج'' یعنی سمندر کی لہروں کی طرح مسلسل اٹھتا ہوا، مسلسل لہراتا ہوا۔ 'تلاطم' یعنی کسی ایک حال پر نہ رہنا، ایک آن میں کچھ، ایک آن میں کچھ۔ جب بھی دیکھو، منقلب ہے، جس وقت اور جس حال میں دیکھو، نیا رنگ ہے۔ شاہ آسی سکندر پوری نے اس پہلو کو خوب بیان کیا ہے۔

عشق کہتا ہے دو عالم سے جدا ہو جائیں
حسن کہتا ہے جدھر جاؤ نیا عالم ہے

عرفی نے معاملہ بندی کے اسلوب میں اس مضمون کو انتہا تک پہنچا دیا ہے۔

از آں بہ درد دگر ہر زماں گرفتارم
کہ شیوہ ہاے ترا باہم آشنائی نیست

(میں اس وجہ سے ہر وقت نئے نئے رنج
میں گرفتار ہوں کہ تیری ادائیں اور
شیوے آپس میں آشنا نہیں ہیں۔)

لیکن میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ساری بات کو کنایوں میں بیان کر دیا ہے، اور پھر اس میں جنسی اور شہوانی کیفیت بھی رکھ دی ہے مزید برآں جوش حسن اور جوش تماشا دونوں کے سمندر کی طرح بے قابو اور مواج اور بے اختیار ہونے کا مفہوم بھی رکھ دیا ہے۔ جہاں تک نظر جاتی ہے، معشوق کا حسن نظر آتا ہے، اور جہاں تک معشوق کا حسن نظر آتا ہے، ہم بوس و کنار کا لطف لیتے ہیں۔ پھر پورے شعر میں بستر وصال پر لہراتے ہوئے بدن کا تاثر ہے، اس لمحے کی طرف اشارہ ہے جب پوری کائنات اپنے قابو میں اور خود اپنا وجود بے قابو معلوم ہوتا ہے۔ جرأت نے اس کا ایک پہلو بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔

بے قراری ہمیں جوں موج نہ کیوں کر ہو کہ جب
لہر دریا کی طرح یار کا جوبن مارے

جرأت کا مصرع اولی تمثیلی انداز کو پوری طرح برت نہیں پایا، لیکن دوسرے مصرعے کا پیکر بہت بھرپور ہے۔ آتش نے معشوق کو دریائے حسن تو کہا لیکن وہ عمومی کلیہ بیان کرنے لگے، لہٰذا شعر میں تصنع پیدا ہو گیا۔

شش جہت میں موج زن ہے تو ہی اے دریائے حسن
فرق کیا ہے ڈوبنے والے میں اور تیراک میں

فراق صاحب نے جرأت کی تقلید کی، لیکن ان کا دوسرا مصرع پوری طرح کارگر نہ ہوا کیوں کہ وہ مصرع اولی سے غیر متعلق ہے، اور ان کا استعارہ لفاظی اور غیر قطعیت کا شکار ہو گیا۔

رس میں ڈوبا ہوا لہراتا بدن کیا کہنا
کروٹیں لیتی ہوئی صبح چمن کیا کہنا

میر نے چند در چند پہلو رکھ دیے ہیں اور معروض و موضوع (یعنی معشوق کا حسن اور اس کا جسم، اور عاشق کا تصور اور اس کی عملی شکل) سب کو ایک کر دیا ہے۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔ اس مضمون کو محدود کر کے لیکن بڑے برجستہ انداز میں خود میر نے یوں کہا ہے۔

دریاے حسن یار تلاطم کرے کہیں
خواہش ہے اپنے جی میں بھی بوس و کنار کی

(دیوان دوم)

دونوں اشعار میں بحر و دریا اور کنار کی رعایت مشترک ہے، لیکن بوس و کنار کی خواہش کا اظہار دیوان دوم کے شعر میں بڑے نثری انداز میں ہوا ہے۔ ایک رباعی میں میر نے ''شوق'' کے لئے ''دریا'' کا استعارہ استعمال کیا ہے۔ اس سے میرے اس خیال کو تقویت ہوتی ہے کہ بحر حسن والے شعر میں صرف معشوق بحر صفت نہیں ہے، بلکہ عاشق کا شوق بھی بے کنار ہے۔

آب حیواں نہیں گوارا ہم کو
کس گھاٹ محبت نے اتارا ہم کو
دریا دریا تھا شوق بوسہ لیکن
جاں بخش لب یار نے مارا ہم کو

۱۷۸/۴ ''ہندو'' بمعنی ''ہندو'' تو ہے ہی، یعنی ''ہندوستان کا رہنے والا'' اور ''ہندو مذہب کا ماننے والا۔'' اس کے معنی ''چور'' اور ''معشوق'' بھی ہوتے ہیں۔ شعر کا مضمون ظریفانہ تو ہے ہی، اس پہلو کے باعث کہ ''ہندو'' کے معنی ''چور'' ہوتے ہیں، ہندو بچوں کی حکومت یا بارگاہ میں دل جیسی جنس گراں کو لے جانے کی ترغیب مزید ظریفانہ بن گئی ہے۔ ''ہندو'' بمعنی ''چور'' اور ''معشوق'' الفاظ کی معنی پذیری کی دلچسپ مثال اور فارسی زبان کی رنگا رنگی کا اچھا نمونہ ہے۔ معشوق کو بت کہتے ہیں، ہندو بت پرست ہوتے ہیں، معشوق دل چرا لے جاتا ہے یا ہوش و حواس پر رہزنی کرتا ہے۔ ہندو عام طور پر سبزہ رنگ فرض کئے جاتے ہیں۔ یہی رنگ سبزہ، خال اور گیسو کا بھی فرض کیا جاتا ہے، لہٰذا سبزۂ خط، خال رخ اور کاکل و گیسو کو ہندو کہا جانے لگا۔ پھر غالباً مجاز مرسل معکوس کے طور پر اس شخص کو ہندو کہا جانے لگا جو سبزۂ خط، خال، گیسو وغیرہ سے مزین ہو۔ ہندو کی سبزہ رنگی کے ساتھ ''کالا'' (بمعنی ''چور'') کا تصور ملا تو ہندو بمعنی چور کے معنی کو تقویت ملی۔ غرض تلازمات کی ایک بھول بھلیاں ہے۔ ذوق کا مشہور شعر اس پر مبنی ہے اور ممکن ہے کہ میر سے بھی مستفاد ہو۔

خط بڑھا سبزہ بڑھا کاکل بڑھے گیسو بڑھے
حسن کی سرکار میں جتنے بڑھے ہندو بڑھے

۱۷۸/۵ پھولوں کے ہار کا گلے کا ہار بن جانا لطیف (conceit) ہے۔ یہ کنایہ بھی ہے کہ چونکہ عاشق کو یہ بات معلوم ہے کہ معشوق نے رات کے وقت ہار پہنا تھا، اس لئے عاشق کو معشوق کا قرب حاصل ہے، یا وہ اس کے حضور میں اکثر باریاب رہتا ہے، ورنہ اسے کیوں کر معلوم ہوتا کہ جو ہار معشوق دن کے وقت پہنے ہوئے ہے یہ وہی ہے جو اس نے رات کو پہنا تھا؟ یعنی عاشق کو شب و روز کی باریابی حاصل ہے۔ پھر ''جمال گل بھی'' کہہ کر یہ اشارہ بھی کر دیا کہ اور چیزیں (مثلاً خود عاشق) تو معشوق کے گلے کا ہار تھیں ہی اب جمال گل بھی اس کے گلے میں ہار بن کر لپٹ گیا ہے۔ اس مضمون کو طرح طرح سے ادا کیا ہے۔

تری چھاتی سے لگنا ہار کا اچھا نہیں لگتا
مبادا اس وجہ سے گل رو گلے کا ہار عاشق ہو

(دیوان چہارم)

شب کا پہنا جو دن تلک ہے مگر
ہار اس کے گلے کا ہار رہوا

(دیوان ششم)

ظاہر ہے کہ ان شعروں میں وہ کنایاتی وسعت نہیں جو شعر زیر بحث میں ہے۔ ملاحظہ ہو ۳/۲۵۸۔

ردیف چ

دیوان اول

ردیف چ

(۱۷۹)

۴۸۵

چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر
منھ نظر آتا ہے دیواروں کے بیچ

۱۷۹/۱ اس شعر کو عام طور پر عارفانہ خیال کیا جاتا ہے، اور یہ خیال غلط نہیں ہے۔ لیکن یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ دیواروں میں نظر آنے سے کیا مراد ہے؟ ایک معنی یہ ہو سکتے ہیں کہ صفائے قلب کے باعث دیوار بھی آئینے کا کام دیتی ہے، یعنی صفائے قلب کا عکس دیوار پر پڑتا ہے تو دیوار بھی مثل آئینہ عکس پذیر ہو جاتی ہے۔ ایک معنی یہ ہو سکتے ہیں کہ چشم بینا کو دیوار کی جگہ وہ صورتیں نظر آتی ہیں جو خاک ہو گئیں اور اب وہ خاک دیوار بنانے کے کام آئی ہے۔ ایک معنی یہ ہو سکتے ہیں کہ دیوار میں دور دور کی شکلیں نظر آتی ہیں، یعنی دیوار جام جہاں نما کا کام کرتی ہے۔ ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ جب چشم بینا ہو تو اور چیزوں کا کیا مذکور ہے، دیوار تک میں شکلیں نظر آتی ہیں، یا دیوار بھی ذی روح اور ذی شکل معلوم ہوتی ہے۔ ایک اشارہ یہ ہو سکتا ہے کہ عام لوگ تو سمجھتے ہیں کہ دیوار کے محض کان ہوتے ہیں، لیکن عارف کو دیوار میں پورا چہرہ نظر آتا ہے۔ یہ سب امکانات شعر کو عارفانہ فرض کرنے سے پیدا ہوئے ہیں۔ لیکن ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اس شعر میں عرفان کا نہیں، بلکہ جنون کا ذکر ہو۔ متکلم عالم دیوانگی میں

ہے، اوراس دیوانگی کا ایک تفاعل یہ ہے کہ اسے دیوار میں شکلیں منقش نظر آتی ہیں، لیکن اپنی دیوانگی کے باعث وہ اس وہم (hallucination) کو عرفان سمجھتا ہے۔ یا ممکن ہے دیوانگی کا عالم نہ ہو بلکہ محض hallucination ہو اور اس کی علت کوئی نشہ آور دوا (drug) ہو۔ عادل منصوری کا رونگٹے کھڑا کردینے والا شعر میر سے براہ راست مستعار معلوم ہوتا ہے۔

جو چپ چاپ رہتی تھی دیوار پر
وہ تصویر باتیں بنانے لگی

شارلٹ پرکنس گلمن (Charlotte Perkins Gilman) (اس افسانے کا ترجمہ بلقیس ظفیر الحسن نے ''پیلا دیواری کاغذ'' کے عنوان سے ''شب خون'' ۷۴ میں شائع کیا ہے) کے ایک افسانے میں مرکزی کردار ایک مجنون عورت ہے جس کو یقین ہے کہ دیواری کاغذ (wall paper) پر بنی ہوئی صورتیں اس سے بات کرتی ہیں اور اس کے بستر پر آجاتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ وہ ان لوگوں کو کور چشم اور کور فہم سمجھتی ہے جو اس بات پر اعتبار نہیں کرتے۔ اسے یقین ہے کہ سارے گھر میں وہی ایک عاقل ہے اور باقی سب دیوانے ہیں۔ شعر زیر بحث کی بھی تعبیر اس طرح ہو سکتی ہے۔

نثار احمد فاروقی کا خیال ہے کہ میر کے شعر میں ایک عام مشاہدہ بیان ہوا ہے کہ دیوار پر قلعی یا پلستر اکھڑ جانے پر کچھ صورتیں بن جاتی ہیں اور غور کریں تو کبھی کسی شخص یا کسی شے کی تصویر بھی معلوم ہوتی ہے۔ یہ مشاہدہ تو بالکل صحیح ہے، لیکن یہ مشاہدہ تو ہر ایک کا تجربہ ہے۔ اس کے لئے عارفانہ یا شاعرانہ یا مجنونانہ ''چشم'' کی ضرورت نہیں، اور میر کے شعر میں بطور خاص کہا گیا ہے کہ چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر۔ لہٰذا میر کے شعر میں جن مشاہدات کا ذکر ہے وہ عام یا عمومی نہیں ہیں۔

دیوان سوم

ردیف چ

(۱۸۰)

کل لے گئے تھے یار ہمیں بھی چمن کے بیچ
اس کی سی بو نہ آئی گل و یاسمن کے بیچ

کشتہ ہوں میں تو شیریں زبانی یار کا
اے کاش وہ زبان ہو میرے دہن کے بیچ

تنگی جامہ ظلم ہے اے باعث حیات
پاتے ہیں لطف جان کا ہم تیرے تن کے بیچ

ہے قہر وہ جو دیکھے نظر بھر کے جن نے میر
برہم کیا جہاں مژہ برہم زدن کے بیچ

۱۸۰/۱ اس زمین میں سودا نے بھی معرکہ آرا غزل کہی ہے۔ میر کا مطلع برائے بیت ہے۔

اس مضمون کو انھوں نے بہت بہتر طور پر ۱۹/۱ میں کہا ہے۔ اور ان دونوں سے بہتر دیوان چہارم میں ہے۔

گل کی تو بو سے غش نہیں آتا کسو کے تئیں

ہے فرق میر پھول کی اور اس کی بو کے بیچ

خود سودا کا مطلع بہت بہتر ہے، لیکن ان کے باقی اشعار اپنی خوبی کے باوجود ان تین شعروں میں کسی کو نہیں پہنچے جو ہمارے انتخاب میں (مطلع کے بعد) ہیں۔

۱۸۰/۲ ''شیریں'' کو بروزن ''فعل'' استعمال کرنا اور ناگواری نہ پیدا ہونے دینا میر ہی کا جگر تھا۔ اس طرح کی ایک اور مثال کے لئے دیکھئے ۱۴۱/۲۔ خود یہ مضمون براہ راست خسرو سے اٹھالیا ہے۔

زبان شوخ من ترکی و من ترکی نمی دانم

چہ خوش بودے اگر بودے زبانش در دہان من

(میرے معشوق کی زبان ترکی ہے اور میں

ترکی جانتا نہیں۔ کتنا اچھا ہوتا اگر اس کی

زبان میرے منھ میں ہوتی۔)

خسرو کے لئے تو معشوق کو ترکی فرض کرنا ممکن تھا، میر کو کچھ اور ترکیب ضروری تھی۔ اور انھوں نے اپنی عظمت کے شایاں ایک پہلو نکال لیا۔ ''شیریں زبان'' معشوق یعنی ایسا معشوق جو میٹھی میٹھی پیاری پیاری باتیں کرتا ہو۔ ''زبان'' کے لفظ میں ایہام رکھ کر میر نے دو کام کر لئے، بلکہ تین کام کر لئے۔ (۱) معشوق میٹھی میٹھی باتیں کرتا ہے۔ کاش ایسی باتیں میں بھی کر سکوں۔ (۲) معشوق کی زبان میٹھی ہے۔ یعنی ایک میٹھی شے ہے۔ میٹھی شے کو منھ میں لینے کی خواہش فطری ہے۔ (۳) معشوق کی زبان اپنے منھ میں آ گئی تو یہ بوسے کی لذیذ ترین شکل ہوئی (اور دراصل یہی مقصود ہے) خسرو کے یہاں شیریں زبان کا پیکر نہ ہونے کی وجہ سے صرف دو پہلو ہیں۔ میر کے یہاں تین پہلو ہیں۔ خسرو کی چالاکی ٹھنڈی ہے، میر کی چالاکی گرم ہے، کیوں کہ انھوں نے معشوق کی تعریف بھی کر دی اور یہ بھی کہہ دیا کہ میں اس کی شیریں زبانی کا مارا ہوا ہوں (اس پر عاشق ہوں) اب اگر وہ شیریں زبان میرے منھ میں

آ جائے گی تو میں کشتہ درکشتہ ہو جاؤں گا یعنی میرا عشق اور بڑھ جائے گا) یا میں خود معشوق صفت بن جاؤں گا اور معشوق کی معشوقیت اس حد تک کم ہو جائے گی جس حد تک وہ شیریں زبانی سے محروم ہے۔ دیوان پنجم میں بھی اس مضمون کو کہا ہے، لیکن اس قدر رنگا رنگ نہیں۔

کیا شیریں ہے حرف و حکایت حسرت ہم کو آتی ہے
ہائے زبان اپنی بھی ہووے یک دم اس کے دہن کے بیچ

جلال نے زبان کو منھ میں لینے کے مضمون کو معدومی دہن معشوق سے ملا کر خوب شعر نکالا ہے، لیکن تصنع سے خالی نہیں۔

وصل میں تو مرے منھ میں وہ زباں ہو یارب
غیب سے یار کا گم گشتہ دہن پیدا ہو

۱۸۰/۳ یہ مضمون بھی میر نے خسرو سے حاصل کیا تھا۔ خود خسرو نے اسے کئی بار برتا ہے۔

اے گل صفت حسنت بر وجہ حسن گویم
سرتا بقدم جانی کفرست کہ تن گویم
(اے معشوق، میں تیرے حسن کی صفت
خوبی کے ساتھ بیان کرتا ہوں۔ تو سر سے
قدم تک جان ہے، تجھے تن کہوں تو کفر
ہے۔)

اس سے بہت زیادہ شوخ شعر، بلکہ اس مضمون کی معراج، خسرو کا یہ شعر ہے۔

گر جان یوسف از عدم ایں سو نیامدا ست
ایں تن کہ دیدمش بہ تہ پیرہن چہ بود
(اگر حضرت یوسف کی روح عدم سے
اس دنیا میں واپس نہیں آ گئی تو وہ بدن جو
میں نے اس کے لباس کے نیچے دیکھا، کیا

تھا؟)

ملاحظہ ہو ا / ۱۳۲۔ بدن کو جان ثابت کرنے کا مضمون حافظ نے بھی اٹھایا ہے۔

چہ قامتی کہ ز سر تا قدم ہمہ جانی
چہ صورتی کہ بہ ہیچ آدمی نمی مانی
(تیرا کیا قد ہے کہ سر سے پاؤں
تک تو جان ہی جان ہے؟ تیری
کیا صورت ہے کہ تو کسی انسان
سے مشابہ نہیں ہے؟)

لیکن ان کا پہلا مصرع ہلکا رہ گیا، اور دوسرا مصرع بالکل یا کم سے کم تقریباً غیر متعلق ہے۔ حافظ کے برخلاف میر نے جب بھی اس مضمون کو لیا، کوئی نئی بات پیدا کر دی۔

لطف اس کے بدن کا کچھ نہ پوچھو
کیا جانئے جان ہے کہ تن ہے

(دیوان دوم)

کیا تن نازک ہے جاں کو بھی حسد جس تن پہ ہے
کیا بدن کا رنگ ہے تہ جس کی پیراہن پہ ہے

(دیوان دوم)

نازک بدن ہے کتنا وہ شوخ دلبر
جان اس کے تن کے آگے آتی نہیں نظر میں

(دیوان ششم)

ان اشعار پر بحث اپنی جگہ پر ہوگی۔ فی الحال صرف یہ عرض کرنا ہے کہ چاروں اشعار میں میر نے خسرو کی طرح کے طریقے ضرور استعمال کئے ہیں، لیکن ہر جگہ اپنی انفرادیت اور تخیلی جودت کا اظہار بھی کیا ہے۔ مثلاً "لطف اس کے بدن کا کچھ نہ پوچھو" والے شعروں کے دونوں مصرعے انشائیہ انداز کے ہیں، اور بات کو مبہم چھوڑ دیا ہے۔ "حسد جس تن پہ ہے" والے شعر کے دوسرے مصرعے میں بالکل الگ بات کہی ہے، اور مصرع اولیٰ میں جان کو بدن سے حسد کرتا ہوا بتایا ہے۔ "آتی نہیں نظر میں" والے

شعر میں شاعرانہ مکر بھی ہے (کیوں کہ جان تو بہر حال نظر نہیں آتی) اور خود اپنا تاثر براہ راست بیان کیا ہے کہ اس کے بدن کے آگے میں جان کو کچھ نہیں سمجھتا۔ لیکن شعر زیر بحث تو ایک نگار خانہ ہے۔ اس میں اور ''حسد جس تن پہ ہے'' والے شعر میں لباس کا مضمون مشترک ہے، لیکن یہ اشتراک محض سطحی ہے۔ بظاہر تو شعر معشوق کی نازک بدنی کے بارے میں ہے، یعنی اس میں یہ کہا گیا ہے کہ تم اس قدر نازک ہو کہ تمھارا بدن بالکل جان کا سا حکم رکھتا ہے۔ لیکن یہاں بھی تن کے بیچ ''لطف'' کہہ کر دوسرا اشارہ بھی رکھ دیا ہے کہ بدن سے لطف و تلذذ حاصل ہوتا ہے۔ اور آگے دیکھئے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ شعر دراصل بے لباس ہونے کی در پردہ فرمائش ہے۔ تمھارا بدن بہت نازک ہے، اس قدر نازک کہ ہم اس میں جان سا انداز پاتے ہیں۔ لیکن تم تنگ لباس پہنے ہوئے ہو۔ یہ لباس تمھارے بدن کو دباتا ہے، یعنی اس کی نزاکت پر ظلم کرتا ہے۔ پھر تم ہماری حیات کا باعث ہو۔ یعنی چونکہ تمھارا بدن جان کا حکم رکھتا ہے، اور تم ہماری حیات کا باعث ہو، لہٰذا تمھارا بدن ہماری جان ہے۔ بدن دکھادو تو ہمیں جان مل جائے۔ لہٰذا تمھارا لباس مجرد لباس کی حیثیت سے ہمارے اوپر ظلم ہے، اور تنگ ہونے کے باعث تمھارے بدن پر ظلم ہے، وہ بدن جو جان کی طرح لطیف و نازک ہے۔ بھلا جو شخص ایسا شعر کہے وہ خدائے سخن کہلائے۔ اور یار لوگ ہیں کہ اس کے کلام میں آنسو اور خون ہی خون دیکھتے ہیں۔ سارا شعر استعارہ، مکر شاعرانہ، لطیف ابہام اور eroticism سے بھرا ہوا ہے اور بندش اس قدر چست کہ ایک حرف بھی بے کار نہیں۔ غور کیجئے کہ ''تنگی جامہ ظلم ہے، پاتے ہیں لطف جان کا ہم تیرے تن کے بیچ'' میں بات پوری تھی، لیکن مصرع پورا نہ ہوتا تھا۔ ''اے باعث حیات'' جیسے فقرے سے مصرع پورا کیا، لیکن بجائے اس کے کہ وہ حشو یا محض برمحل معلوم ہو، اس کے ذریعہ مزید معنی پیدا کر کے معنی آفرینی کا حق ادا کر دیا۔

۱۸۰/۴ ''برہم کیا جہاں'' اور ''مژہ برہم زدن'' کا توازن بہت خوب ہے، اور یہ محض لفظی توازن نہیں، کیوں کہ اگر مژہ برہم زدن سے جہان برہم ہوتا ہے تو گویا خود مژہ سارے جہان کے برابر ہے۔ پھر یہ بھی کہ اگر مژہ برہم زدن سے معشوق نے دنیا کو تہ و بالا کر دیا تو پھر اس کے لئے نظر بھر کے دیکھنے کو رہا ہی کیا؟ لہٰذا نظر بھر کے دیکھنا دنیا کے لئے قہر نہیں ہے، بلکہ معشوق کے لئے قہر ہے، کہ اب وہ دیکھے تو کیا دیکھے؟ عجب ڈرامائی انداز کا شعر ہے۔

دیوان چہارم

ردیف چ

(۱۸۱)

۴۹۰

آگے تو رسم دوستی کی تھی جہاں کے بیچ
اب کیسے لوگ آئے زمین آسماں کے بیچ

میں بے دماغ عشق اٹھا سو چلا گیا
بلبل پکارتی ہی رہی گلستاں کے بیچ

تحریک چلنے کی ہے جو دیکھو نگاہ کر
ہیئت کو اپنی موجوں میں آب رواں کے بیچ

کیا جانوں لوگ کہتے ہیں کس کو سرور قلب
آیا نہیں یہ لفظ تو ہندی زباں کے بیچ

۱۸۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس مضمون میں کوئی سعدی کو نہ پہنچ سکا۔

یا وفا خود نہ بود در عالم
یا مگر کس دریں زمانہ نہ کرد
(یا تو دنیا میں شروع سے وفا تھی
ہی نہیں، یا پھر اس زمانے میں
کسی نے وفا نہ نبھائی۔)

۲/۱۸۱ دیوان ششم میر کا سب سے مختصر دیوان ہے، لیکن یہ مضمون اس دیوان میں انھوں نے تین بار بیان کیا ہے۔

(۱) بلبل کا شور سن کے نہ مجھ سے رہا گیا
میں بے دماغ باغ سے اٹھ کر چلا گیا

(۲) اٹھا جو باغ سے میں بے دماغ تو نہ پھرا
ہزار مرغ گلستاں مجھے پکار رہے

(۳) گل نے بہت کہا کہ چمن سے نہ جایئے
گلگشت کو جو آیئے آنکھوں پہ آیئے
میں بے دماغ کر کے تغافل چلا گیا
وہ دل کہاں کہ ناز کسو کے اٹھایئے

معلوم ہوتا ہے کہ عمر کے ساتھ ساتھ میر کی بے دماغی واقعی بڑھ گئی تھی، ورنہ مختصر دیوان میں وہ اس مضمون کو بار بار نہ بیان کرتے۔ یا پھر ضعیفی میں ان کا حافظہ کمزور ہو گیا تھا اور انھیں یاد نہ رہتا تھا کہ وہ کون کون سے مضامین باندھ چکے ہیں۔ یہ درست ہے کہ میر نے بعض مضامین کی تکرار کی ہے، لیکن یہ بھی ہے کہ بعض مضامین انھوں نے دیوان اول کے بعد دیوان ششم میں دہرائے، اور بعض کا اعادہ بار بار کیا۔ اغلب ہے کہ انھوں نے ایسا جان بوجھ کر کیا ہو۔ خاص کر دیوان ششم میں اس ایک مضمون کی مسلسل تکرار اضطرار یا بے خیالی سے زیادہ ارادے کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ اس قیاس کی دلیل یہ ہے کہ میر نے بعض بہت معمولی مضمون بھی کئی بار لکھے ہیں۔ اس کا مطلب یہی معلوم ہوتا ہے کہ بعض مضامین

کسی نہ کسی وجہ سے ان کو پسند تھے۔ زیر بحث شعر کے بارے میں یہ امکان پھر بھی رہتا ہے کہ بڑھاپے کی بڑھتی ہوئی بے دماغی نے ان سے اس مضمون کی تکرار کرائی ہو۔ بہر حال اس شعر میں دلچسپی کے پہلو دیوان ششم کے شعروں سے زیادہ ہیں۔ ''بلبل پکارتی رہی'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) بلبل مجھے پکارتی رہی۔ (۲) بلبل زمزمہ پرداز رہی۔ (بلبل کے بولنے کو ''پکارنا'' بھی کہتے ہیں) پہلے مصرع میں ''بے دماغ عشق'' کے بعد ''ہوں'' یا ''تھا'' حذف کر کے مصرع میں مزید روانی اور صورت حال میں ڈرامائیت پیدا کی ہے۔ اور چونکہ گلستاں سے اٹھ کر گئے ہیں، اس لئے یہ کنایہ موجود ہے کہ کسی نہ کسی وجہ سے باغ میں جانا ہوا تھا، وہاں کچھ دیر تک تو بلبل کے نغمے سنے۔ پھر جی اکتا گیا، یا بلبل کا مسلسل بولنا ناگوار معلوم ہوا، اور میں ایک دم اٹھ کھڑا ہو کر باغ سے چل دیا۔ یہ ساری باتیں ''اٹھا سو چلا گیا'' کے چار لفظوں سے پیدا کی ہیں۔

۱۸۱/۳ دنیا کی اکثر چیزیں اور اکثر واقعات انسان کو سبق دیتے ہیں کہ زندگی چند روزہ ہے۔ اس پیش پا افتادہ بات کو ادا کرنے کے لئے میر نے آب رواں میں منعکس شکل کے بنتے بگڑتے رہنے کا نادر پیکر تلاش کیا ہے۔ اس طرح کے اشعار سے ہماری شعریات کا یہ نکتہ واضح ہوتا ہے کہ ہمارے یہاں originality کے دو ہی تصور ہیں۔ ایک تو مضمون آفرینی کا اور ایک کسی پامال مضمون کے لئے کوئی نیا استعارہ تلاش کرنے کا۔ یہ بھی مضمون آفرینی ہی کی ایک شکل ہے۔ یہ تصور مغربی شعریات میں بھی (غالباً مشرق کے زیر اثر) ایک عرصے تک رائج رہا۔ میریو پراز (Mario Praz) نے جان ڈن پر ایک مضمون میں اس کی مثال مختلف زبانوں میں برتتے ہوئے ایک مضمون سے دی ہے، کہ معشوق خواب میں آیا لیکن اس سے پہلے کہ عاشق اس سے بات کر سکے یا مدعا بر آری کر سکے، اس کی آنکھ کھل جاتی ہے۔ (حسن اتفاق سے فارسی شعرا نے بھی اس مضمون کو خوب برتا ہے۔) Originality کا یہ تصور، کہ بات ایسی ہو جو پہلے کسی نے نہ کہی ہو، دراصل رومانی تصور ہے اور انیسویں صدی کے یورپ سے ہمارے یہاں آیا۔ شعر زیر بحث میں لفظ ''تحریک'' کا ایہام بھی خوب ہے، کیوں کہ ''تحریک'' کے معنی ''حرکت میں لانا، چلنا'' ہوتے ہیں، لیکن اردو میں زیادہ تر یہ ''ترغیب'' ''تجویز'' کے معنی میں آتا ہے۔

۴/۱۸۱ میر اس مضمون کو فارسی میں ہو بہو کہہ چکے ہیں ؎

خرمی معلوم شد لفظ زبان دیگر است

ایں لغت جائے نہ می یابند در فرہنگ ما

(معلوم ہوا کہ ''خرمی'' کسی غیر زبان کا

لفظ ہے۔ ہماری فرہنگ میں یہ لفظ

ڈھونڈے نہیں ملتا۔)

اس بات سے قطع نظر کہ فارسی شعر کی بندش میں ہندوستانیت غالب ہے، خود شاعرانہ محاسن اس میں اردو سے کم ہیں۔ اردو کا پہلا مصرع انشائیہ ہے۔ پھر اس میں یہ اشارہ ہے کہ کوئی چیز ''سرور قلب'' نام کی ہے ضرور، کیوں کہ اگر نہ ہوتی تو لوگ اس کا ذکر نہ کرتے۔ مزید کنایہ یہ ہے کہ ان ''سرور قلب'' ہم کو حاصل تو کبھی نہیں ہوا، لیکن کوئی شخص اسے بیان بھی نہ کر سکا، اس لئے ہمیں لوگوں سے پوچھنا پڑا۔ تحقیق کے بعد معلوم ہوا کہ ایسا کوئی لفظ ہماری زبان میں نہیں ہے۔ فارسی شعر میں یہ کہہ کر ''خرمی'' نام کا لفظ ہماری فرہنگ میں نہیں، بات کو محدود کر دیا ہے، کیوں کہ ممکن ہے ہماری کتاب میں نہ ہو، لیکن کسی اور کی فرہنگ میں مل جائے۔ اردو میں قطعی بات کہہ کر کہ یہ لفظ زبان ہندی میں آیا ہی نہیں، ''سرور قلب'' کے عدم وجود اور اس کے تصور کے بھی عدم وجود کو ثابت کر دیا۔ پورے شعر میں یاس، طنز، تلخی، بظاہر سادہ لوحی لیکن بہ باطن دل جلا پن، یہ سب چیزیں حل ہو گئی ہیں۔ اس کے برخلاف فارسی شعر کا ایک طرح کا تصنع ہے (''معلوم ہوا'' مکتبی فقرہ ہے، اور خالی از تکلف نہیں) اردو کا شعر نہایت بے ساختہ ہے۔

لطف در لطف یہ ہے کہ ''سرور قلب'' بہر حال لغوی اصل کے اعتبار سے ہندی (یعنی ہندوستانی) لفظ نہیں۔ دونوں لفظ عربی ہیں اور ان کے مابین کسرۂ اضافت فارسی ہے۔

(۱۸۲)

گل منعکس ہوئے ہیں بہت آب جو کے بیچ
جاے شراب پانی بھریں گے سبو کے بیچ

۴۹۵
بحث آپڑے جو لب سے تمھارے تو چپ رہو
کچھ بولنا نہیں تمھیں اس گفتگو کے بیچ

ہم ہیں قلندر آ کر اگر دل سے دم بھریں
عالم کا آئینہ ہے سیہ ایک ہو کے بیچ

دم بھرنا = آواز لگانا

گل کی تو بو سے غش نہیں آتا کسو کے تیئں
ہے فرق میر پھول کی اور اس کی بو کے بیچ

۱۸۲/۱ یہ شعر بھی میر کی اس صفت کی اچھی مثال ہے کہ وہ رنگوں سے بہت متاثر ہوتے تھے، خاص کر سرخ نارنجی رنگوں سے۔ ملاحظہ ہو ۱/۱۴، ۴/۱۲۳، ۴/۱۳۳ اور ۴/۱۶۱۔ یہاں پر لطف یہ بھی ہے کہ پھولوں کے عکس سے جو پانی رنگین ہوا ہے وہ شراب کا حکم رکھتا ہے۔ یعنی پھولوں کا عکس پانی کو صرف رنگین ہی نہیں کرتا، اس میں نشے کی کیفیت بھی پیدا کر دیتا ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ متکلم کے دل و دماغ پر شراب اس قدر چھائی ہوئی ہو کہ ہر رنگین پانی اسے شراب لگتا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ''گل'' کو معشوق کا استعارہ فرض کیا جائے۔ یعنی پانی میں شراب کا اثر محض اس لئے نہیں پیدا ہو گیا ہے کہ اس میں پھول کا عکس پڑ رہا ہے، بلکہ اس لئے کہ پھول استعارہ ہے معشوق کا۔ گویا یہ پھول نہیں، بلکہ دراصل

روئے معشوق ہے جو پانی میں منعکس ہو رہا ہے۔ یہ بھی خیال رکھئے کہ "گل" کو جام و ساغر و پیانہ سے تشبیہ بھی دیتے ہیں۔ لہٰذا یہ شعر اتنا سادہ نہیں جتنا بظاہر معلوم ہوتا ہے۔

۱۸۲/۲ لب سے بحث آ پڑنے کی کئی صورتیں ہو سکتی ہیں۔ (۱) معشوق کے ہونٹوں کے حسن کا تذکرہ ہو۔ (۲) معشوق کے منھ پر منھ رکھ کر اس سے "بحث" کی جائے، یعنی بالکل آمنے سامنے بات ہو۔ (۳) معشوق کے ہونٹوں سے مراد راست تخاطب ہو۔ "بحث" کے اصل معنی "کھودنا"، "کریدنا" ہیں۔ اس لئے معشوق کے منھ سے منھ ملا کر اس کے ہونٹوں سے "بحث" کرنے کا مفہوم زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے ایسی صورت میں معشوق بے چارہ بول کہاں سکتا ہے؟ اب دوسرے مصرعے کی شوخی زیادہ واضح ہو کر سامنے آتی ہے۔ پہلے تو اس کا منھ بند کر دیا اور پھر کہا کہ تم چپ رہو، تمھارے بولنے کا محل نہیں۔ اگر منھ پر منھ رکھنے کا مفہوم قبول نہ کیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب معشوق کے ہونٹوں کی بات ہو رہی ہو تو انھیں ہونٹوں کو ملنے سے منع کرنا بھی ایک شوخی ہے، کہ جس کی تعریف ہو رہی ہے، اسی کو بولنے کا (یعنی اس تعریف کو سچ ثابت کرنے کا) اذن نہیں۔

۱۸۲/۳ یہ بات واضح نہیں کہ ایک بار "ہو" کرنے سے عالم کا آئینہ سیاہ کیوں ہو جائے گا، اور عالم کے آئینے سے کیا مراد ہے؟ لہٰذا کئی امکانات ہیں۔ عالم اس وجہ سے آئینہ ہے کہ اس میں حقیقت مطلق منعکس ہوتی ہے۔ یعنی عالم وہ آئینہ ہے جس میں اعیان ثابتہ جلوہ گر ہیں۔ یا عالم اس وجہ سے آئینہ ہے کہ جس طرح آئینے میں کوئی عکس ٹھہرتا نہیں، اسی طرح یہاں بھی کوئی چیز ٹھہرتی نہیں۔ یا پھر یہ کہ کائنات ایک آئینہ خانہ ہے، اور اس میں ایک آئینہ ہمارا عالم ہے۔ قلندر وہ شخص ہے جو دنیاوی علائق سے آزاد ہوتا ہے، لہٰذا اس کی نظر میں عالم کی وقت نہیں۔ وہ حقیقت مطلق کا دلدادہ ہے۔ حقیقت مطلق کا ایک نام "ہو" بھی ہے، یعنی وجود مطلق کی حیثیت سے "وہ" کی ضمیر۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ انسان غیر حق ہے، اس لئے حق کو "ہو" یعنی "وہ" کا نام دیتا ہے، "میں" یا "ہم" کا نام نہیں دیتا۔ حقیقت مطلق کے سامنے تمام اشیائے باطلہ ہیچ ہیں۔ لہٰذا قلندر جب "ہو" کہہ کر ذات مطلق کو پکارتا ہے یا اس کی تصدیق کرتا ہے تو عالم کی اشیائے باطلہ کا فنا ہو جانا یا سیاہ پڑ جانا، یعنی دکھائی نہ دینا اس کا فطری نتیجہ ہے۔ آئینے

کے سیاہ ہو جانے کے معنی ہیں اس میں کچھ دکھائی نہ دینا، یعنی ظلال واوہام کا تباہ ہو جانا۔ لہٰذا مفہوم یہ ہوا کہ اگر ذات حق سے واصل ہونے والی کوئی ہستی، یا دنیاوی علائق سے آزاد کوئی شخص سچے دل سے وجود مطلق کو آواز دے تو دنیا کا یہ تمام معنوی اوہامی کارخانہ اپنی قدر و قیمت کھو بیٹھے۔ قلندر اپنے فعل سے ثابت کر سکتا ہے کہ دنیا بے حقیقت ہے۔ لاموثر الا اللہ۔ درد نے بھی اس مضمون کو بڑے زبردست، لیکن ذرا واضح انداز میں کہا ہے۔

مٹ جائیں ایک آن میں کثرت نمائیاں
ہم آئینے کے سامنے جب آ کے ہو کریں

میر کے یہاں "آئینہ ہے سیہ" کہنا "آئینہ ہو سیہ" سے بہت زیادہ زور رکھتا ہے۔ اس میں فوری پن ہے، جب کہ "ہو" میں محض امکان واستقبال ہے۔

نثار احمد فاروقی کہتے ہیں کہ "دم بھرنا" سے "ذکر قلبی" مراد ہے، حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ذکر قلبی کو "پاس انفاس" اور "ہوش در دم" کہتے ہیں۔ لیکن نثار احمد فاروقی مرحوم کا یہ نکتہ خوب ہے کہ ذکر قلبی میں "ایک منزل وہ بھی آتی ہے جب ذکر بھی فنا ہو جاتا ہے اور صرف مذکور رہ جاتا ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں ذات بحت جملہ ہو کا مشاہدہ کرتی ہے۔ صوفیہ کہتے ہیں کہ ذات بحت کے مشاہدے میں تاریکی ہی تاریکی ہے یعنی مظاہر سب فنا ہو جاتے ہیں۔"

۱۸۲/۴ ملاحظہ ہو ۱/۱۸۰ اور ۱۹/۱۔ شعر کا کنایاتی انداز بہت خوب ہے۔ یہ نہیں کہا کہ معشوق کی خوشبو سونگھ کر غش آ جاتا ہے۔ یہ بھی نہیں کہا کہ معشوق کی خوشبو پھول کی خوشبو سے لطیف تر یا تیز تر یا بہتر ہے۔ صرف یہ کہا کہ پھول کی خوشبو سے کسی کو غش آتا نہیں، بس یہی فرق ہے پھول اور "اس" کی خوشبو میں۔ "اس" بھی یہاں بہت عمدہ صرف ہوا ہے، کیوں کہ "گل" کو بھی معشوق کا استعارہ کرتے ہیں۔ یعنی ایک معشوق تو "گل" ہے، جس کی خوشبو سے کسی کو غش نہیں آتا۔ اور ایک معشوق "وہ" ہے، جس کی خوشبو سے غش آتا ہے۔ معشوق کی خوشبو سونگھ کر غش آ جانا بھی عمدہ خیال آفرینی (conceit) ہے۔

دیوان پنجم

ردیف چ

(۱۸۳)

اس کے رنگ کھلا ہے شاید کوئی پھول بہار کے بیچ
شور پڑا ہے قیامت کا سا چار طرف گلزار کے بیچ

کوئی شکار رم خوردہ سے جا کے کہے ٹک پھر کر دیکھ
کوئی سوار ہے تیرے پیچھے گرد و خاک و غبار کے بیچ

۵۰۰ چشمک غمزہ عشوہ کرشمہ انداز و ناز و ادا
حسن سوائے حسن ظاہر میر بہت ہیں یار کے بیچ

۱۸۳/۱ اس مضمون کو یوں بھی کہا۔
کیا کوئی اس کے رنگوں گل باغ میں کھلا ہے
شور آج بلبلوں کا جاتا ہے آسماں تک

(دیوان سوم)

اس کے رنگ چمن میں شاید اور کھلا ہے پھول کوئی
شور طیور اٹھتا ہے ایسا جیسے اٹھے ہے بول کوئی

(دیوان پنجم)

لیکن شعر زیر بحث میں طیور کے یا بلبلوں کے شور کے بجاے صرف ایک عام شور کی بات کہہ کر معاملے میں ایک لطیف ابہام پیدا کر دیا ہے۔ یہ شور اب صرف بلبلوں کا نہیں، بلکہ عام تماش بینوں کا بھی ہے جو اس کے حسن کے دلدادہ ہیں اور آج یہ سن کر کہ اس کے رنگ کا کوئی پھول باغ میں کھلا ہے، اسے دیکھنے کے لئے جوق در جوق آ رہے ہیں۔ ''شور قیامت'' میں اشارہ استعجاب کے علاوہ تباہی کا بھی ہے۔ معشوق چونکہ قتال عالم ہے اس لئے جب اس کے رنگ کا پھول باغ میں کھلے گا تو ہر طرف قیامت کا شور برپا ہوگا ہی۔ ہر طرف موت کا بازار گرم ہوگا، لوگوں کا ہجوم ہوگا اور غلغلۂ عظیم کے ساتھ مرنے والوں کا ہنگامہ ہوگا۔ ہر شخص اسے دیکھنے اور اس پر جان دینے کی سعی کرے گا۔ یہ مضمون بھی میر کا اپنا معلوم ہوتا ہے۔ ہاں مصرع اولیٰ میں قافیہ کوئی بہت زیادہ کارآمد نہیں۔

۲/۱۸۳ اس شعر میں عجب اسرار اور عجب ڈراما ہے۔ شکار رم خوردہ کو ایسا پیغام دینے کی ضرورت کیا ہے، یہ بات واضح نہیں کی ہے۔ یا تو شکار رم خوردہ کو یہ بتانا مقصود ہے کہ تم کتنا ہی بھاگو دوڑو، لیکن وہ سوار تم کو پکڑ ہی لے گا، تم کو اس سے مفر نہیں۔ یہ غبار جو اڑ رہا ہے، تمھارے رم کا غبار نہیں، بلکہ اس سوار کے توسن کا ہے جو تمھارے تعاقب میں ہے۔ یا پھر شکار رم خوردہ کو یہ بتانا منظور ہے کہ تم کسی ایسے ویسے کے شکار نہیں ہو، ایک سوار ہے جو تمھارا خواہاں ہے۔ یہ تمھارے لئے بڑی عزت کی بات ہے کہ تم ایسے کے شکار ہو۔ یا پھر اس کی رم خوردگی کو روکنا منظور ہے، کہ دیکھو تم بھاگتے کیوں ہو، تمھارے پیچھے پیچھے ایک سوار آ رہا ہے جو تمھیں صیاد سے بچا لے گا۔ ''کوئی شکار رم خودہ سے جا کے کہے'' میں کچھ ایسا انداز ہے کہ کاش کوئی جا کر اس سے کہہ دیتا۔ یا پھر یہ کہ اس شکار رم خوردہ کی سادہ لوحی پر افسوس اور رنج ہے کہ کوئی جا کے اس سے بتا دیتا کہ خطرہ تیرے بہت نزدیک آ گیا ہے۔ اگر تجھے جان کی سلامتی منظور ہے تو اور تیز بھاگ، ورنہ صیاد تو سر پر ہے۔ اور خود صیاد کا انہماک بھی کس قدر لرزہ خیز ہے کہ وہ دل و جان سے صید رم خوردہ کے پیچھے لگا ہوا ہے۔ اس کے تعاقب میں موت کا سا ابرام اور تقدیر جیسی

مقصد کوشی اور ارتکاز (concentration) ہے۔ ''شکار نامۂ دوم'' کی ایک غزل میں بھی اس مضمون کو بڑی خوبی سے بیان کیا گیا ہے۔

کہے کون صید رمیدہ سے کہ ادھر بھی پھر کے نظر کرے
کہ نقاب الٹے سوار ہے ترے پیچھے کوئی غبار میں

یہاں ''نقاب الٹے'' کہہ کر صید رمیدہ کے تابوت میں گویا آخری کیل ٹھونک دی ہے، کہ اگر تیر نہ بھی لگا تو اس کا چہرہ بے نقاب دیکھ کر صید کا کام تمام ہو جائے گا۔ ''گرد و خاک وغبار'' بظاہر تکراری معلوم ہوتا ہے۔ لیکن درحقیقت ایسا نہیں ہے۔ ''گرد وغبار'' ہے تو روزمرہ، لیکن اس جگہ پر ''گرد وغبار'' بہت کم زور اور رسمی فقرہ ہو جاتا، کیوں کہ اس کا روزمرہ پن اس تگ و دو، اس (hot pursuit) یعنی اس گرم روی کا اظہار نہیں کر سکتا جو اس شعر کی جان ہے۔ ''خاک وگرد وغبار'' میں بھی وہ بات نہیں، کیوں کہ ''گرد وغبار'' بحیثیت اکائی رہتا ہے۔ مضمون کی ڈرامائیت کا حق اسی طرح ادا ہونا ممکن تھا کہ ''گرد'' اور ''غبار'' کو الگ الگ رکھا جائے۔ اب ''خاک'' کا وہ لفظ نہ صرف ''گرد وغبار'' کے ضلعے کا لفظ بن کر سامنے آتا ہے، بلکہ وہ ''گرد وغبار'' کی رسمیت کو ختم بھی کر رہا ہے، اور یہ اشارہ بھی کر رہا ہے کہ ''خاک'' بمعنی ''مٹی کا تودہ'' بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی دشت میں جگہ جگہ مٹی کے تودے ہیں، اور صیاد رہ رہ کر ان کے پیچھے پوشیدہ ہو جاتا ہے۔ غضب کا شعر کہا ہے۔ بالکل نرالا مضمون ہے۔

۱۸۳/۳ مصرع اولیٰ فہرست سازی کی عمدہ مثال ہے۔ ''حسن ظاہر'' سے مراد ''اچھا برتاؤ'' ہو سکتی ہے، یا ظاہری حسن ''سوائے'' کے بھی دو معنی ہیں، اور دونوں ایک دوسرے کے متضاد۔ یعنی ''حسن ظاہر'' کے اوپر یہ سب چیزیں بھی ہیں۔ یا پھر ''حسن ظاہر'' ہی نہیں (یعنی معشوق خوبصورت نہیں) اور سب کچھ ہے۔ بہت دلچسپ شعر کہا ہے، اور اس کا لہجہ بھی مبہم ہے۔ یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ شکایت کر رہے ہیں یا تعریف کر رہے ہیں۔ اور جگہ اس مضمون کو وضاحت سے بیان کیا ہے، جس کے باعث دلکشی کم ہو گئی ہے۔

رنگ اور بو تو دلکش و دلچسپ ہیں کمال
لیکن ہزار حیف کہ گل میں وفا نہیں

(دیوان دوم)

ناز و انداز و ادا عشوہ و اغماض و حیا
آب و گل میں ترے سب کچھ ہے یہی پیار نہیں

(دیوان سوم)

یہ مضمون ایک حد تک حافظ سے مستعار ہے۔

ہمہ چیز دارد دلآرام لیکن
دریغا کہ با ما وفائے نہ دارد
(معشوق کے پاس ہر چیز ہے،
لیکن افسوس کہ ہمارے تئیں اس
میں وفا نہیں۔)

میر کے یہاں طنزیہ ابہام انھیں حافظ پر فوقیت دیتا ہے۔

دیوان ششم

ردیف چ

(۱۸۴)

صاف میداں لامکاں سا ہو تو میرا دل کھلے
تنگ ہوں معمورۂ دنیا کی دیواروں کے بیچ

۱۸۴ ''صاف میداں لامکاں سا'' کا حسن تعریف سے باہر ہے۔ وسعت اور فراخی اور اطمینان بخش پھیلاؤ کا اظہار کرنے کے لئے اس سے بہتر پیکر ممکن نہیں۔ لفظ ''صاف'' خاص اہمیت کا حامل ہے، کیوں کہ اس کے ذریعہ اطمینان بخش فراخی کا تاثر پیدا ہوتا ہے، ڈرانے والی وسعت کا نہیں۔ پھر اس فقرے کے دو معنی بھی ہیں۔ (۱) ایسا میدان جو لامکاں کی طرح صاف، یعنی ہر چیز، ہر عمارت، ہر چہار دیواری، سے عاری ہو۔ (۲) لامکان جو میدان کی طرح صاف اور ہموار ہے۔ ''معمورہ'' کے لغوی معنی ہیں ''بھرا ہوا'' مجازاً شہر اور دنیا کے معنی میں استعمال ہوتا ہے، جیسا کہ غالب کے شعر میں ہے۔

ہے اب اس معمورے میں قحط غم الفت اسد
ہم نے یہ مانا کہ دلی میں رہیں کھاویں گے کیا

میر نے ''معمورۂ دنیا'' کہہ کر دنیا کو بھری ہوئی جگہ، مثلاً کسی بہت بڑی عمارت یا گنجان شہر کا

کردار بخش دیا ہے۔ اس طرح ''دیواروں'' کا پیکر واقعیت اختیار کر لیتا ہے۔ ''تنگ ہوں'' بمعنی ''پریشان ہوں'' اور ''جگہ کے لئے تنگی محسوس کرتا ہوں۔'' یہ شعر انسان کی عالی ہمتی کے بارے میں بھی ہوسکتا ہے، کسی انتہائی ذاتی اور داخلی جنون کے بارے میں بھی، اور فلابیئر (Flaubert) کی طرح تخلیقی فن کار کی تمنا بھی ہوسکتی ہے کہ وہ ایسی تخلیق کرے جو محض اور خالص فن پارہ ہو، کسی شے کے بارے میں نہ ہو۔ یا پھر یہ بھری پری دنیا میں انقطاع اور اجنبیت یعنی alienation کے احساس کا اظہار ہوسکتا ہے، جیسا کہ منیر نیازی کے شعر میں ہے۔

خوف دیتا ہے یہاں ابر میں تنہا ہونا
شہر در بند میں دیواروں کی کثرت دیکھو

میر نے اس مضمون کو کم سے کم دو بار اور بیان کیا ہے، لیکن اس حسن کے ساتھ نہیں۔

جان کو قید عناصر سے نہیں ہے وارہی
تنگ آئے ہیں بہت اس چار دیواری کے بیچ

(دیوان چہارم)

اجڑی اجڑی بستی میں دنیا کی جی لگتا نہیں
تنگ آئے ہیں بہت ان چار دیواروں میں ہم

(دیوان ششم)

ردیف ح

دیوان سوم

ردیف ح

(۱۸۵)

دھوتے ہیں اشک خونی سے دست ودہن کو میر
طور نماز کیا ہے جو یہ ہے وضو کی طرح   طرح=انداز

۱۸۵/۱ یہاں بھی میر کا وہی حیرت انگیز انداز کارفرما ہے، کہ بات دردناک کہتے ہیں لیکن لہجے میں وہ سکون ہے کہ جو کسی مطائباتی مشاہدے (یعنی ایسا مشاہدہ جس میں تحسین اور استعجاب کا رنگ ہو) کو بیان کرتے وقت اختیار کیا جاتا ہے۔ اپنی صورت حال پر اس قدر زبردست قابو صرف بہت بڑی شخصیت کے بس کا ہوتا ہے، اور اس کا اظہار کرنے کے لئے غیر معمولی شاعرانہ دسترس درکار ہوتی ہے۔ ''اشک خونی'' کی ذومعنویت پر بھی غور کیجئے۔ اگر ''اشک خونیں'' کہتے تو صرف ایک مفہوم ہوتا کہ خون کی طرح کا آنسو۔ ''خونی'' میں وہ معنی بھی ہیں، اور دوسرے معنی ''قاتل'' کے بھی ہیں۔ پھر خون سے ہاتھ منھ تر کرنے کو وضو سے تعبیر کرنا اور یہ پوچھنا کہ جب وضو ایسا ہے تو نماز کیسی ہوگی، تخیل کی بے مثل بلند پروازی ہے۔ یہ بھی خیال رکھئے کہ اگر خون جسم میں لگا ہوا ہو تو نماز نہیں ہوتی، اور اگر جسم سے خون بہہ نکلے تو وضو باطل ہو جاتا ہے۔ پھر وہ شخص بھی کس درجہ مستغرق فی العشق ہوگا جو ہاتھ منھ کو خون سے تر

کرنے کو وضو کرنا خیال کرتا ہے، اور وہ نماز بھی کیسی جاں فرسا ہوگی جس کے لئے اشک خونی سے وضو کرنا پڑے۔ ظاہر ہے کہ یہ نماز، نماز عشق ہی ہوگی۔ لیکن بنیادی طور پر شعر کا حسن اس بات میں ہے کہ اشک خونی کو دست و دہن پر بہتے ہوئے دیکھ کر وضو اور نماز کا تلازمہ پیدا کیا گیا ہے۔

دیوان چہارم

ردیف ح

(۱۸۶)

کیا ہم بیاں کسو سے کریں اپنے ہاں کی طرح — طرح=انداز
کی عشق نے خرابی سے اس خانداں کی طرح — طرح کرنا=بنیاد ڈالنا

دل کو جو خوب دیکھا تو ہو کا مکان ہے
ہے اس مکاں میں ساری وہی لامکاں کی طرح

۵۰۵ جاوے گا اپنی بھول طرح داری میر وہ
کچھ اور ہوگئی جو کسو ناتواں کی طرح

۱۸۶/۱ تینوں اشعار میں لفظ ''طرح'' کو بڑے خلاقانہ اور متنوع انداز میں برتا گیا ہے۔ مطلع کنایاتی انداز بیان کا اچھا نمونہ ہے۔ پہلے مصرعے میں صرف ''اپنے یہاں'' کا ذکر کیا، دوسرے میں ''اس خانداں'' کہہ کر اپنے یہاں کا تشخص بیان کیا اور اس طرح اپنا بھی تشخص قائم کردیا۔ ''خرابی سے طرح کرنا'' اس معنی میں خوب ہے کہ اس خاندان کی بنیاد میں جو سامان خرچ ہوا ہے وہ ''خرابی'' یعنی

تباہی، بربادی اور ویرانی ہے۔ پھر دوسرے معنی بھی خوب ہیں کہ عشق نے ''خرابی'' سے، یعنی بڑی مشکل سے اس خاندان کی بنیاد رکھی یعنی عشق راضی نہ تھا کہ یہ خاندان قائم ہو، بڑی مشکل سے اس نے اس کے قیام کی منظوری دی۔ دونوں صورتوں میں عشق ہی ہمارے گھرانے کا بانی مبانی ٹھہرتا ہے۔

۱۸۶/۲　''خوب دیکھا'' یعنی ''غور سے دیکھا''، اس حقیقت پر غور کیا۔ ''ہو کا مکاں'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) بالکل سنسان اور ویران ہے۔ (۲) خدا کا گھر ہے۔ (اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۳/۱۸۲)۔ ''لامکاں کی طرح'' کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) لامکاں کا اندز (۲) وہ بنیاد جو لامکاں کی طرح ہے، یعنی اس مکان کو انھیں بنیادوں پر قائم کیا گیا ہے جن پر لامکاں قائم ہے۔ دل کو ہو کا مکان کہنا اور پھر وہاں سے خیال کا لامکاں کی طرف منتقل کرنا تازہ خیالی کی عمدہ مثال ہے۔ قلب انساں میں تجلی خدا جلوہ گر ہوتی ہے، اس لئے اس کی وسعت لامتناہی ہے، یہ خیال تو عام ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ قلب انسان میں کائنات (space) جیسا خالی پن ہے، بالکل بدیع بات ہے، اور خدا چونکہ زماں اور مکاں سے ماورا ہے، اس لئے ''ہو کا مکاں'' اور ''لامکاں'' میں صنعت تضاد کے لطف کے علاوہ یہ معنوی جہت بھی ہے کہ خدا کا مکاں وہاں ہے جہاں کچھ نہیں ہے۔ دل میں تصورات وتاثرات کی کثرت اور قوت متخیلہ کی کرشمہ سازی کے حوالے سے فانی نے اچھا مضمون نکالا ہے ؎

اک عالم دل ہے یہی دنیا یہی فردوس
ہر شے نظر آتی ہے نظر آئی ہوئی سی

۱۸۶/۳　یہ شعر بھی ان لوگوں کے لئے سامان عبرت ہے جن کے خیال میں میر کے کلام میں جس شخصیت کا اظہار ہوا ہے وہ انتہائی منفعل اور شکست خوردہ ہے۔ ''کسو ناتواں'' کا فقرہ نہایت بلیغ ہے، کیوں کہ یہ خود میر کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے، یا کسی اور عاشق کے بارے میں۔ یعنی معشوق کے چاہنے والوں میں سے کوئی بھی اگر بگڑ بیٹھا تو معشوق کی ساری طرح داری خاک میں مل جائے گی۔ ''ناتواں'' میں یہ نکتہ بھی ہے کہ عاشق چاہے زبوں حال بھی ہو، لیکن وہ کچھ نہ کچھ کر گذرنے پر قادر ہوتا ہے۔ اس بات کو واضح نہیں کیا ہے کہ کسی ناتواں کی طرح ''کچھ اور'' ہو جانے سے کیا مراد ہے، لہٰذا شعر

میں طرح طرح کے امکانات روشن ہیں۔ مثلاً معشوق کو سر راہ ٹوک دینا، معشوق کی بے وفائی کا پردہ چاک کر دینا، معشوق کے ظلم کا جواب سخت بات سے دینا، اس کے دروازے پر جا کر جان دے دینا، معشوق سے ناراض ہوکر گھر بیٹھ رہنا، وغیرہ۔ اغلب یہ ہے کہ معشوق کو سر بازار ٹوکنے کا ارادہ ہو، جیسا کہ دیوان اول میں ہے۔

مت نکل گھر سے ہم بھی راضی ہیں
دیکھ لیں گے کبھو سر بازار

ہاں اس شعر میں ''دیکھ لیں گے کبھو'' کی ذو معنویت اپنا ہی لطف رکھتی ہے۔

دیوان پنجم

ردیف ح

(۱۸۷)

لوہو میں ڈوبے دیکھیو دامان و جیب میر
بھرا ہے آج دیدۂ خوں بار بے طرح

۱۸۷/۱ اس شعر کو بہ تغیر دو لفظ دیوان اول میں یوں کہہ چکے ہیں۔

لوہو میں شور بور ہے دامان و جیب میر
بھرا ہے آج دیدۂ خوں بار بے طرح

''شور بور'' اور ''بھرا'' میں ایک مناسبت ضرور تھی، لیکن ''ڈوبے دیکھیو'' میں جو ڈرامائیت اور مستقبل قریب اور مستقبل کا جو ادغام ہے وہ دیوان پنجم کے شعر کو بہت بلند کر دیتا ہے۔ ایک معنی تو یہ ہوئے کہ ''دیکھیو'' تنبیہی ہے، کہ دیکھنا، بس ڈوبنے ہی والے ہیں۔ دوسرے معنی یہ ہوئے کہ آج تم دیکھنا۔ یعنی ایک معنی کی رو سے دیدۂ خوں بار کا فوری اثر دکھایا جا رہا ہے کہ اب دامان و جیب خون میں ڈوبنے ہی والے ہیں، کیوں کہ آج میر کا دیدۂ خونبار، بے طرح جوش پر ہے۔ دوسرے معنی کی رو سے یہ بتایا جا رہا ہے کہ آج میر کا دیدۂ خونبار بے طرح جوش پر ہے، اس لئے آج تم دیکھنا، ان کے دامان و جیب لہو میں ڈوبے ہوں گے۔ دیدۂ خونبار کے لئے ''بھرا'' کا استعاراتی پیکر بھی خوب ہے۔ اور اس میں یہ کنایہ بھی ہے کہ دیدۂ خونبار تو ہمیشہ ہی رواں رہتا ہے، لیکن آج اس کا رنگ ہی اور ہے۔ ''بھرا ہے آج'' کہنے میں ایک لطف یہ ہے کہ بھرتا تو روز ہی ہے، لیکن آج اس کا بھرنا خاص معنی رکھتا ہے۔ ''بھرا ہوا'' کہتے تو یہ بات نہ پیدا ہوتی، کیوں کہ پھر معنی یہ نکلتے کہ آج اس پر بھراہٹ کا دورہ ہے، روز ایسا نہیں ہوتا ہے۔

(۱۸۸)

وہ نو بادۂ گلشن خوبی سب سے رکھے ہے نرالی طرح
شاخ گل سا جائے ہے لچکا ان نے نئی یہ ڈالی طرح

۱/۱۸۸ ''نوبادہ'' کا لفظ بڑی خوبی سے دیوان سوم میں بھی ایک جگہ استعمال کیا ہے، ملاحظہ ہو ۱۲۱/۳۔ معشوق کو شاخ گل کی طرح لچکتا ہوا بھی دیوان سوم میں دو جگہ دکھایا ہے اور ایک جگہ ''نوبادہ'' کا لفظ بھی اس پیکر کے ساتھ دوبارہ استعمال کیا ہے ؎

ان گل رخوں کی قامت لہکے ہے یوں ہوا میں
جس رنگ سے لچکتی پھولوں کی ڈالیاں ہیں

جا گہ سے لے گئے ہیں نازاں جب آ گئے ہیں
نوبادگان خوبی جوں شاخ گل لچکتے

لیکن شعر زیر بحث چند در وجوہ کی بنا پر ان میں بہترین ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ اس میں ایک فرد واحد کا ذکر ہے پوری معشوق قوم کا ذکر نہیں ہے۔ لہٰذا شعر میں ایک ذاتی فوری پن پیدا ہو گیا ہے۔ ''پھر نوبادۂ گلشن خوبی'' میں لطف زیادہ ہے، کیوں کہ ''نوبادہ'' کے معنی ہیں ''تازہ'' یا ''تازہ پھل''۔ ان معنی کا جتنا تعلق ''گلشن خوبی'' سے ہے، اتنا محض ''خوبی'' سے نہیں ہے۔ مزید برآں، ''جائے ہے لچکا'' کہہ کر معشوق کو چلتے ہوئے دکھا دیا۔ 'پھولوں کی ڈالیاں' والے شعر میں خرام یا انداز خرام کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ اگلے شعر میں ناز کرتے ہوئے آنے کی طرف اشارہ ہے۔ لیکن خود چال یا رفتار کا کوئی ذکر نہیں۔ شعر زیر بحث میں پیکر حرکی ہے اور شاخ گل اور معشوق دونوں کو محیط ہے۔ آخری بات یہ کہ اس شعر میں رعایات کا التزام اتنا بدیع ہے کہ باید و شاید۔ ''شاخ'' اور ''ڈالی'' کی رعایت سب سے زیادہ دلچسپ ہے، لیکن ''نوبادہ'' اور ''نئی'' کی رعایت بھی کچھ کم نہیں۔

ردیف د

دیوان اول

ردیف د

(۱۸۹)

ہم امید وفا پہ تیری ہوئے
غنچۂ دیر چیدہ کے مانند

۱/۱۸۹ گرفتگی، خاموشی اور بستگی غنچے کی صفات ہیں۔ پھر ایسا غنچہ جسے شاخ سے توڑتے ہوئے بہت دیر ہوگئی ہے، پژمردہ بھی ہو چکا ہوگا۔ غنچے کی گرفتگی وغیرہ کے باعث اسے دل سے بھی تشبیہ دیتے ہیں۔ معشوق سے وفا کی امید تھی، جب وہ وفا کرتا تو دل کی کلی کھلتی۔ وفا اس نے کی ہی نہیں، اور ہم اس انتظار میں سوکھتے سوکھتے ایسے غنچے کی مانند ہوگئے جسے شاخ سے ٹوٹے ہوئے بہت دیر ہوگئی ہو، یعنی ہم دل گرفتہ اور لب بستہ تو تھے ہی، پژمردہ بھی ہوگئے۔ سوکھی ہوئی کلی کسی کام نہیں آتی، اس میں نہ رنگ ہوتا ہے نہ خوشبو۔ اس کی تقدیر یہی ہے کہ اسے مسترد کر دیا جائے۔ تشبیہ نہایت بدیع ہے، اور وجوہات شبہ چند در چند۔

(۱۹۰)

میرے سنگ مزار پر فرہاد
رکھ کے تیشہ کہے ہے یا استاد

۵۱۰
خاک بھی سر پہ ڈالنے کو نہیں
کس خرابے میں ہم ہوئے آباد

نامرادی ہو جس پہ پروانہ
وہ جلاتا پھرے چراغ مراد

۱/۱۹۰ نہایت پرلطف شعر ہے۔ حسب معمول اس میں ڈرامائیت ہے اور تعلی اس طرح کی ہے کہ نہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ سراسر رسمی ہے، اور نہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ واقعیت پر مبنی ہے۔ فرہاد کا میرے سنگ مزار پر آکر تیشہ رکھ دینا اور مجھے "یا استاد" کہہ کر پکارنا کئی وجھوں سے ہو سکتا ہے۔ (۱) فرہاد کوہ کنی کرتے کرتے تھک گیا ہے اور مجھ سے طالب ہمت وفیض ہے۔ (۲) فرہاد اپنا کام شروع کرنے کے پہلے مجھ سے برکت کا طالب ہے۔ (۳) فرہاد نے تیشہ رکھ دیا ہے، یعنی اس نے کوہ کنی چھوڑ دی ہے اور میرے مزار پر آکر میری استادی کا اعتراف کرتا ہے، کہ وہ میرے رتبے کا عاشق نہیں ہے۔ فرہاد میرے سنگ مزار کو مٹانا چاہتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ جب تک میرا نشان مزار رہے گا، اس کی اپنی اہمیت ثانوی رہے گی۔ سب لوگ میرا اس کا مقابلہ کریں گے اور مجھے برتر قرار دیں گے۔ وہ مجھے "یا استاد" کہہ کر اس لئے پکارتا ہے کہ وہ خود بھی میری عظمت کا قائل ہے اور میرے سنگ مزار پر تیشہ چلانے کے پہلے مجھ پر ظاہر کرنا چاہتا ہے کہ وہ میرا سنگ مزار اس وجہ سے نہیں مٹا رہا ہے کہ اسے مجھ سے کوئی دشمنی ہے۔ شعر

میں مندرجہ ذیل کنائے بھی ہیں۔ (۱) میرا زمانہ، لہٰذا میرا عشق، فرہاد سے قدیم تر ہے، کیوں کہ فرہاد میرے مزار پر آتا ہے۔ (۲) فرہاد کا میرے مزار پر آنا اور مجھے استاد کہنا اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ میں نے بھی اپنے زمانے میں کوہ کنی کی تھی۔ دیوان ششم کے ایک شعر میں اپنی اور مجنوں کی ہم فنی کا ذکر کیا بھی ہے، اگرچہ شعر معمولی ہے۔

بید سا کیوں نہ سوکھ جاؤں میں
دیر مجنوں سے ہم فنی کی ہے

۱۹۰/۲ غالب کا شعر یاد آتا ہے۔

سر پر ہجوم درد غریبی سے ڈالئے
وہ ایک مشت خاک کہ صحرا کہیں جسے

غالب کا شعر معنی اور استعارے کی دولت سے مالا مال ہے، لیکن خرابہ، اور اس میں ایک مٹھی بھر خاک کا تلازمہ غالب نے میر سے لیا ہو تو کچھ عجب نہیں۔ میر کے یہاں مبالغہ بہت دلکش ہے کہ خرابہ اس قدر ویران ہے کہ اس میں ایک مٹھی بھر خاک بھی نہیں۔ خرابے میں آباد ہونا بھی طنز کا ایک پہلو رکھتا ہے۔ جس خرابے میں ایک مٹھی خاک بھی نہ ہو، اس میں آباد ہونا کمال بربادی ہی تو ہے۔ ایسی جگہ جا کر رہنے کو "آباد ہونا" کہنا لطیف بات ہے۔ یعنی عشق نے ہمیں آباد کیا بھی تو کہاں؟ یا جب وحشت اور سرگردانی نے کہیں دم لینے دیا، تو اگرچہ وہ جگہ انتہا کی ویران تھی، لیکن ہمیں یہی لگا کہ ہم یہاں آباد ہو گئے ہیں۔ سر پر خاک ڈالنے کے مضمون کو فارسی کے دو چھوٹے چھوٹے شاعروں نے اس خوبی سے بیان کیا ہے کہ ترقی بظاہر ممکن نہ تھی۔

آں قدر خاک کہ باید بہ سر از دست تو کرد
چہ کنم آہ کہ در دامن ایں صحرا نیست
(رکن الدین مسیح)

(کیا کروں اس صحرا کے دامن میں اتنی
خاک ہی نہیں جتنی مجھے اس لئے درکار

ہے کہ اسے میں تیرے باعث سر پر
ڈالوں۔)

دست امیدم ز دامان زمیں ہم کوتہ است
از غبار خاطر خود خاک بر سر می کنم
(اوجی نظری)

(میری امید کا ہاتھ دامان زمیں تک بھی
نہیں پہنچا۔ میں اپنا غبار خاطر ہی اپنے
سر پر ڈالتا ہوں۔)

یہ دونوں شعر مرزا مظہر جان جاناں کی بیاض ''خریطۂ جواہر'' میں موجود ہیں، اغلب ہے کہ میر ان سے واقف رہے ہوں۔ رکن الدین مسیح کے یہاں سادہ بیانی ہے اور اوجی نظری کے یہاں نازک خیالی۔ میر نے دونوں سے ہٹ کر جنون کی وہ منزل دکھائی ہے جہاں انسان سر پر خاک ڈالنے کو روزمرہ کا ایک ضروری عمل سمجھتا ہے۔ جیسے کوئی کہے کہ بھلا کس جگہ گھر بنایا ہے کہ یہاں آلو کی ترکاری بھی نہیں ملتی۔ سر پر خاک ڈالنا گویا مشغلۂ زندگی ہے۔ اور یہ بات بھی کنائے کے ذریعہ ظاہر کی ہے۔ وضاحت سے کہہ نہیں دیا کہ سر پر خاک ڈالنا ہمارے لئے روزمرہ کا ضروری کام ہے، بلکہ اس طرح کہا گیا گویا یہ بات سب پر ظاہر و باہر ہے، کسی فصاحت یا تفصیل کی ضرورت نہیں۔

۱۹۰/۳ اس شعر میں طنز کی تلخی قابل داد ہے۔ مراد پوری ہونے کی غرض سے مزارات اور مقدس مقامات پر چراغ جلایا جاتا ہے۔ بعض وقت منت مانی جاتی ہے کہ اگر فلاں مراد پوری ہوگئی تو فلاں جگہ چراغ جلائیں گے۔ یہاں عالم یہ ہے کہ نامرادی ایک شخص پر مثل پروانہ نثار ہو رہی ہے، یعنی وہ خود ایک چراغ کا حکم رکھتا ہے۔ اور جس چراغ پر نامرادی پروانہ وار نثار ہوگی وہ چراغ نامرادی ہی ہوگا۔ اور ایسا شخص جگہ جگہ چراغ مراد جلاتا پھرتا ہے۔ ظاہر ہے اس سے بڑھ کر بے حاصل عمل کیا ہوگا۔

چراغ کی بے نصیبی کا مضمون درد نے نہایت خوبی سے بیان کیا ہے۔

اپنی قسمت کے ہاتھوں داغ ہوں میں
نفس عیسوی چراغ ہوں میں

یہ مضمون اگرچہ خسرو سے مستعار ہے، لیکن درد نے اسے ذاتی رنگ میں پیش کیا ہے لہٰذا اس میں شدت بڑھ گئی ہے۔ خسرو نے اخلاقی مضمون بیان کیا ہے۔

از گفتن مدح دل بمیرد
شعر ارچہ تر و فصیح باشد
گردد زنفس چراغ مردہ
گر خود نفس مسیح باشد

(مدح گوئی سے دل مردہ ہوجاتا ہے، چاہے شعر فصیح اور تازہ کیوں نہ ہو۔ پھونک مارنے سے چراغ بجھ جاتا ہے، چاہے وہ نفس عیسیٰ ہی کیوں نہ ہو۔)

میر نے چراغ کی بے نصیبی کا مضمون تو لے لیا، لیکن بات کنائے کے پردے میں کہی، اور اس طرح خسرو اور درد سے پہلو بچا کر اپنی جگہ قائم کر لی۔ بڑا شور انگیز شعر ہے۔

دیوان دوم

ردیف د

(۱۹۱)

شکستہ بالی کو چاہے تو ہم سے ضامن لے
اسیر موسم گل میں ہمیں نہ کر صیاد

۱/۱۹۱ اس شعر کا تخیل بالکل نیا ہے۔ صیاد سے گفتگو کی صورت حال بھی نئی ہے، اور مصرع اولیٰ میں صیاد سے معاہدہ کرنے کا جو مضمون بیان ہوا ہے، وہ بھی اچھوتا ہے۔ موسم گل کی سیر کرنا اور اس سے لطف اندوز ہونا چاہتے ہیں، لیکن صیاد نے گرفتار کرلیا ہے۔ اب اس سے کہتے ہیں کہ اس موسم گل میں ہم کو اسیر نہ کرو، بہار ختم ہوجائے تو ہم کو پکڑ لے جانا، یا ہم خود ہی اپنے کو تمھارے حوالے کردیں گے۔ اگر ضمانت چاہتے ہو یعنی اس بات کی توثیق چاہتے ہو کہ موسم گل کے بعد میں تمھیں مل جاؤں گا، تو لو میں اپنے شکستہ بازوؤں کو ضامن دیتا ہوں۔ اس کے کئی معنی ہیں۔ (۱) میرے بازو تو خود ہی شکستہ ہیں، میں بھاگ کر کہاں جاؤں گا؟ (۲) تم میرے بازو توڑ ڈالو، پھر تو میں کہیں نہ جاسکوں گا۔ (۳) تم نے تیر چلا کر میرا بازو زخمی کردیا ہے، اب یہی زخمی بازو اس بات کی دلیل ہے کہ میں بھاگ نہیں سکتا۔ پہلے معنی میں لطف کے کئی قرینے ہیں۔ (۱) میں گرفتار ہی اس لئے ہوا کہ میں شکستہ بال تھا۔ (۲) وہ صیاد کس قدر سنگ دل ہوگا جو شکستہ بال طائر کا شکار کرتا ہے۔ (۳) شکستہ بال اس بنا پر ہے کہ میں پہلے کہیں گرفتار

تھا، اب کسی نہ کسی صورت سے چھوٹ کر نکلا ہوں۔ (۴) شکستہ بالی، جو جسمانی کمزوری پر دال ہے، میرے وعدے کی مضبوطی پر بھی دال ہے۔ شعر میں عجب طرح کی المیہ بے چارگی اور وقار ہے۔ ہر طرح پست ہونے کے باوجود صیاد سے بالکل مغلوب نہیں ہوئے ہیں، بلکہ اس سے اس طرح کا معاہدہ کر رہے ہیں جو کہ ایک ہارے ہوئے لیکن باعزت (honourable) فریق کے شایان شان ہے۔

ردیف ر

دیوان اول

ردیف ر

(۱۹۲)

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر

۱/۱۹۲ فراق صاحب نے حسب معمول اس شعر کا بھی تیمہ کیا ہے۔

اک شخص کے مرجائے سے کیا ہو جائے ہے لیکن
ہم جیسے کم ہوئیں ہیں پیدا پچھتاؤ گے دیکھو ہو

پہلا مصرع بحر سے خارج ہے۔ میر کی سی زبان بنانے کی کوشش میں ''مرجائے سے'' اور ''ہوئیں ہیں'' جیسے خلاف قواعد فقرے سرزد ہوئے ہیں۔ ''مرجائے سے'' کی جگہ ''مر گئے سے'' اور ''ہوئیں ہیں'' کی جگہ ''ہودیں ہیں'' کا محل تھا۔ لیکن فراق صاحب نے ضرورت شعری یا لاعلمی کے باعث ان کو ترک کیا۔ اسی طرح، ''دیکھو ہو'' کی جگہ ''سنو ہو'' کا موقع تھا، یا پھر محض ''دیکھو'' کا۔ تنبیہ کے لئے ''سنتے ہو'' یا محض ''دیکھو'' استعمال ہوتا ہے، نہ کہ ''دیکھتے ہو''۔ پھر میر نے دل کے اجڑنے کی بات کہی ہے، فراق صاحب اپنی تعریف میں مگن ہیں۔ تعجب ہے کہ عسکری صاحب نے یہ بات نہیں محسوس کی کہ جس چیز کے لئے وہ میر کو اتنا محترم سمجھتے ہیں، یعنی اپنی شخصیت اور ذات کو بالکل ترک

کر دیتا، فراق صاحب اس کے بالکل برعکس جگہ جگہ اپنی بڑائی بیان کرتے چلتے ہیں۔ فراق صاحب کے مضمون کو تو جرأت نے بہت بہتر انداز میں کہا ہے۔

نہ کھو جرأت کو اپنے ہاتھ سے جاں
کہ ایسا شخص پھر پیدا نہ ہوگا

اب میر کے معنوی ابعاد پر غور کیجئے۔ شعر میں کیفیت حاوی ہے، لیکن معنی آفرینی کا دامن ہاتھ سے چھوٹا نہیں ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ دل کو شہر کہا ہے۔ یہ میر کا عام استعارہ ہے، لیکن اس وجہ سے اسے کم قیمت نہ سمجھنا چاہئے۔ یہاں مزید پہلو یہ ہے کہ اپنے دل کی بات براہ راست نہیں کہی ہے، بلکہ بات کو عمومی بنا کر اس کا اطلاق ہر عاشق کے دل پر کر دیا ہے، بلکہ عاشق ہی کا دل کیوں، ہر وہ شے جو دل کہی جانے کی مستحق ہو، یا ہر وہ دل جو حقیقی معنی میں دل ہو، اس کا ذکر ہے۔ پھر اس دل کو اجاڑنے کا ارادہ کرنے والا معشوق بھی ہو سکتا ہے، اور کوئی دوسرا شخص بھی۔ ہر شخص جو صاحب دلوں کا دشمن ہے، وہ اس شعر کا مخاطب ہو سکتا ہے۔ اب انداز تخاطب کو دیکھئے۔ جس شخص کو مخاطب کیا ہے، اسے بالکل سامنے رکھا ہے (''سنو ہو'') اور نہیں بھی رکھا ہے۔ یعنی یہ بھی ممکن ہے کہ جس سے خطاب کر رہے ہیں وہ بالکل سامنے نہ ہو، بلکہ وہ سر راہ گذر رہا ہو، اپنے خدم و حشم کے ساتھ دل کی بستی کو اجاڑنے جا رہا ہو، اور اس کے اس انتظام و انصرام کو دیکھ دیکھ کر متکلم پکار اٹھا ہو کہ سنو، اس بستی کو اجاڑ کر تم پچھتاؤ گے۔ یا کوئی شخص دل کی بستی کو تاراج کرنے میں مصروف ہے، اور متکلم اسے دیکھ کر پکار اٹھا ہو کہ دیکھو، یہ ایسا شہر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے۔ پھر، دل کی بستی کو اجاڑ دینے سے کیا مراد ہے؟ ممکن ہے کہ معشوق، جو دل میں رہتا تھا، اب اسے خالی کر کے جا رہا ہے۔ ممکن ہے دل کی تمام آرزوؤں کا خون کر دیا گیا۔ دل کی رونق آرزو سے ہے، جب آرزوؤں کا خون کر دیا تو دل اجڑ گیا۔ ممکن ہے دل کی بستی اجاڑ دینے سے بے وفائی مراد ہو۔ جرأت، فراق اور میر کا فرق دیکھنا ہو تو میر کا یہ شعر بھی دھیان میں رکھئے۔

مشکل بہت ہے، ہم سا پھر کوئی ہاتھ آنا
یوں مارنا تو پیارے آسان ہے ہمارا

(دیوان اول)

یہاں وہی قلندری، وہی انانیت اور طنز کا تناؤ ہے۔ ''پیارے'' لغوی معنی میں بھی ہے، اور

طنز یہ بھی۔ ''یوں تو'' اور'' آسان ہے'' کہہ کر اشارہ کر دیا کہ تخریب ہمیشہ تعمیر کے مقابلے میں آسان ہوتی ہے۔ اور یہ بھی اشارہ کر دیا کہ بعض چیزیں جو آسانی سے تباہ ہو جاتی ہیں، دراصل بڑی قیمتی اور نازک ہوتی ہیں۔ ''ہاتھ آنا'' میں دو اشارے ہیں۔ (۱) بہم پہنچنا، میسر آنا اور (۲) شکار ہونا، اسیر ہونا۔ یعنی تم نے ہمیں شکار تو کر لیا، لیکن ایسا شکار روز روز ہاتھ نہیں آتا۔ اب یہ اور بات ہے کہ یہ، اور اس طرح کے بہت سے شعر عسکری صاحب کے اس خیال کی نفی کرتے ہیں کہ میر اپنی شخصیت کو دنیا اور معشوق دونوں کے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔ مجھ کو تو بعض اوقات میر کے یہاں غالب سے کچھ ہی کم انانیت نظر آتی ہے۔

شعر زیر بحث میں کیفیت اور شور انگیزی کا اہتمام بھی خوب ہے۔

(۱۹۳)

شیخی کا اب کمال ہے کچھ اور
حال ہے اور قال ہے کچھ اور

۵۱۵ سہل مت بوجھ یہ طلسم جہاں بوجھنا= سمجھنا
ہر جگہ یاں خیال ہے کچھ اور

نہ ملیں گو کہ ہجر میں مر جائیں
عاشقوں کا وصال ہے کچھ اور

۱۹۳/۱ ''شیخی'' کے دو معنی ہیں، اور دونوں یہاں مفید مطلب ہیں۔ (۱) غرور، بڑا بول۔ (۲) بزرگی، مشیخت۔ دونوں معنی میں شعر طنزیہ ہوسکتا ہے۔ ''حال'' اور'' قال'' صوفیوں کی اصطلاحیں ہیں۔ ''حال'' سے مراد ہے باطنی کیفیت اور'' قال'' سے مراد ہے ان باطنی کیفیت کا لفظوں کے ذریعہ اظہار۔ ''حال'' اور'' قال'' کے یہ معنی عام بول چال میں بھی مستعمل ہیں۔ جب ہم کہتے ہیں کہ پرانی عمارتیں زبان حال سے اپنے مکینوں کی داستان سناتی ہیں، تو ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ پرانی عمارتوں کو دیکھ کر ہمارے دل میں ان کے مکینوں کے بارے میں خیال گذرتا ہے۔ یعنی'' زبان حال'' دراصل مشاہدہ کرنے والے کے ہی باطنی اور دلی تاثرات وکیفیات کا دوسرا نام ہے۔ اور'' زبان قال'' اس شخص یا شے کی گفتگو ہے جس کا ہم مشاہدہ کر رہے ہوتے ہیں۔ اب شعر کے مطلب پر غور کیجئے۔ (۱) بڑا بول بولنے والوں، شیخی بگھارنے والوں کے طریقے اب بدل گئے ہیں۔ اب وہ کسی اور طرح کے حال کا دعویٰ کرتے ہیں، اور کسی اور طرح کی باتیں کرتے ہیں۔ وہ کس طرح کے حال اور کس طرح کے قال

میں ہیں، اس کی وضاحت نہیں کی ہے۔ غرور اور بڑبولا پن اب نئے کمال کو پہنچ گیا ہے، اسے عام مشاہدے کے طور پر پیش کر کے چھوڑ دیا ہے کہ آپ جس طرح اور جس جگہ چاہیں اس مشاہدے کا اطلاق کر لیں۔ (۲) جو لوگ بزرگی اور مشیخت کا دعویٰ کرتے ہیں، اب وہ اپنا کمال کسی اور طرح کے حال و قال کے ذریعہ ظاہر کرتے ہیں۔ یعنی جس طرح کا حال و قال عام طور پر بزرگی سے منسوب ہوتا ہے، اس کی جگہ اور ہی طرح کا انداز ہے۔ یعنی مشیخت کا تصور اور منصب بالکل فاسد (currupt) ہو گیا ہے۔ لیکن شعر کے ایک معنی اور بھی ہیں۔ اگر اسے طنزیہ نہ فرض کیا جائے تو کہہ سکتے ہیں کہ عاشق اپنی واردات بیان کر رہا ہے، کہ اب عاشق کی حیثیت سے ہمارا مرتبہ اتنا بلند ہو چکا ہے کہ ہم اپنی اصلی حالت کو چھپانے پر قادر ہو گئے ہیں۔ دل پر گذرتی کچھ ہے (حال) لیکن بیان کچھ اور کرتے ہیں (قال)۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ اگر چہ حال (باطنی واردات) ہے، لیکن ہمارا قال کچھ اور ہے۔ یعنی قال یہ ہے کہ حال ہے ہی نہیں۔ مبہم انداز بیان کے حسن کا اعلیٰ نمونہ پیش کیا ہے۔ تعجب ہے کہ اس زمانے میں نسبۃً نوعمر لوگ بھی ایسے شعر کہہ لیتے تھے۔

۲/۱۹۳ ''خیال'' کے معنی حسب ذیل ہیں: گمان، شخص یا صورت جو خواب میں نظر آئے، یا عالم بیداری میں قوت متخیلہ کے ذریعہ دکھائی دے، پانی یا آئینے میں دکھائی دینے والا عکس۔ ان معنی کی روشنی میں لفظ ''طلسم کی معنویت بہت بڑھ جاتی ہے۔ پھر یہ ملحوظ رہے کہ ''خیال'' اور ''طلسم'' دونوں کے لئے ''بستن'' (باندھنا) مستعمل ہے۔ اردو میں بھی خیال باندھنا، تصور باندھنا، طلسم باندھنا، سب مروج ہیں۔ لہٰذا خیال اور طلسم دونوں میں انسان کے ارادے کو دخل ہوتا ہے، اور دونوں میں ایک طرح کی قوت و کیفیت ہوتی ہے۔ دنیا ایک طلسم ہے، یعنی ایک حیرت انگیز جگہ ہے، یا محض خیالی اور تصوراتی چیز ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱/۱۲۶)۔ ''طلسم'' ایسے نقش یا صورت کو بھی کہتے ہیں جسے عمل تیر نجات کے ذریعہ تیار کیا جائے۔ اس مقصد کے لئے کہ کسی شخص کو کسی سمت میں جانے سے روک دیا جائے، یا کسی جگہ کو لوگوں کی دسترس سے دور کر دیا جائے۔ یعنی ''طلسم'' کے ذریعہ (access) یا دسترس کو کم کیا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے ''طلسم جہاں'' سے مراد ہوئی ایسی صورت حال جس کی تہ تک پہنچنا ممکن نہ ہو یا مشکل ہو۔ اس کا ثبوت یہ ہوا کہ دنیا میں ہر جگہ، ہر وقت نئی نئی صورتیں نظر آتی ہیں۔ یا یہ کہ دنیا ہر جگہ مختلف شکل میں

نظر آتی ہے، کہیں کچھ ہے، کہیں کچھ۔ یا پھر یہ کہ دنیا کی جو تعبیر آپ کریں، اس کے بارے میں جو گمان آپ کریں، وہ آفاقی نہیں ہوتا۔ ایک جگہ پر ایک گمان یا تعبیر درست معلوم ہوتی ہے، دوسری جگہ وہ گمان یا تعبیر غلط ہو جاتی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ چونکہ دنیا میں جگہ جگہ نیا خیال نظر آتا ہے، لہٰذا اصل دنیا کبھی نہیں دکھائی دیتی، صرف وہ صورتیں نظر آتی ہیں جنھیں قوت متخیلہ ہماری نگاہوں کے سامنے لاتی ہے۔ یا اگر دنیا محض ایک آئینہ ہے (ملاحظہ ہو ۱۲۵/۱) تو اس میں ہر جگہ نئے نئے عکس نظر آتے ہیں۔ لفظ ''خیال'' کو اس خوبی سے استعمال کیا ہے کہ پورا شعر حقیقی معنی میں گنجینۂ معنی بن گیا ہے۔

۱۹۳/۳ غالب نے اس مضمون کو رشک سے متعلق کر کے بہت محدود کر دیا ہے، حالانکہ ''مرتے ہیں'' کا استعمال ان کے یہاں بھی بہت بدیع ڈھنگ سے ہوا ہے۔

ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے
مرتے ہیں و لے ان کی تمنا نہیں کرتے

میر کے یہاں بھی ''وصال'' کا لفظ کچھ اس طرح کام کر رہا ہے۔ یعنی ''وصال'' بمعنی ''موت'' اور نیز بمعنی ''معشوق سے ملنا''۔ ''عاشقوں'' کا لفظ رکھ کر میر نے بوالہوسوں اور سچے عاشقوں میں تفریق قائم کر دی ہے۔ سچے عاشق کو معشوق سے ملنا گوارا نہیں، شاید غرور عشق کی بنا پر، یا اپنی یا معشوق کی پاکبازی کو ملحوظ رکھنے کی بنا پر، یا پھر عشق کی شدت کو باقی رکھنے کی خاطر جیسا کہ دنی دروژماں (Denis de Rougement) نے لکھا ہے کہ شدت و جوش عشق (Passion) دراصل فاصلے کا تفاعل ہے۔ یعنی اگر فاصلہ نہ ہو تو شدت احساس و کرب و لطف (Passion) بھی نہ ہو۔ اسی بنا پر پراوا نسال (Provencal) شاعری، جو عربی روایات سے بہرہ مند تھی، معشوق کو شادی شدہ (یعنی کسی اور کی بیوی) فرض کرتی ہے، تا کہ وصال کا کوئی امکان ہی نہ رہے۔ ''مر جائیں'' اور ''وصال'' کی رعایت بھی خوب ہے۔

''وصال'' ہے کچھ اور'' کا ابہام دلچسپ ہے۔ یعنی عاشقوں کا بھی وصال ہوتا ہے، لیکن وہ کچھ اور ہے، موت ہے، یا کوئی اور چیز ہے۔ عاشقی اور عشق کے حالات پر یہ تبصرہ عجب شور انگیز ہے۔

(۱۹۴)

ہو آدمی اے چرخ ترک گردش ایام کر
خاطر سے ہی مجھ مست کی تائید دور جام کر

دنیا ہے بے صرفہ نہ ہو رونے میں یا کڑھنے میں تو
نالے کو ذکر صبح کر گریے کو ورد شام کر

مر رہ کہیں بھی میر جا سرگشتہ پھرنا تا کجا
ظالم کسو کا سن کہا کوئی گھڑی آرام کر

۱۹۴/۱ ظریفانہ انداز، اور پھر تمام رعایتیں پورے اہتمام کے ساتھ۔ یہ میر کا مخصوص انداز ہے۔ آسمان کو مخاطب کرنے کے لئے ''چرخ'' کا لفظ اختیار کیا، تاکہ گردش کے مفہوم کا لطف پورا حاصل ہو۔ پھر اسے انسان بننے کی ترغیب َ س قدر دلچسپ ہے، جب کہ وہ شخص جو چرخ کو انسان بننے کی ترغیب دے رہا ہے، اس کی سب سے بڑی لیاقت یہ ہے کہ وہ ''مست'' ہے، یعنی ایسا شخص جسے اپنے قول فعل پر کچھ بہت زیادہ قابو نہیں۔ (اسی لئے مست کو لایعقل کہتے ہیں۔) مستی کے ساتھ دو طرح کی گردش یا دوران لازم ہیں۔ ایک تو دوران سر، اور دوسرا دور جام۔ لہٰذا چرخ اور مست میں گردش تو مشترک ہے، لیکن چرخ کی گردش غیر انسانی ہے، کیوں کہ وہ نشے کے باعث نہیں ہے، اور نہ وہ جام (جو باعث نشہ ہے) کو گردش میں لاتی ہے۔ لہٰذا آسمان کو ترغیب دے رہے ہیں کہ انسان جیسا کام کر۔ گردش بری چیز نہیں، لیکن وہ گردش ایام نہیں، بلکہ گردش جام (اور اس کے نتیجے میں گردش سر) والی ہونا چاہئے۔ یہ اعتماد بھی خوب ہے کہ آسمان جیسی ہستی کو خطاب کر رہے ہیں، جس کے بارے میں مشہور ہے

کہ وہ کسی کی سنتا ہی نہیں۔ یہ اعتماد بھی غالباً مستی ہی کا پیدا کردہ ہے۔ خوب شعر ہے۔

۲/ ۱۹۴ ''صرفہ'' کے معنی ہیں (۱) خرچ، خرچ ہونا۔ لہٰذا مفہوم یہ ہوا کہ دنیا خرچ ہونے والی یعنی ختم ہونے والی نہیں ہے۔ ''صرفہ'' کے دوسرے معنی ہیں ''کنجوسی''۔ اب مفہوم یہ ہوا کہ دنیا کنجوس نہیں ہے۔ ان دونوں متضاد مفاہیم کو لے کر دلچسپ مضمون پیدا کیا ہے کہ اگر دنیا کنجوس نہیں ہے، یا اگر دنیا خرچ ہونے والی نہیں ہے تو تم بھی رونے اور کڑھنے میں کنجوسی نہ کرو۔ یا تم رونا اور کڑھنا خرچ (ختم نہ کر ڈالو) اس میں لطیف اشارہ یہ ہے کہ تمھاری دنیا تو صرف رونا اور کڑھنا ہے۔ اور دنیا کی صفت یہ ہے کہ وہ بے صرفہ ہوتی ہے۔ لہٰذا تم بھی رونے کڑھنے میں بے صرفہ رہو۔

اگلے مصرعے میں رونے کڑھنے میں بے صرفہ ہونے کا طریقہ بیان کیا ہے کہ عام لوگ تو صبح کو ذکر (الٰہی) کرتے ہیں۔ (یا ذکر معشوق کرتے ہیں) تم اس کی جگہ نالے اور فریاد کو اپنا ذکر قرار دو۔ شام کو تسبیحیں پڑھی جاتی ہیں، دعاؤں اور اسماء کا ورد کیا جاتا ہے۔ تم گریے کو ورد شام قرار دو۔ لطیف بات یہ ہے کہ ذکر اور ورد دونوں مذہبی اصطلاحیں ہیں، اور انھیں دنیاداری کے کام کے لئے استعمال کی تلقین کی جارہی ہے۔

شعر میں عجب سرور اور فرحت کا تاثر ہے۔ تلقین رونے اور کڑھنے کی ہے لیکن انداز ہے یہ ہے گویا کسی نہایت خوشگوار کام کی ترغیب دے رہے ہیں۔ مطلب یہ نکلا کہ دردمند انسان کے لئے، یا عاشق کے لئے، اس سے بہتر مشغلہ کوئی نہیں کہ وہ دن رات گریہ وزاری میں گذارے۔ حضرت نظام الدین سلطان جی کہا کرتے تھے کہ میرے دل میں جس قدر سوز وغم ہے اس کا اندازہ بھی دنیا والے نہیں لگا سکتے۔ ایک بزرگ سے کسی نے کہا کہ میں تو اہل وعیال کے بوجھ سے دبا جاتا ہوں۔ آپ کیا خوش نصیب ہیں کہ آپ کو کوئی جنجال نہیں۔ انھوں نے جواب دیا کہ میرے دل میں جتنا درد والم ہے اس کا ایک حصہ بھی تم کو مل جائے تو تم اس کو برداشت نہ کر سکو۔

مصرع اولیٰ کو اگر یوں پڑھیں ع دنیا ہے، بے صرفہ نہ ہو... تو ''بے صرفہ'' کے ایک اور معنی یعنی ''بیکار'' مناسب آجاتے ہیں۔ یعنی یہ دنیا ہے، بے کار شے نہیں ہے۔ تم اس کا استعمال یوں کرو کہ دن کو نالے کا التزام رکھو اور رات کو گریے کا۔

۳/۱۹۴ دوسرے مصرعے میں تو کہا ہے کہ کوئی گھڑی آرام کر۔ لیکن پہلے مصرعے میں مر رہنے کی تلقین کی ہے۔ اس تضاد نے شعر میں عمدہ تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ یہ ایک طرح کی طنزیہ کارگذاری ہے۔ یہ انداز بھی میر کا مخصوص انداز ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ مصرع اولیٰ کا متکلم کوئی اور شخص (مثلاً بے درد ناصح) ہو اور مصرع ثانی کا متکلم کوئی ہمدرد یا دوست ہو۔ اس طرح عاشق کے بارے میں دو مختلف لوگوں کے دو مختلف رویے سامنے آ گئے۔ خود میر کو سرگشتہ پھرتا ہوا کہا ہی گیا ہے۔ اس طرح محض ایک صورت حال کے بجاے ایک پوری داستان نظم ہو گئی۔

نثار احمد فاروقی کہتے ہیں کہ ''مر رہنا'' یہاں لغوی معنی میں نہیں بلکہ روزمرہ ہے اور ایک طرح سے ہمدردی اور محبت کے ساتھ جھڑکنا ہے۔ لیکن اسے محض لغوی معنی میں کیوں فرض کیا جائے؟ دونوں معنی ممکن ہیں، اور میں نے دونوں کی طرف اشارہ بھی کر دیا ہے۔ ممکن ہے نثار احمد فاروقی صاحب کے ذہن میں سودا کا مقطع رہا ہو جہاں ''مر بھی'' کے صرف وہی معنی ہیں جو انھوں نے بیان فرمائے ہیں۔

سودا تری فریاد سے آنکھوں میں کٹی رات
آئی ہے سحر ہونے کو ٹک تو کہیں مر بھی

(۱۹۵)

۵۲۰ جور دلبر سے کیا ہوں آزردہ
میر اس چار دن کے جینے پر

۱۹۵/۱ اس شعر میں طبیعت کی پختگی یعنی maturity اس درجہ ہے کہ حیرت ہوتی ہے، تحمل اور قبول کی یہ منزل تو عام طور پر ایک عمر گذار کر ہی ملتی ہے۔ شیکسپیئر یاد آتا ہے:

انسان کو بھوگنا ہی پڑتا ہے
یہاں سے جانا ہو یا یہاں آنا،
پختگی ہی سب کچھ ہے۔ (کنگ لیئر)

زندگی چار دن کی ہے تو جور دلبر بھی چار ہی دن کا ہوگا۔ اب اس پر شکوہ کیا اور آزردگی کیسی۔ تھوڑے دن کی بات ہے، گذار لیں گے۔ یا پھر اس تھوڑی سی زندگی کو آزردگی سے مزید بوجھل کیوں کریں، جو کچھ محبوب کی رضا ہے، اسے ہم اپنی ہی رضا بنالیں۔ یا پھر یوں ہے کہ زندگی اس قدر مختصر ہے، اس کے اختصار کا غم ہی کیا کم ہے جو جفائے معشوق کا غم بھی اس میں شامل کرلیا جائے؟ یہ بے حسی نہیں ہے، بلکہ مکمل اقبال (acceptance) ہے۔ اتنا مکمل کہ اس میں اس فیصلے کا بھی شائبہ نہیں کہ جور دل بر کو مستحسن سمجھ کر قبول کر رہے ہیں۔ بلکہ یوں ہے کہ فیصلہ غیر ضروری ہے، بس یہ علم کافی ہے کہ جور دلبر سے آزردہ ہونے کی ضرورت نہیں۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ اگر عمر لمبی ہوتی تو مشق آزردگی کرتے، کہ شاید ہماری آزردگی معشوق کے دل پر اثر کرتی۔ اب تو مہلت اتنی کم ہے کہ یہ آزردگی لا حاصل ہی رہے گی، اس لئے اسے کیا اختیار کریں۔ مصرع ثانی میں ''میر'' خطابیہ بھی ہوسکتا ہے (اے میر، اس چار دن کے جینے پر ہم کیا آزردہ ہوں) اور صیغۂ واحد غائب بھی ہوسکتا ہے (اس چار دن کے جینے پر میر جور دلبر سے کیا آزردہ ہوں) اول الذکر صورت میں ''ہوں'' کو مع واؤ معروف پڑھا جاسکتا ہے۔ یعنی اے میر، میں کیا آزردہ ہوں۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

(۱۹۶)

ڈاڑھی سفید شیخ کی تو مت نظر میں کر
بگلا شکار ہووے تو لگتے ہیں ہاتھ پر

اے ابر خشک مغز سمندر کا منھ نہ دیکھ
سیراب تیرے ہونے کو کافی ہے چشم تر

خشک مغز = احمق

آخر عدم سے کچھ بھی نہ اکھڑا امرا میاں
مجھ کو تھا دست غیب پکڑ لی تری کمر

۱۹۶/۱ کہاوت ہے کہ ''بگلا مارے پر ہاتھ۔'' یعنی بگلا اگر چہ بظاہر بڑے تن وتوش کا پرندہ ہے، لیکن دراصل اس میں گوشت بہت تھوڑا ہوتا ہے، زیادہ تر پر ہی پر ہوتے ہیں۔ یہ کہاوت ایسے موقعے پر بولی جاتی ہے جب کسی کے بارے میں یہ کہنا منظور ہو کہ اگر چہ اس کا ظاہر بھاری بھرکم ہے، لیکن اندر سے وہ کچھ نہیں۔ میر نے بڑی خوبی سے کہاوت کو دوہرے استعارے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ یعنی شیخ کی ریاکاری کے باعث اس پر ''بگلا مارے پر ہاتھ'' کی پھبتی صادق آتی ہے۔ پھر بگلا سفید ہوتا ہے، اس لئے مصرع اولیٰ میں شیخ کی سفید ڈاڑھی کا ذکر کیا اور بگلے سے شیخ کی ظاہری مناسبت بھی ثابت کر دی۔

۱۹۶/۲ مضمون پامال ہے، لیکن ابر سے تخاطب میں قابل داد تمکنت اور خود اعتمادی ہے۔ پھر ''خشک مغز'' کہہ کر دو کام لے لئے۔ محاوراتی معنی صحیح ہیں، کہ ابر اتنا بے وقوف ہے کہ سمندر سے کسب

آب کرنا چاہتا ہے، نہ کہ میری چشم تر سے اور لغوی معنی بھی درست ہیں، کہ ابر کا دماغ گرمی کی وجہ سے سوکھ گیا ہے اور وہ تری کی تلاش میں ہے۔

۱۹۶/۳ ظریفانہ انداز بیان، پھکوپن، تازہ لفظی، ہر لحاظ سے یہ شعر میر کے کمال کا بہترین نمونہ ہے۔ معشوق کی کمر معدوم کہی جاتی ہے۔ لیکن اس معدوم سے میرا کچھ بھی نہ بگڑا۔ غور کیجئے کہ میر نے ''بگڑا'' کی جگہ ''اکھڑا'' لکھ کر شوخی کی حد کردی ہے۔ ''دست غیب'' بعض اولیاء اللہ کی صفت ہوتی ہے کہ وہ آمدنی کے کسی ظاہری ذریعے کے بغیر بھی تونگر اور خوش حال اور فیاض رہتے ہیں۔ میر نے اسے لغوی معنی میں استعمال کر کے نیا لطف پیدا کیا ہے۔ تمھاری کمر معدوم تھی، تو بھی میرا کیا نقصان ہوا۔ معدوم شے کو ہاتھ لگانے کے لئے دست غیب سے بہتر کیا شے ممکن ہو سکتی ہے؟ میرے پاس دست غیب تھا، میں نے تمھاری کمر پکڑ لی۔ لطف یہ ہے کہ کمر پکڑ لینا ہی دست غیب کی دلیل ہے، کیوں کہ اگر کمر معدوم تھی تو اسے دست غیب ہی سے پکڑنا ممکن تھا۔ میں نے چونکہ کمر پکڑ لی، اس لئے یہ ثابت ہو گیا کہ میرے پاس دست غیب تھا۔

کمر اور غیب کے مضمون کو جلال نے بھی خوب باندھا ہے، ہاں میر جیسی ظرافت اور دھونسیلا پن نہیں۔

عدم کچھ دور عاشق سے نہیں ہمت اگر باندھے
کمر مل جائے اس بت کی جو مٹنے پر کمر باندھے

(۱۹۷)

جھوٹے بھی پوچھتے نہیں ٹک حال آن کر
انجان اتنے کیوں ہوئے جاتے ہو جان کر

۵۲۵
وے لوگ تم نے ایک ہی شوخی میں کھودیئے
پیدا کئے تھے چرخ نے جو خاک چھان کر

کہتے نہ تھے کہ جان سے جاتے رہیں گے ہم
اچھا نہیں ہے آ نہ ہمیں امتحان کر

ہم وے ہیں جن کے خوں سے تری راہ سب ہے گل
مت کر خراب ہم کو تو اوروں میں سان کر

افسانے ما و من کے سنیں میر کب تلک
چل اب کہ سوویں منھ پہ دوپٹے کو تان کر

۱/۱۹۷ مطلع برائے بیت ہے۔ہاں ''آن''،''جان''اور''انجان'' کی رعایت خوب ہے۔

۲/۱۹۷ اس شعر میں المیاتی وقار اور محزونی اس درجہ ہے کہ ایک عمر کا حاصل معلوم ہوتی ہے۔ پھر وہ شوخی بھی کیا شوخی ہوگی جس سے ایسے قیمتی لوگوں کا کام تمام ہوگیا جو زمانے کے گل سر سبد

تھے۔ ''کھودیئے'' کا مفہوم یہ بھی ہوسکتا ہے کہ تم نے ان لوگوں کو اس قدر آزردہ کر دیا کہ انھوں نے ترک عشق یا ترک دنیا کر دیا۔ تم سے چھوٹے اور زندگی کے کاروبار سے بھی چھوٹے۔ ''خاک چھان کر'' بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ یہ لغوی معنی میں بھی ہے (مٹی کو چھان چھان کر صاف کیا اور بہترین مٹی سے ان کی تخلیق کی۔) اور محاوراتی معنی میں بھی (بہت تگ و دو کے بعد، بعد کوشش بسیار) یہ اشارہ بھی ہے کہ پرانے زمانے میں دریا کی ریت یا کنکریلی زمین کو چھان کر سونا تلاش کرتے تھے۔ اس اعتبار سے آسمان کو ''چرخ'' کہنا بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ اس میں آسمان کی گردش کا مفہوم پوشیدہ ہے۔ دیوان پنجم میں ان باتوں کو بہت کھول کر کہا ہے۔

جیسے غم ہجراں میں اس کے عاشق جی کھو بیٹھے ہیں
برسوں مارے چرخ فلک تو ایسے ہوویں پیدا لوگ

۱۹۷/۳ غالب نے اس مضمون کے ایک پہلو کو لے کر بالکل نئی اور پیچیدہ بات پیدا کی ہے۔ میر کے یہاں ڈراما ہے، غالب کے یہاں مشاہدہ اور معشوق کا عمومی بیان۔ میر کے شعر میں روزمرہ کی بندش کمال کو پہنچی ہوئی ہے۔ پھر کنائے کی نزاکت الگ ہے۔ معشوق نے عاشق کا امتحان لیا، یعنی اس کے اس دعوے کی دلیل چاہی کہ تم پر مرتا ہوں۔ عاشق نے مر کر دکھا دیا۔ لیکن شعر میں صرف اشارہ کر دیا ہے کہ عاشق مر گیا ہے، وضاحت نہیں کی ہے۔ غالب کا شعر ہے۔

حسن اور اس پہ حسن ظن رہ گئی بوالہوس کی شرم
اپنے پہ اعتماد ہے غیر کو آزمائے کیوں

یعنی اپنے سچے عاشق پر تو اعتماد ہے ہی کہ وہ میرا مقتول ہے، اب رہا غیر، تو اس کو آزمانے کی ضرورت نہیں۔ میر کے شعر میں معشوق اپنے عاشق صادق کو بھی آزماتا ہے، اور نتیجے کے طور پر عاشق کی جان جانے کا سبب بنتا ہے۔ دوسرے مصرعے کی بندش دیکھئے، تین جملے سمو دیئے ہیں۔ اور ''نہ ہمیں امتحان کر'' میں دونوں لفظ ''نہ'' اور ''ہمیں'' برابر کا زور رکھتے ہیں۔ اپنی موت پر عاشق کو ایک طرح کا غرور ہے، اور معشوق کی پریشانی یا پشیمانی پر خوشی۔ یہ سب باتیں شعر کے لہجے سے ادا ہوئی ہیں۔ انداز بیان میں رمزیت (subtlety) ہو تو ایسی ہو، یا پھر ویسی پیچیدگی ہو جیسی غالب کے شعر میں ہے۔

۱۹۷/۴ ''جن کے خوں سے'' کا مفہوم صرف زمین پر بہا ہوا خون نہیں، بلکہ ''خون'' بمعنی ''قتل'' بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی تم نے مجھے قتل کیا تو اس کی وجہ سے تمھاری گلی بالکل گلزار ہو گئی۔ ''گل'' کی جگہ ''گِل'' پڑھیے تو مفہوم بنتا ہے کہ میرا خون اس قدر بہا ہے کہ تمھاری گلی کیچڑ سے بھر گئی ہے۔ اس مفہوم کو دوسرے مصرعے میں ''سان کر'' سے تقویت ملتی ہے۔ ہر صورت میں شعر کا مضمون عاشق کی تمکنت اور اور اس کی تمنائے امتیاز ہے۔ وہ مرنے پر تیار ہے، بلکہ خوشی خوشی مرتا ہے، لیکن اسے یہ گوارا نہیں کہ اس کی لاش کو اوروں کے ساتھ روند اور سان دیا جائے۔ اس مضمون میں عجیب و غریب طنزیہ تناؤ ہے۔ موت گوارا ہے، اور ظاہر ہے کہ موت کے معنی یہ ہیں کہ وصال نصیب نہ ہوا، لہٰذا دائمی فراق بھی گوارا ہے۔ اور یہ موت اور دائمی فراق سیکڑوں اور عاشقوں کا بھی مقدر ہے۔ لہٰذا مرگ انبوہ میں مرنا بھی گوارا ہے۔ یعنی جب تک زندہ رہے، وہ تمام سلوک گوارا رہے جو معشوق نے ان کے اور دوسروں کے ساتھ روا رکھے۔ لیکن مرنے کے بعد اپنے لاشے کی یہ بے حرمتی گوارا نہیں کی کہ اس کو دوسروں کے لاشوں کے ساتھ ٹھکانے لگایا جائے۔ ممکن ہے یہ مضمون میر کے دل کے بہت قریب رہا ہو، کیوں کہ انھوں نے اسے تاعمر طرح طرح سے برتا۔

لوٹے ہے خاک و خون میں غیروں کے ساتھ میر
ایسے تو نیم کشتہ کو ان میں نہ سانئے

(دیوان اول)

رکھتا تھا وقت قتل مرا امتیاز ہائے
سو خاک میں ملایا مجھے سب میں سان کر

(دیوان دوم)

یہ کیا کہ دشمنوں میں ہمیں سانئے لگے
کرتے کسو کو ذبح بھی تو امتیاز سے

(دیوان دوم)

آگے بچھا کے نطع کو لاتے تھے تیغ و طشت
کرتے تھے یعنی خون تو اک امتیاز سے

(دیوان ششم)

سان مارا اور کشتوں میں مرے کشتے کو بھی
اس کشندہ لڑکے نے بے امتیازی خوب کی

(دیوان ششم)

''سانتا'' کا لفظ بہت پر قوت اور محاکاتی ہے، مگر ممکن ہے، بعض ''نازک'' طبائع پر گراں گذرے۔ اسے یگانہ کے یہاں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔

مرا پاؤں پھسلا تو پروا نہیں
مگر تم مرے ساتھ ناحق سنے

ملاحظہ ہو ۲ / ۱۳۷۔

جناب عبدالرشید نے ''سانتا'' کی بعض مثالیں پیش کی ہیں جن میں کچھ بہت ہی عمدہ ہیں۔ مثلاً سودا۔

معمور ہے جس روز سے ویرانۂ دنیا
ہر جنس کے انسان کی مائی گئی سانی

عبدالرشید نے احمد محفوظ کے حوالے سے ریاض خیرآبادی کو بھی نقل کیا ہے۔

تیغ ہی کیا ہاتھ میں قاتل کے تھی
اے حنا تو بھی تو سانی جائے گی

''ریاض رضواں'' میں یہ شعر دیکھ کر مجھے خیال آتا ہے کہ ممکن ہے ریاض کا بھی شعر یگانہ کی نظر میں رہا ہو۔

۵/۱۹۷ قلندرانہ انداز قابل داد ہے۔ ما اور من دونوں کے افسانے سننے سے بیزاری میں ترک ذات کا کنایہ ہے، اور یہ بھی کہ لوگ ہزار مجتمع نظر آئیں، لیکن سب دراصل اپنی اپنی ہی ذات میں محو ہوتے ہیں۔ منھ میں دوپٹہ تان کر سونے میں ترک ہستی کا بھی اشارہ ہے۔ لفظ ''دوپٹہ'' میں درویشی اور بے سروسامانی کا کنایہ ہے۔ یہ اشارہ بھی موجود ہے کہ میں تو الگ ہٹ کر منھ لپیٹ کر سو جاؤں گا، لیکن لوگوں میں ما و من کے افسانے چلتے رہیں گے، کیوں کہ عام لوگوں میں ترک ذات اور ترک ہستی کا حوصلہ نہیں۔ ''ما و من'' کے ایک معنی ''غرور'' بھی ہیں، جیسا کہ مثنوی مولانا روم (دفتر پنجم) میں جگہ جگہ

ہے، مثلاً

چوں وفایت نیست بارے دم مزن
کایں سخن دعویست اغلب ما و من
(اگر تجھ میں وفا نہیں ہے تو پھر اس کے
بارے میں بات نہ کر، کیوں کہ ایسی
صورت میں یہ محض تکبر کا دعویٰ ہے۔)

''ما و من'' کے یہ معنی اس مفہوم کو مستحکم کرتے ہیں کہ لوگوں میں ترک ذات و ہستی کا حوصلہ نہیں، اور یہ مزید اشارہ بھی کرتے ہیں کہ متکلم میں درویشانہ تمکنت ہے، وہ دنیا والوں کے جھوٹے تکبر سے برأت کا اظہار کر رہا ہے۔ ما و من کے ''افسانے'' کہہ کر تکبر کے جھوٹے پن کو اور مستحکم کر دیا ہے۔ عمدہ شعر ہے۔

دیوان دوم

ردیف ر

(۱۹۸)

یاں خاک سے انھوں کی لوگوں نے گھر بنائے
آثار ہیں جنھوں کے اب تک عیاں زمیں پر

۱۹۸/ ۱ اس شعر میں مشاہدے کی ہوشربا سفاکی ہے۔ شاہان و امرا کے آثار و عمارات، یا ان کے کارنامے باقی رہ جاتے ہیں لیکن زمانہ اس قدر سنگ دل یا بے حس ہے کہ ان کی قبروں کے نشان مٹا دیتا ہے، یا ان کے مزارات مٹی بن جاتے ہیں، یا خود ان کی لاشیں گل کر مٹی ہو جاتی ہیں اور پھر وہ مٹی گھر بنانے کے کام آتی ہے۔ وہ لوگ جو اس طرح گھر بناتے ہیں، وہ خود کتنے بے حس اور غیر عبرت پذیر ہیں کہ یہ خیال نہیں کرتے کہ جب ان کا گھر بادشاہوں کے بدن کی مٹی سے بن رہا ہے، تو خود ان گھر بنانے والوں کا حشر اس سے بہتر نہ ہوگا۔ عبرت انگیزی اور زمانے کا ایک حال پر نہ رہنا، یہ سب سامنے کی باتیں ہیں۔ میر نے اسے بالکل گھریلو مشاہدے کے ذریعہ بیان کر کے ان میں غیر معمولی تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ انسان مر کر خاک ہو جاتا ہے، اور مٹی سے گھر بنتے ہیں، ان دو گھریلو مشاہدوں کو یک جا کرنے سے شعر میں قوت پیدا ہو گئی ہے۔ الگ الگ ان میں کوئی خاص بات نہ تھی۔ اور دوسرے مصرعے میں یہ کہہ کر خود وہ لوگ جن کی خاک سے گھر بن رہے ہیں وہ اپنی نشانیاں چھوڑ گئے ہیں، عبرت انگیزی کے علاوہ طنز کا یہ پہلو بھی پیدا کر دیا ہے کہ وہ گھر جو ان کی خاک سے بن رہے ہیں، وہ بھی ایک طرح سے ان کے آثار ہی

ہیں۔ اس سے ملتے جلتے مضمون کو دیوان اول میں دو جگہ بیان کیا ہے۔

سفر ہستی کا مت کر سرسری جوں بادا ے رہرو
یہ سب خاک آدمی تھے ہر قدم پر ٹک تامل کر

دیکھو نہ چشم کم سے معمورۂ جہاں کو
بنتا ہے ایک گھڑیاں سو صورتیں بگڑ کر

لیکن ان میں مشاہدے کی وہ سفاکی نہیں ہے جس نے شعر زیر بحث کو اس قدر غیر معمولی بنا دیا ہے۔

(۱۹۹)

۵۳۰

آخر دکھائی عشق نے چھاتی فگار کر
تصدیع کھینچی ہم نے یہ کام اختیار کر — تصدیع=تکلیف

جا شوق پر نہ جا تن زار و نزار پر
اے ترک صید پیشہ ہمیں بھی شکار کر

مرتے ہیں میر سب پہ نہ اس بے کسی کے ساتھ
ماتم میں تیرے کوئی نہ رویا پکار کر

۱۹۹/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن اس میں یہ لطف ضرور ہے کہ عشق کو کام کہا گیا ہے، یعنی یہ کوئی مہم یا کوئی خلل دماغ والی چیز نہیں ہے، بس ایک کام ہے جیسے دنیا میں اور ہزاروں کام ہوتے ہیں۔

۱۹۹/۲ شکار ہونے کا شوق اور اس شوق کی بے اختیاری کس خوبی سے بیان ہوئے ہیں۔ تن کے زار و نزار ہونے کی وجہ نہیں بتائی ہے، لیکن اغلب ہے کہ عشق نے گھلا کر رکھ دیا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ کم حیثیتی ظاہر کرنے کے لئے زار و نزار تن والا کہا ہو، یعنی ہم کوئی بہت خوبصورت یا وجیہ اور صاحب اقتدار شخص نہیں ہیں۔ یا پھر اپنی آشفتہ حالی اور آوارہ گردی دکھانا مقصود ہو، کہ اس کی وجہ سے بدن لاغر اور زار ہو گیا ہے۔ معشوق کو ترک صید پیشہ کہہ کر پکارنا خوب ہے، اور ''ہمیں بھی شکار کر'' کی معنویت کو مستحکم کرتا ہے، کیوں کہ اس میں اس بات کا کنایہ ہے کہ معشوق کئی شکار ہمارے سامنے کر چکا ہے، یا شکار کرتا ہوا چلا آرہا ہے۔ اس مضمون کو طرز بدل کر شکار نامۂ اول میں خوب بیان کیا ہے۔

تیغ دریغ نہیں ہے اس کی بسمل کہ میں کسو سے بھی
ہیں تو شکار لاغر ہم پر ایک امید پر آئے ہیں

''جا'' اور ''نہ جا'' میں ایہام بھی خوب ہے۔

۱۹۹/۳ ماتم میں کوئی پکار کر نہ رویا میں اشارہ اس بات کا بھی ہے کہ کچھ لوگ چپکے چپکے روئے ہوں گے۔ لہٰذا میر کی موت پر بآواز بلند گریہ شاید اس وجہ سے نہیں ہوا کہ لوگوں کو قاتل کا یا حاکم کا خوف تھا، کہ اگر بآواز بلند روئیں گے تو ہم بھی مورد عتاب ٹھہریں گے۔ جس طرح بعض شعروں میں میر نے خود کو دوسرے عاشقوں سے ممتاز رہنے (موت میں یا زندگی میں) کا مضمون باندھا ہے، اسی طرح بعض شعروں میں بالکل بے کس و تنہا رہنے کا مضمون بھی باندھا ہے۔ لیکن یہ بے کسی رسومیاتی بے کسی نہیں، بلکہ کسی منظم صورت حال کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ مثلاً دیوان اول میں کہا ہے۔

شاہد لوں میر کس کو اہل محلہ سے میں
محضر پہ خوں کے میرے سب کی گواہیاں ہیں

(۲۰۰)

اب تنگ ہوں بہت میں مت اور دشمنی کر
لاگو ہو میرے جی کا اتنی ہی دوستی کر

ناسازی و خشونت جنگل ہی چاہتی ہے — خشونت=کھردراپن، درشتی
شہروں میں ہم نہ دیکھا بالیدہ ہوتے کیکر — کیکر=ببول کی ایک قسم

۵۳۵ تھی جب تلک جوانی رنج و تعب اٹھائے
اب کیا ہے میر جی میں ترک ستم گری کر

۱/۲۰۰ جان کا دشمن ہو جانے اور آخر جان لے کر رہنے کو دوستی قرار دینا قول محال کا اچھا نمونہ ہے۔ اور اسے ثابت بھی بڑی خوبی سے کیا ہے۔ تمھارے عشق میں ہماری جان پر آبنی ہے۔ تم ہم پر التفات نہیں کرتے، یعنی ہم سے دشمنی رکھتے ہو۔ دشمنی کا تقاضا یہ ہے کہ میں رنج سہوں، تکلیف اٹھاؤں، زندگی سے بیزار رہوں اور مر نہ سکوں۔ لہٰذا ہم تم سے دوستی کا تقاضا کرتے ہیں، اس غرض سے نہیں کہ تم ہم پر مہربان ہو جاؤ۔ ہم تو بس یہ چاہتے ہیں کہ زندگی کی مصیبت سے چھوٹ جائیں۔ لہٰذا اتنی دوستی کر لو کہ ہم کو جینے کے عذاب سے چھٹکارا دلا دو۔ ''اتنی ہی دوستی کر'' میں لطف یہ بھی ہے کہ اگر تم زیادہ دوستی کرو گے تو شاید ہماری امیدیں بڑھ جائیں، تمھارا التفات ہمیں مزید نوازشوں کے لئے حریص بنا دے گا۔ لیکن ممکن ہے آئندہ تمھارا وہ التفات باقی نہ رہے، اور ہماری حالت پہلے سے بھی بدتر ہو جائے۔ اس لئے بس اتنی ہی دوستی کرو کہ ہماری جان لے لو۔ آدم خور جانور کو بھی ''لاگو'' کہتے ہیں، اور ایسے جانور کو بھی، جو انسانوں کو اٹھا لے جاتا ہے، ایسے جانور بہت ڈھیٹ ضدی (Determined)

ہوتے ہیں، یعنی کتنا ہی پہرہ اور احتیاط کیوں نہ ہو، اپنا کام کر گذرتے ہیں۔ اس شعر میں یہ لفظ بڑی ندرت پیدا کر رہا ہے۔ لفظ ''اب'' میں اشارہ ہے کہ معشوق کی دشمنی سہتے سہتے بہت دن ہو گئے اور معاملہ اب برداشت کے باہر ہو گیا ہے۔ دوستی اور دشمنی کے مضمون پر سعدی نے غضب کا شعر کہا ہے ؂

به لطف دلبر من در جهاں نه بینی دوست
که دشمنی کند و دوستی بیفزاید
(میرے دلبر سا لطف رکھنے والا معشوق تم
دنیا بھر میں نہ پاؤ گے۔ وہ دشمنی کرتا ہے
اور دوستی (یعنی عشق) کو بڑھاتا ہے۔)

سعدی کے یہاں مصرع ثانی میں طباعی (wit) ہے، میر کے یہاں بھی مصرع ثانی میں طباعی (wit) ہے، لیکن سعدی کے اتنی نہیں۔ سعدی کے یہاں ایک طرح کی مجبوری بھی ہے، میر کے یہاں ایک طرح کی دل برداشتگی اور اکتاہٹ۔ جذباتیت اور خود ترحمی دونوں کے یہاں مفقود ہے۔ ممکن ہے سعدی کا شعر میر کی نظر میں رہا ہو، لیکن میر نے سعدی کی تقلید نہیں کی، ان کے مضمون کو اپنی ہی طرح اختیار کیا۔

۲/۲۰۰ مصرع اولیٰ میں کلیہ بیان کرنے کا اچھا انداز ہے، گویا کوئی ایسی حقیقت بیان کر رہے ہیں جس سے سب آگاہ ہوں، یا جس سے ہر ایک اتفاق کرے گا۔ اب مصرع ثانی (جو بنیادی طور پر مصرع اولیٰ میں کئے گئے دعوے کی دلیل ہے) ایک ذاتی مشاہدے کا رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ ''بالیدہ'' کے ایک معنی ''مغرور'' بھی ہوتے ہیں۔ لہٰذا یہ اشارہ بھی ہے کہ اگر شہروں میں کیکر کا درخت اگتا بھی ہے تو اپنے سے شرمندہ رہتا ہے کہ میری صحبت مخالف ہے۔ اب سوال اٹھتا ہے کہ یہ شعر کن لوگوں کے بارے میں ہے؟ اگر عاشق کے بارے میں ہے (کیوں کہ وہ جنگل کا شائق ہوتا ہے) تو ناسازی اور خشونت عاشق کی صفات تو ہیں نہیں۔ معشوق کے بارے میں یہ شعر ہو نہیں سکتا۔ اگر کسی تارک الدنیا فقیر کے بارے میں ہے تو اس کے لئے بھی ناسازی اور خشونت کی صفات مناسب نہیں۔ لہٰذا ظاہر ہے کہ یہ شعر عام روزمرہ دنیا کے بدمزاج اور درشت طبیعت لوگوں کے بارے میں ہے۔ اور اگر ایسا ہے تو پھر

مصرع اولیٰ محض دعویٰ نہیں، بلکہ اصولی سفارش یعنی normative prescription بن جاتا ہے، کہ جن لوگوں کے مزاج میں ناسازی اور خشونت ہے، وہ جنگل ہی میں پھل پھول سکتے ہیں، یعنی انھیں چاہئے کہ وہ جنگل میں جا رہیں۔ شہر کی مہذب دنیا میں ان کی جگہ نہیں۔

۲۰۰/۳ شعر میں زبردست کیفیت ہے، یہ بات تو بالکل واضح ہے۔ اب معنوی پہلوؤں پر غور کیجئے۔ (۱) شعر کا متکلم خود عاشق نہیں ہے، بلکہ کوئی اور شخص ہے جو معشوق کو عاشق کا حال بتا رہا ہے۔ (۲) خود عاشق نے یہ پیغام نہیں کہلایا ہے۔ شاید خودداری کی وجہ سے، یا اس وجہ سے کہ معشوق پر اس پیغام کا اثر نہ ہوگا، عاشق نے خود اپنا حال ظاہر کرنے، یا اس کو ظاہر کرنے کے لئے کوئی قاصد بھیجنے سے اجتناب کیا ہے۔ کوئی اور شخص، مثلاً عاشق کا رازدار، یا ہمسایہ، معشوق کے پاس جاتا ہے۔ اس بات کی دلیل یہ ہے کہ شعر میں ایسا کوئی اشارہ نہیں جس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکے کہ متکلم دراصل عاشق کا فرستادہ ہے۔ (۳) عاشق کی جوانی ختم ہو چکی ہے، لیکن معشوق ہنوز جوان ہے (ورنہ عاشق اس پر مرتا کیوں؟) جوانی ختم ہو جانے کی وجہ صعوبات عشق بھی ہو سکتی ہیں۔ (یعنی بڑھاپا قبل از وقت گیا ہے) اور عمر کا گذران بھی۔ (۴) ''رنج و تعب اٹھائے'' سے مراد معشوق کے ستم اور زمانے کے ستم دونوں کے ہو سکتے ہیں۔ (۵) عاشق کی حالت اتنی خراب ہو چکی ہے کہ پاس پڑوس والے اور دوست تشویش میں ہیں، اور تشویش بھی اس درجہ ہے کہ معشوق کے پاس جا کر اس سے میری سفارش کرتے ہیں۔ (۶) میر کا معشوق کوئی مشہور شخص ہے، لوگ اسے جانتے ہیں اور اس کی خدمت میں حاضر ہو سکتے ہیں۔ مطلع میں عشق کی ایک منزل ہے، جو کم و بیش آغاز داستان کا حکم رکھتی ہے، اور مقطع اس داستان کا تقریباً آخری باب ہے۔ لیکن اس آخری باب میں بھی کسی خوش آئند انجام کی جھلک نہیں۔ معشوق سے سفارش کی گئی ہے تو بس اتنی کہ ترک ستم گری کرو۔ یہ نہیں کہا گیا کہ میر پر مہربان ہو جاؤ، اس کو اپنے پاس بلا لو، وصل پر راضی ہو جاؤ، یا وصل کا وعدہ ہی کر لو۔ گویا یہ سب باتیں تو ممکن ہی نہیں۔ بس اتنا ہو جائے تو بہت ہے کہ ستم گری کا سلسلہ بند ہو۔ ''اب کیا ہے میر جی میں'' اس بات کا کنایہ بھی ہے کہ اب میر میں کچھ رہا نہیں، وہ شکار لاغر ہے، اس کے آزار سے اب تمھیں کیا ملے گا؟

ایک امکان یہ بھی ہے کہ شعر کا مخاطب معشوق نہ ہو، بلکہ میر خود ہوں۔ اب مفہوم یہ نکلا کہ جب

تک جوانی تھی تم نے رنج وتعب اٹھا کر خود پر ستم کیے۔ اب جوانی رہ نہیں گئی ہے، پھر اب بھی تمھارے جی میں کیا سودا ہے؟ اب تو (اپنے اوپر) ستم گری ترک کرو۔ اس مفہوم کے اعتبار سے ''میر'' اور ''جی'' (بمعنی'' دل) کے درمیان وقفہ ہوگا۔

دیوان سوم

ردیف ر

(۲۰۱)

کھنچی تیغ اس کی تو یاں نیم جاں تھے
خجالت سے ہم رہ گئے سر جھکا کر

۲۰۱/۱ خجالت سے سر جھکا کر رہ جانے میں نکتہ یہ ہے کہ سر کٹاتے وقت گردن جھکائی جاتی ہے۔ لہٰذا جب ہمارا سر شرمندگی سے جھکا کا جھکا رہ گیا تو گویا ہم نے دو مقصد حاصل کر لئے۔ ایک تو یہ کہ ہم نے اپنی شرمندگی کا اظہار کیا، اور دوسرا یہ کہ ہم نے سر کٹانے پر آمادگی ظاہر کر دی۔ یہ اشارہ بھی ہے کہ عشق کی جاں کاہی نے اس قدر ستم توڑے تھے کہ جب تک سر کٹنے کی نوبت آئے آئے، آدھی جان نکل چکی تھی یعنی اب ہم اس قابل بھی نہ رہ گئے تھے کہ معشوق پر پوری جان قربان کر سکیں۔ مقتل تک پہنچے بھی تو آدھی جان کے ساتھ۔ پھر یہ شرمندگی بھی تھی کہ معشوق یہ نہ گمان کر لے کہ خوف مرگ سے جان سوکھ کر آدھی ہو گئی ہے۔ قتل کے وقت نیم جانی اور کم طاقتی کا مضمون نظیری نے بالکل نئے رنگ سے باندھا ہے۔

بہ آں بضاعت عجزم کہ گاہ بسمل من
بجاے خوں عرق از تیغ قاتل افتاد است
(میرے عجز کی بضاعت کا یہ عالم ہے کہ
جب میں ذبح ہوا تو قاتل کی تلوار سے

خون کے بجائے (شرمندگی کے باعث،

کہ کیسے بے جان کو مارا) پسینہ ٹپکا۔)

نظیری کا شعر ندرت خیال کا اعلیٰ نمونہ ہے، لیکن میر کے یہاں محاکات زیادہ ہے، کیوں کہ ان کا منظر روز مرہ کے مشاہدے پر (شرمندگی میں بھی، اور سر کٹاتے وقت بھی، گردن جھک جاتی ہے) مبنی ہے۔ نظیری کے شعر میں ایک خوبی البتہ ایسی ہے جو میر کے یہاں بالکل نہیں ہے۔ پسینے کو ''آب'' بھی کہتے ہیں اور ''آب'' کے ایک معنی ''چمک'' بھی ہیں اور ایک معنی ''تلوار کی تیزی'' بھی ہیں۔ لہٰذا میرے قتل کے وقت معشوق کی تلوار اس قدر شرمندہ ہوئی کہ اس کی چمک اور تیزی دونوں جاتی رہیں۔

(۲۰۲)

کیا جانیں گے کہ ہم بھی عاشق ہوئے کسو پر
غصے سے تیغ اکثر اپنے رہی گلو پر — غصہ=غم

گو شوق سے ہو دل خوں مجھ کو ادب وہی ہے
میں رو کبھی نہ رکھا گستاخ اس کے رو پر

تن راکھ سے ملا سب آنکھیں دیئے سی جلتی
ٹھہری نظر نہ جوگی میر اس فتیلہ مو پر

۲۰۲/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن ''غصہ'' بمعنی ''غم'' اور ''غصہ'' بمعنی ''ناخوشی'' میں ایہام خوب ہے، اور مصرع اولیٰ کی بے تکلفی بھی عمدہ ہے۔

۲۰۲/۲ ادب کے موضوع پر ملاحظہ ہو ۴۳/۱ اور ۹۹/۱۔۹۹/۱ میں صورت حال شعر زیر بحث کی الٹی ہے۔ وہاں متکلم دن رات معشوق کے منہ پر منہ رکھے رہتا ہے۔ لیکن موضوع وہی ہے۔ کیوں کہ پھر وہ کہتا ہے، میں نے ادب کا سررشتہ ہاتھ سے چھوڑ دیا ہے۔ یعنی ادب ملحوظ رکھتا تو ایسا نہ کرتا۔ عشق اور ادب کو لازم و ملزوم مانا گیا ہے۔ مولانا اشرف علی تھانوی نے ادب و تہذیب پر اپنی کتاب میں عربی کا ایک شعر نقل کیا ہے۔

طرق العشق کلها آداب

ادبوا النفس ایها الاصحاب

(عشق کی راہیں اور طریقے
کچھ نہیں ہیں سوائے آداب
کے۔ لوگو! اپنی روح کو ادب
سکھاؤ، اسے مہذب کرو۔)

اسی لئے میر نے ۱/ ۴۳ میں کہا ہے کہ ع عشق بن یہ ادب نہیں آتا۔ اب شعر زیر بحث کی لفظی باریکیاں دیکھئے۔ ''شوق سے ہو دل خوں'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) شوق کی شدت کے باعث دل خون ہو رہا ہو۔ (۲) دل خون ہو رہا ہو تو شوق سے ہو۔ فارسی محاورے ''رو نہادن بہ چیزے'' کے معنی ہیں ''کسی کی طرف متوجہ ہونا''۔ (بہار عجم) اس معنی کو ملحوظ رکھیں تو اشارہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ میں نے اس کے چہرے کی طرف نظر بھر کے دیکھا بھی نہیں۔ دوسری طرف، معشوق کے منہ پر منہ نہ رکھنے میں اشارہ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ اظہار ادب یا پاس ادب کی خاطر پاؤں پر یا ہاتھ پر منہ رکھا ہوگا۔ یعنی پاؤں یا ہاتھ کو بوسہ دیا ہوگا۔ ''گستاخ رو'' کے معنی ہیں ''بے شرم'' لہٰذا یہ اشارہ بھی ہے کہ اگر چہ معشوق نے شرم کو بالائے طاق رکھ دیا اور میرے سامنے آگیا، لہٰذا میں نے بے ادبی نہ کی اور اس کے منہ پر منہ نہ رکھا، یا اس کے منہ کی طرف نظر بھر کر نہ دیکھا۔ بظاہر سادہ بیانی اور دراصل اس قدر پیچیدگی کہ تقریباً ہر لفظ کثیر المعنی ہے، خوب کہا ہے۔

۳/۲۰۲ ملاحظہ ہو ۴/ ۱۷۱۔ آسی نے ''ٹھہری نظر نہ جوگی'' پڑھا ہے، اور عباسی نے ''ٹھہرے نظر نہ جوگی''۔ میرے خیال میں ''جوگی'' بہتر ہے، لیکن ''ٹھہرے'' کے بجائے ''ٹھہری'' انسب ہے۔ کیوں کہ اس طرح شعر کسی پر اسرار اور حیرت انگیز مواجہہ (encounter) کا بیان معلوم ہوتا ہے۔ گویا ہم نے راہ میں اچانک ایسے شخص کو دیکھا، اور پھر لوگوں سے بیان کیا کہ آج ایک بڑے غیر معمولی شخص کا سامنا ہوگیا۔ دوسرے مصرعے کی نثر یوں ہوگی: (اے) میر اس فتیلہ موجوگی پر نظر (ہی) نہ ٹھہری۔ یعنی ہم اس سے نظر نہ ملا سکے، یا وہ اس تیزی سے غائب ہوا کہ ہم دیکھتے ہی رہ گئے، وہ آناً فاناً میں نظر سے اوجھل ہوگیا۔ وہ جوگی کوئی تارک الدنیا فقیر، کوئی جادوگر، کوئی صاحب دل عاشق، کوئی دیوانہ ہوسکتا ہے۔ وضاحت نہ کرنے کے باعث شعر کا اسرار بہت گہرا ہوگیا۔ راکھ ملے ہوئے

بدن کے ساتھ دیئے کی طرح جلتی آنکھوں کا ذکر کر کے آگ اور خاکستر کا عمدہ تاثر پیدا کیا ہے۔ گویا وہ شخص خود تو خاک ہو چکا ہے، لیکن آنکھیں جو دل کے دریچے ہیں، چراغ کی طرح بھٹک رہی ہیں۔ آنکھوں کے اس طرح روشن ہونے کا سبب روحانی قوت بھی ہو سکتی ہے اور وحشت بھی، کیوں کہ وحشت میں آنکھیں سرخ ہو جاتی ہیں۔

نثار احمد فاروقی کی رائے میں ''ٹھہری نظر نہ جوگی'' مرجح قرأت ہے۔ جناب شاہ حسین نہری کو بھی شک ہے کہ ''فتیلہ مو'' اور ''پر'' کے درمیان ''جوگی'' کا کیا محل ہو سکتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ مصرعے میں بہت دلچسپ اور لذیذ تعقید ہے۔ اس کی نثر یوں ہوگی:

(اے) میر اس فتیلہ مو جوگی پر نظر نہ ٹھہری۔

اگر ''جوکی'' پڑھا جائے تو نثر یوں ہوگی:

(اے) میر اس فتیلہ مو پر نظر جو کی تو (نظر) نہ ٹھہری۔ ظاہر ہے کہ یہ قرأت بے لطف ہے۔ نظر کی بھی اور ٹھہری بھی نہیں، یہ کچھ گہری بات نہیں بلکہ تکرار کا عیب رکھتی ہے۔ ''اس فتیلہ مو پر نظر نہ ٹھہری'' کہنا کافی تھا۔

دیوان پنجم

ردیف ر

(۲۰۳)

۵۴۰

شوریدہ سر رکھا ہے جب سے اس آستاں پر
میرا دماغ تب سے ہے ہفتم آسماں پر

لطف بدن کو اس کے ہرگز پہنچ سکے نہ
جا پڑتی تھی ہمیشہ اپنی نگاہ جاں پر

دل کیا مکاں پھر اس کا کیا صحن میر لیکن
غالب ہے سعی میں تو میدان لامکاں پر

۲۰۳/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن "سر" اور "دماغ" کی رعایت دلچسپ ہے۔

۲۰۳/۲ ملاحظہ ہو ۳/ ۱۸۰ جہاں بدن میں جان کا لطف ہونے کے مضمون پر بحث ہے۔ اس شعر کا ابہام قابل داد ہے۔ معشوق کے بدن سے لطف اندوز نہ ہو سکنے، یا اس کے لطف کو سمجھ نہ سکنے کا مضمون ہی بدیع ہے، اس پر طرہ یہ کہ اس کی وجہ جو بیان کی، وہ کئی امکانات کی حامل ہے۔ ایک تو یہ کہ

اس کے پہلے کہ ہم اس کے بدن کا لطف اٹھاتے، ہم اس کی جان (یعنی اس کی شخصیت، یا اس کی روح کی پاکیزگی) کی طرف متوجہ ہو جاتے تھے۔ یعنی اس کا بدن جس قدر دل کش تھا اس سے زیادہ اس کی روح خوب صورت تھی، جیسا کہ مندرجہ ذیل شعر میں ہے۔

لبا لب ہے وہ حسن معنی سے سارا
نہ دیکھا کوئی ایسی صورت سے اب تک

(دیوان چہارم)

یا پھر، ہم اس کے بدن کا لطف کس طرح اٹھاتے، ہمیں تو اس کا بدن نظر ہی نہ آتا تھا، صرف جان ہی جان نظر آتی تھی۔ یعنی (۱) وہ سراپا معنی تھا، اس کی صورت بھی معنی کا حکم رکھتی تھی۔ جیسا کہ دیوان چہارم کے شعر میں اشارہ ہے، یا (۲) اس کا بدن اس قدر لطیف تھا کہ نظر ہی نہ آتا تھا۔ یا (۳) اس کا بدن اپنی لطافت و نزاکت کے باعث جان کا حکم رکھتا تھا۔ یا (۴) ہم حسن معنی کے پرستار تھے، حسن صورت کے نہیں۔ پھر ایک پہلو یہ بھی ہے کہ معشوق کی نزاکت کے باعث ہم اس کے بدن سے متمتع ہوتے ڈرتے تھے، کہ ایسا کیا تو اس کی جان پر بن جائے گی، وہ تاب وصل نہ لا سکے گا۔ لطف بدن کو نہ پہنچ سکنے کا ایک مفہوم یہ ہے کہ ہم اس کے بدن کے لطف کو سمجھ ہی نہ سکے۔ اور ایک یہ بھی ہے کہ اس کے بدن سے لطف اندوز ہونے کے مرحلے تک پہنچ ہی نہ سکے۔ پہلی صورت میں یہ امکان بھی ہے کہ ہمیں یہ معلوم ہی نہ ہو سکا کہ اس کے بدن کا لطف کتنا ہے، کیسا ہے اور کس جگہ ہے۔ دیوان سوم کا شعر یاد آتا ہے۔

جس جاے سراپا میں نظر جاتی ہے اس کے
آتا ہے مرے جی میں یہیں عمر بسر کر

یعنی ہر عضو بدن دل کو کھینچتا ہے، لہٰذا کسی بھی عضو بدن کا مکمل احاطہ، اس کے لطف کا مکمل تجربہ، حاصل نہیں ہو سکتا۔ غرض کہ جس پہلو سے دیکھئے شعر میں معنی ہی معنی ہیں۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ ان کا شعر بظاہر بھی معنی سے مملو معلوم ہوتا ہے، یعنی ان کا شعر پڑھتے ہی احساس ہوتا ہے کہ اس کی تہ تک پہنچنے کے لئے غور و فکر کی ضرورت ہے۔ میر کا انداز یہ ہے کہ ان کے اکثر شعر اس قدر دھوکے باز ہوتے ہیں کہ ذرا سی بھی چوک ہو جائے، یعنی قاری کی توجہ میں ذرا سی بھی کمی ہو تو شعر سے سرسری گذر جائے گا۔ اسے

محسوس ہی نہ ہوگا کہ جس شعر سے وہ رواروی میں گذر رہا ہے، اس میں معنی کی ایک پوری رنگارنگ دنیا آباد ہے۔

۲۰۳/۳ مصرع اولیٰ کا پیکر نہایت دلچسپ ہے۔ دل کو مکان فرض کرتے ہیں، اور میر کے یہاں دل کے لئے مکان کا استعارہ عام ہے۔ اب اس پر ترقی کر کے میر نے مکان دل میں ایک صحن فرض کیا۔ اس طرح حسب معمول ان کا شعر خارجی دنیا سے بالکل فوری طور پر متعلق نظر آنے لگا۔ شعر کا مضمون معمولی ہے۔ لیکن مکان دل کے صحن کی محاکاتی کیفیت نے اس میں جان ڈال دی۔ اب مصرع ثانی میں لفظ ''سعی'' پر غور کیجئے۔ اس لفظ کی معنویت کثیر الجہت ہے۔ ''سعی'' کے مندرجہ ذیل معنی شعر میں کارگر ہیں۔ (۱) کوشش (۲) دوڑنا (۳) خراج وصول کرنا (۴) مقصود۔ یعنی دل اپنے مقصد کے اعتبار سے، یا اپنی کوشش کے اعتبار سے میدان لامکاں پر غالب ہے۔ یعنی دل کا مقصود، لامکاں کے مقصود سے زیادہ ذی مرتبہ ہے۔ یا دل جتنی کوشش، دوڑ بھاگ اور تندہی کر لیتا ہے، اتنی لامکاں کے بس میں نہیں۔ یا پھر یہ کہ دل کو لامکاں سے زیادہ خراج تحسین وعقیدت وصول ہوتا ہے۔ ایک معنی یہ بھی ہوسکتے ہیں کہ اگر دل سعی کرے تو میدان لامکاں پر غالب آجائے۔ پہلے مصرعے کے دو استفہام بھی خوب ہیں۔ شور انگیز شعر ہے۔

ردیف ز

دیوان اول

ردیف ز

(۲۰۴)

مرگیا میں پہ مرے باقی ہیں آثار ہنوز
تر ہیں سب سر کے لہو سے درودیوار ہنوز

کوئی تو آبلہ پا دشت جنوں سے گذرا
ڈوبا ہی جائے ہے لوہو میں سر خار ہنوز

۵۴۵ آنکھوں میں آن رہا جی جو نکلتا ہی نہیں
دل میں میرے ہے گرہ حسرت دیدار ہنوز

اب کی بالیدن گل ہا تھا بہت دیکھو نہ میر
ہمسر لالہ ہے خار سر دیوار ہنوز

۲۰۴/۱ مطلع معمولی ہے، لیکن مصرع ثانی کا کنایہ خوب ہے۔ سر کے لہو سے درودیوار تر

ہونے میں دو امکانات ہیں۔ یا تو خود ہی در و دیوار سے سر ٹکرا کر جان دی ہے، یا پھر بچوں نے پتھر مار مار کر سر پھوڑ ڈالا اور اس درجہ زخمی کیا کہ آخر جان چلی گئی۔ اپنے خون سے تر بتر دیوار و در کو اپنے ہی آثار کہنا بھی لطف سے خالی نہیں۔ ''آثار'' کے معنی ''دیوار'' اور ''بنیاد'' بھی ہیں۔ لہٰذا ''آثار'' اور ''دیوار'' میں ضلع کا تعلق ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۲۱۹۔

۲/۲۰۴ ''خار'' کا قافیہ اس زمین میں بظاہر آسان ہے۔ لیکن سودا اور غالب دونوں نے اس زمین میں جو شعر کہے ہیں، ان میں ''خار'' کا قافیہ بہت اچھا نہیں بندھا ہے۔ میر نے پھر ابہام سے کام لے کر شعر میں عجب کیفیت پیدا کر دی ہے۔ یا تو آبلہ پا کے تلووں کا خون ہے جو سر خار کو لہو میں غرق کر گیا ہے، یا پھر یہ کسی اور کا خون ہے، اور آبلہ پا سے یہ توقع ہے کہ جب اس کے چھالے کانٹوں کی وجہ سے پھوٹیں گے تو سر خار پر لگا ہوا خون دھل جائے گا اور کانٹوں کی آبیاری بھی ہو جائے گی۔ ''کوئی تو'' میں اشارہ یہ ہے کہ دشت جنوں سے اور بھی لوگ گذرے ہیں، لیکن آبلہ پا کوئی نہ تھا۔ ''سر ہر خار'' کو بھی مصرع میں لانا ممکن تھا۔ مثلاً ع ڈوبا جائے ہے لہو میں سر ہر خار ہنوز۔ لیکن میر نے اسے غالباً اس لئے ترک کیا کہ ''سر خار'' میں عمومیت زیادہ ہے، اس معنی میں کہ اس طرح لفظ ''خار'' اس تمام جنس (class) کی نمائندگی کرتا ہے جسے ''خار'' کہتے ہیں۔ مثلاً ''ہر آدمی پریشان ہے کہ کیا کرے'' کے مقابلے میں ''آدمی پریشان ہے کہ کیا کرے'' زیادہ پر قوت ہے، کیوں کہ اس طرح پوری نوع انسانی کا حوالہ پیدا ہوتا ہے۔ پہلے والے جملے میں صرف مبالغہ ہے، دوسرے جملے میں کلیہ ہے۔ دشت جنوں سے گذرنے میں ایک اشارہ یہ بھی ہے کہ اس سے پہلے جو آبلہ پا تھے وہ شاید پورے دشت سے نہ گذر پائے تھے، یا تو ٹھہر گئے تھے۔ یا واپس چلے گئے تھے۔ یا (جو اغلب ہے) پورے دشت جنوں کو پار کرنے کے پہلے ہی جاں بحق ہو گئے تھے۔

۳/۲۰۴ دل کو گرہ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اس پر ترقی کر کے بالکل نیا مضمون پیدا کیا ہے۔ آنکھوں میں جان اٹکنے کا محاورہ اس وقت بولتے ہیں جب حسرت دیدار کی شدت ہو اور جان کندنی کا عالم ہو۔ دیدار کی حسرت ایک گرہ کی طرح ہے جو کھلتی نہیں۔ یہ گرہ دل میں ہے، جو خود ایک گرہ ہے۔ پھر

یہ گرہ درگرہ آنکھوں میں آ کر اٹک گئی۔ اگر حسرت دیدار نکل جاتی تو ایک گرہ کھل جاتی۔ پھر اس گرہ کے کھلنے سے دل کی گرفتگی بھی دور ہوتی (یعنی دل گرہ کے مماثل نہ رہ جاتا۔) لیکن چونکہ ہمارا دل، جس میں حسرت دیدار کی گرہ ہے، جان کی شکل میں آنکھ کے اندر اٹکا ہوا ہے (''جی'' کے معنی ''جان'' بھی ہیں اور ''دل'' بھی)، لہٰذا جب حسرت دیدار نکلے گی تو جان بھی نکل جائے گی۔ یعنی معشوق کو دیکھنا موت سے ہمکنار ہونا ہے۔ دوسری طرف یہ بھی ہے کہ جب جان نکلے گی تب ہی حسرت دیدار بھی نکلے گی۔ یعنی جیتے جی معشوق کا دیدار نصیب ہوگا نہیں، اور حسرت دید دل میں اس طرح گھر کر گئی ہے کہ جان کے ساتھ ہی جائے گی۔ ایک معنی یہ بھی ہیں کہ جس طرح دل میں حسرت دیدار ایک گرہ کے مانند جاگزیں ہے، ایسی گرہ جو نکلتی نہیں، اسی طرح میری جان بھی گرہ بن کر آنکھوں میں اٹک گئی ہے۔ آنکھوں کو پوری جان کے برابر ٹھہرانا خوب ہے، کیوں کہ اس کے لئے قوی دلیل موجود ہے کہ آنکھوں میں حسرت دیدار ہے اور وہ اسی وقت نکلے گی جب جان نکلے گی۔

۲۰۴/۴ (یہ شعر دیوان پنجم کا ہے۔) اس شعر میں جنون کی کیفیت کا اظہار غیر معمولی قوت اور ندرت سے ہوا ہے۔ کمال یہ ہے کہ سارے شعر میں کنایہ ہی کنایہ ہے اور کسی بھی چیز پر بظاہر کوئی زور نہیں دیا ہے۔ بقول کلینتھ بروکس (Cleanth Brooks) مشاق فن کار جانتا ہے کہ بعض اوقات کسی چیز کو سرسری بیان کر دینا اسے ممتاز اور اہم بنا دیتا ہے۔ ''خار سر دیوار'' سے لوہے کی کیلیں مراد ہو سکتی ہیں جو دیوار پر اس لئے لگائی جاتی ہیں کہ جو لوگ چہار دیواری (مثلاً قید خانہ یا ذہنی شفاخانہ) میں بند ہیں، وہ دیوار پر چڑھ کر اس پار نہ کود جائیں۔ یا یہ محض کانٹے بھی ہو سکتے ہیں جو اسی مقصد سے دیوار پر چڑھائے جاتے ہیں۔ یہ خار سر دیوار ''ہمسر لالہ'' ہیں۔ ظاہر ہے کہ لوہے کے کانٹے ہوں یا نباتاتی، ان میں پھول تو لگ نہیں سکتے۔ لہٰذا یہ کانٹے اس لئے ہمسر لالہ ہیں کہ وہ خون میں تر ہیں، اور یہ خون ان دیوانوں (جن میں متکلم شامل ہے) کا ہی ہو سکتا ہے جو ان دیواروں کے پیچھے قید ہیں۔ انھوں نے دیواروں پر چڑھ چڑھ کر یا ان کو پھلانگنے کی کوشش میں خود کو لہولہان تو کیا ہی، کانٹوں کو بھی تر کر دیا۔ اب ہم متکلم سے دوچار ہوتے ہیں۔ بہار تو وہ کبھی دیکھ نہیں پاتا لیکن وہ اپنے جنون کے باعث بہار و خزاں گیا؛ سرخ پھول اور سرخ خون میں بھی امتیاز کرنے سے عاری ہے۔ مگر اس کے مخبوط ذہن میں بہار کا

تصور اور شاید دھندلی سی تمنا ضرور ہے۔ خار سر دیوار کو خون میں تر دیکھ کر اسے خیال آتا ہے کہ شاید بہار کا جوش تھا، اور اس قدر پھول کھلے تھے کہ خار سر دیوار بھی لالے کا ہم مرتبہ ہو گیا تھا۔ وہ یہ نہیں سمجھ پاتا کہ یہ پھول کی سرخی نہیں ہے، بلکہ اس کا اور اس کی طرح کے دوسرے دیوانوں کا لہو ہے جو خار سر دیوار کو سرخا سرخ کر گیا ہے۔ وہ خوش ہو کر معصوم بچوں کی طرح اپنے ساتھی سے کہتا ہے کہ دیکھو نہ اب تک خار سر دیوار ہمسر لالہ ہے۔ "دیکھو نہ" کا فقرہ متکلم کی سادگی اور دیوانگی دونوں پر دلالت کرتا ہے۔ سادگی اس لئے کہ وہ اپنے مخاطب کو اس اعتماد کے ساتھ متوجہ کرتا ہے کہ وہ بھی اس کے مشاہدے میں شریک ہو گا اور اس کی تصدیق کرے گا۔ اور یہی اعتماد اس کی دیوانگی کی بھی دلیل ہے۔ کیوں کہ اگر مجھے سورج نیلا نظر آئے اور مجھے یہ اعتماد بھی ہو کہ دوسرے لوگ میرے مشاہدے کی تصدیق کریں گے، تو ظاہر ہے کہ میرا دماغ مختل ہو چکا ہے۔ "دیکھو نہ" میں ایک تحیر ہے، ایک معصوم سادگی اور دیوانگی ہے، اور مشاہدہ خود دیوانے کا ہے۔ اور سب سے زیادہ دل ہلا دینے والی بات یہ اشارہ ہے کہ خار سر دیوار کی سرخی متکلم اور اس کے ساتھیوں کے خون کی مرہون منت ہے، لیکن متکلم کو یہ بات بالکل بھول گئی ہے، وہ اسے پھول کے مرادف سمجھ رہا ہے۔ ایسا شعر میر جیسے لوگوں سے بھی تمام عمر میں دو ہی چار بار سرزد ہوتا ہے۔ ناصر کاظمی نے اس شعر اور اس غزل کے مطلعے سے فیض حاصل کرتے ہوئے کہا ہے، اور خوب کہا ہے۔

شفقی ہو گئی دیوار خیال

کس قدر خون بہا ہے اب کے

ناسخ نے "خار سر دیوار" کا پیکر اپنے رنگ میں برتا ہے۔

رتبۂ اعلیٰ میں ظالم ترک کر دیتے ہیں ظلم

پاؤں سے کاوش نہیں خار سر دیوار کو

لیکن ان کا دعویٰ اور دلیل دونوں ناقص ہیں۔ روانی البتہ ناسخ کے یہاں بہت ہے جس کی بنا پر شعر ممتاز نظر آتا ہے۔

دیوان پنجم

ردیف ز

(۲۰۵)

اس بستر افسردہ کے گل خوشبو ہیں مرجھائے ہنوز — خوشبو=خوشبودار
اس نکہت سے موسم گل میں پھول نہیں یاں آئے ہنوز

آنکھ لگے اک مدت گذری پائے عشق جو بیچ میں ہے
ملتے ہیں معشوق اکثر تو ملتے ہیں شرمائے ہنوز

ایسی معیشت کر لوگوں سے جیسی غم کش میر نے کی — معیشت=رہن سہن
برسوں ہوئے ہیں اٹھ گئے ان کو روتے ہیں ہمسائے بہت

۲۰۵/۱ مطلع کا مصرع اولیٰ اگرچہ ہر طرح سے رواں اور سبک ہے، لیکن اسے خارج از بحر قرار دیا جا سکتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ عام طور پر ان تمام اشعار کی تقطیع بحر متقارب میں کی جاتی ہے۔ یعنی یہ فرض کیا جاتا ہے کہ وہ بحر جس میں میر نے یہ شعر اور سیکڑوں دوسرے شعر کہے ہیں، وہ بحر متقارب کی ایک شکل ہے۔ بحر متقارب کا سالم رکن ''فعولن'' ہے اور اس کی فرعیں حسب ذیل قرار دی گئی ہیں۔ (۱) فعل (بہ تحریک عین) (۲) فعل (بہ سکون عین) (۳) فعلن (بہ سکون عین) (۴) فعول (۵)

فعولان۔ لہٰذا اس بحر کے اشعار میں کوئی رکن ایسا ہو جس کی تقطیع مندرجہ بالا موازین میں سے کسی پر نہ ہو سکتی ہو، تو اسے خارج از بحر قرار دیا جائے گا۔ مصرع زیر بحث میں اگر ''بستر افسردہ'' کو مرکب مانا جائے تو دوسرا رکن فعلن (بہ تحریک عین) ٹھہرتا ہے، اور مصرع بحر سے خارج ہو جاتا ہے۔ لیکن اگر ''بستر افسردہ'' کو مرکب نہ مانا جائے تو تقطیع درست ہو جاتی ہے اور مصرع وزن میں رہتا ہے۔ لہٰذا اگرچہ ''بستر افسردہ'' ذرا کم رواں ہے، لیکن اسے ہی صحیح ماننا پڑے گا۔ یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ ان اشعار کو بحر متقارب فرض کرنے کی وجہ کیا ہے؟ فارسی میں یہ بحر (یعنی ان اشعار میں جو بحر استعمال ہوتی ہے) دستیاب نہیں، لہٰذا پرانے عروضی مصنفوں نے اس کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ اردو میں اس بحر کا رواج میر کے ذریعہ ہوا۔ سودا کے یہاں اس میں خال خال ہی غزلیں ہیں۔ میر و سودا کے پہلے شمالی ہند میں کسی اہم شاعر کے یہاں اس کا وجود میرے علم میں نہیں ہے، سوائے میر جعفر زٹلی کی ایک نظم کے، جو ۱۶۹۰ کے آس پاس کی ہے۔ لیکن چونکہ میر جعفر زٹلی ''استاد'' قسم کے شاعر نہ تھے، اس لئے اس بات کا امکان کم ہے کہ انھوں نے یہ بحر خود ایجاد کی ہو۔ اغلب یہ ہے کہ یہ بحر اس زمانے کی اردو شاعری میں، یا عوامی شاعری میں موجود تھی۔ لیکن چونکہ فارسی اساتذہ کے یہاں اس بحر کا پتہ نہیں، اس لئے یہ دعویٰ بے دلیل رہ جاتا ہے کہ اس کی بحر فارسی اصولوں کی رو سے طے ہونی چاہئے۔ بعض لوگوں کا کہنا ہے کہ یہ ہندی بحر ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ ہندی میں کسی ایسی بحر کا پتہ نہیں چلتا جس میں زیر بحث بحر کی تمام خصوصیات پائی جائیں۔ اگر یہ ہندی بحر ہے تو بھی اس پر فارسی قاعدوں کا اطلاق کرنا اور اس کی بحر خود متعین کرکے ان مصرعوں کو خارج از بحر قرار دینا غلط ہے جو فارسی قاعدے کی خلاف ورزی کرتے ہیں۔ کیوں کہ ہندی بحر سے فارسی قاعدوں کی پابندی کی توقع نہیں کی جاسکتی۔ ایسی صورت میں کرنا یہ چاہئے کہ ان شاعروں کو ہی نمونہ اور قاعدہ ساز (normative) قرار دیا جائے جنھوں نے اس بحر کو کثرت سے استعمال کیا۔ اس اصول کی روشنی میں دیکھئے تو میر نے اس بحر میں جو بھی کیا وہی صحیح مانا جائے گا، کیوں کہ اس بحر کو استعمال کرنے میں وہ اول ہیں، اور انھوں نے اسے کثرت سے استعمال بھی کیا ہے۔ جعفر زٹلی میر سے بہت پہلے ہیں، لیکن انھوں نے اس بحر کو صرف ایک جگہ استعمال کیا ہے۔ لہٰذا ان کی اولیت شماریاتی (statistical) ہے، اور انھوں نے اس بحر کو اتنی کثرت سے برتا بھی نہیں کہ ان کے عمل کی روشنی میں قاعدے بن سکیں۔ لہٰذا اس بحر کی حد تک میر ہی کا عمل قاعدہ ساز (normative) ٹھہرتا

ہے اور اگر ایسا ہے تو ہمیں یہ کہنے کا کوئی حق نہیں کہ یہ بحر دراصل متقارب ہے۔ اور چونکہ متقارب کی فروع میں فعلن (بہ تحریک عین) نہیں آتا، اس لئے میر کا مصرع خارج از بحر ہے۔ یعنی ہم لوگ میر ہی کے ذریعہ اس بحر سے پوری طرح واقف ہوئے ہیں، لیکن دعویٰ یہ رکھتے ہیں کہ اس کے قاعدے ہم مقرر کریں گے۔ اور میر کا جو شعر ان قاعدوں کی خلاف ورزی کرے گا، ہم اسے خارج از بحر گردانیں گے۔ ظاہر ہے کہ یہ طریق کار غیر منطقی اور غیر منصفانہ ہے۔ صحیح طریق کار یہی ہے کہ ہم میر کے عمل کو قاعدہ ساز (normtive) مانتے ہوئے یہ کہیں کہ چونکہ میر نے اس بحر میں فعلن (بہ تحریک عین) استعمال کیا ہے، اس لئے یہ صحیح ہے۔ ہاں اگر مزید تحقیق کی روشنی میں اس بحر کا وجود فارسی میں ثابت ہو جائے تو ہم کہہ سکیں گے کہ فارسی قاعدے کی رو سے اس بحر میں فعلن (بہ تحریک عین) کا استعمال درست نہیں۔ میر کے یہاں اس بحر میں فعلن (بہ تحریک عین) کا ورود شاذ ہے، لیکن بالکل معدوم نہیں۔ بعد کے شعرا (فانی، سیماب) نے فعلن (بہ تحریک عین) اس بحر میں کثرت سے استعمال کیا ہے اور اکثر عروضیوں کے نزدیک خارج از بحر شعر کہنے کے ملزم ٹھہرے ہیں۔

اس طویل (لیکن شاید کارآمد) بحث کے بعد شعر کے معنی پر غور کرتے ہیں۔ خیال ہلکا لیکن اچھوتا ہے۔ بستر کو افسردہ کہنا بدیع بات ہے۔ ظاہر ہے کہ بستر عاشق کا ہے، اور اس پر جو پھول ہیں وہ یا تو اصلی ہیں یا پھولدار چادر کے ہیں۔ ''اس نکہت'' سے مراد وہ خوشبو ہے جو معشوق میں تھی۔ موسم گل تو آ گیا ہے، لیکن معشوق نہیں آیا۔ معشوق جیسی خوشبو والے پھول ہوتے تو بستر افسردہ نہ ہوتا۔ عام پھولوں میں وہ خوشبو کہاں؟ یہ اشارہ بھی ہے کہ اگر معشوق پاس ہوتا تو یہی پھول جو بستر پر مرجھائے پڑے ہیں، دوبارہ کھل اٹھتے اور بستر کی افسردگی جو (پھولوں کے پژمردہ ہونے کے سبب سے ہے) دور ہو جاتی۔ ''یاں'' کا لفظ بھی اچھا ہے، کیوں کہ یہ بستر، گھر، اور بازار تینوں جگہوں کی طرف اشارہ رکھتا ہے۔ نثار احمد فاروقی ''ہنوز'' کو ''ہونے کے باوجود'' کے معنی میں لیتے ہیں کہ اس بستر کے پھول مرجھائے ہونے کے باوجود خوشبودار ہوتے ہیں لیکن مجھے ان معنی کا قرینہ شعر میں نظر نہ آیا۔ یہی معنی بہتر معلوم ہوتے ہیں کہ میرے بستر پر جو پھول میں خوشبو ہے وہ ہنوز مرجھائے ہوئے ہیں کہ ان میں معشوق کے بدن کی خوشبو نہیں ہے۔

۲/۲۰۵ میر حسن نے اس مضمون کو اپنے انداز میں کہا ہے۔

عشق کا راز اگر نہ کھل جاتا

اس طرح تو نہ ہم سے شرماتا

میر کے یہاں ''پاے عشق جو بیچ میں ہے'' بہت لطیف فقرہ ہے، اور استعارے کا حکم رکھتا ہے۔ کیوں کہ اس میں عشق کسی تیسری ہستی کی طرح عاشق و معشوق کے درمیان نظر آتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب کوئی اور شخص موجود ہوگا تو معشوق شرمائے گا ہی۔ ۳/۲۰۶ میں اس مضمون کو اور بھی کھل کر اور بالکل نیا رنگ دے کر پیش کیا ہے۔ شعر زیر بحث میں میر حسن کی طرح کنائے سے کام لیا گیا ہے۔ یہ واضح نہیں کیا کہ معشوق نے بھی اقرار محبت کیا ہے، بس اتنا ہے کہ دونوں کی آنکھیں چار ہوئے مدت گذر گئی ہے۔ معشوق پر یہ بات کھل چکی ہے کہ کوئی ہم پر مرتا ہے۔ معشوق کے شرمانے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے دل پر کچھ نہ کچھ اثر ضرور ہے۔ لیکن ابھی اظہار محبت شاید کسی طرف سے ہوا نہیں ہے، معاملہ ابھی اوائل ہی میں ہے۔ اس لئے کہ ''آنکھ لگے اک مدت گذری'' کے سوا اور کوئی بات مذکور نہیں۔ اگر معشوق کے دل پر اثر نہ ہوتا تو مدت کی گذری ہوئی بات کو بھول چکا ہوتا۔ لیکن چونکہ اب بھی وہ شرمایا شرمایا ہوا سا ملتا ہے، اس لئے اغلب ہے کہ وہ بھی متاثر ہوا ہے۔ پورے شعر میں پردہ داری، گھریلو معصومیت اور ایک پورے تہذیبی ماحول کا اس قدر محاکاتی بیان ہے کہ معاملۂ عشق سے بڑھ کر معاملۂ زندگی کی ترجمانی کا رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ میر حسن کے یہاں چونکہ مرور ایام کا اشارہ نہیں ہے، اس لئے ان کے شعر میں معنویت کم ہو گئی ہے۔ ملاحظہ ہو ۳/۲۰۶۔

۳/۲۰۵ یہ شعر برائے بیت ہے، یعنی تین شعر پورے کرنے کے لئے درج کیا گیا ہے، لیکن خوبی سے یکسر خالی بھی نہیں ہے۔ مصرع اولیٰ میں میر کو ''غم کش'' کہہ کر مصرع ثانی میں ہمسایوں کے رونے اور غم کرنے کا نیا جواز پیدا کیا ہے۔ یعنی ہمسائے میر کی موت کے ماتم میں نہیں، بلکہ ان کی دردناک زندگی اور موت کو یاد کر کے روتے ہیں کہ کیسی تکلیف سے وہ جئے اور مرے۔ اور عام مضمون تو موجود ہی ہے، کہ میر اگر چہ غم کش تھے، لیکن لوگوں کے ساتھ ان کا رہن سہن اور برتاؤ اتنا اچھا تھا کہ ان کو مرے ہوئے عرصہ ہو گیا لیکن لوگ اب بھی ان کا غم کر رہے ہیں۔

(۲۰۶)

۵۵۰

کب سے آنے کہتے ہیں تشریف نہیں لاتے ہیں ہنوز
آنکھیں مندیں اب جا چکے ہم وے دیکھو تو آتے ہیں ہنوز

کہتا ہے برسوں سے ہمیں تم دور ہوں یاں سے دفع بھی ہو — ساجت=خوشامد
شوق وساجت سیر کرو ہم پاس اس کے جاتے ہیں ہنوز — سیر کرو=دیکھو

راتوں پاس گلے لگ سوئے ننگے ہوکر ہے یہ عجب
دن کو بے پردہ نہیں ملتے ہم سے شرماتے ہیں ہنوز

ساتھ کے پڑھنے والے فارغ تحصیل علمی سے ہوئے
جہل سے مکتب کے لڑکوں میں ہم دل بہلاتے ہیں ہنوز

گل صد رنگ چمن میں آئے باد خزاں سے بکھر بھی گئے
عشق وجنوں کی بہار کے عاشق میر جی گل کھاتے ہیں ہنوز

۲۰۶/۱ شعر معمولی ہے، لیکن یہاں بھی میر نے ایک بات رکھ دی ہے۔ ''دیکھو تو آتے ہیں ہنوز'' کے معنی حسب ذیل ہیں۔ (۱) دیکھو اب بھی وہ آتے ہیں کہ نہیں۔ (۲) دیکھو وہ اب تو آرہے ہیں کہ اب بھی نہیں آرہے ہیں۔ (۳) دیکھو وہ اب بھی نہیں آرہے ہیں۔ (یعنی اس مفہوم میں یہ فقرہ طنزیہ ہے، جیسے کوئی کہے، ''اتنی دیر ہوگئی، اب بھی وہ برآمد ہو رہے ہیں۔''

۲۰۶/۲ عام طور پر ''منت ساجت'' مستعمل ہے۔ لیکن میر نے ''شوق و ساجت'' کہہ کر مضمون میں اضافہ کر دیا ہے۔ یعنی شوق کی شدت بھی دکھادی اور اپنی عاجزی اور خوشامد کا بھی ذکر کر دیا۔ ''ساجت'' اردو میں ''خوشامد''، ''تعریف و عاجزی'' کے معنی میں ہے۔ لیکن اس کے اصل معنی ''زشتی''، ''ترشی'' یعنی ''برا برتاؤ'' ہیں۔ اس پہلو نے شعر میں عجب لطف پیدا کر دیا ہے، کہ برتاؤ تو دراصل معشوق کی طرف سے ہے، لیکن یہ اپنی بھی بے حیائی اور زشتی ہے کہ شوق کے ہاتھوں مجبور ہیں، اس لئے ذلیل ہوتے ہیں، لیکن پھر بھی اس کے پاس جاتے ہیں۔ مومن نے اس پہلو کو بڑی خوبی سے، لیکن انفعالی رنگ میں کہا ہے۔

اس نقش پا کے سجدے نے کیا کیا کیا ذلیل
میں کوچۂ رقیب میں بھی سر کے بل گیا

یہ ضرور ہے کہ مومن کے یہاں کنائے کا لطف ہے، اور میر کے شعر میں روزمرہ زندگی کا انداز۔

۲۰۶/۳ اس سے ملتے جلتے مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۲/۲۰۵۔ ایک بالکل نیا پہلو مندرجہ ذیل شعر میں نظر آتا ہے۔

تمھیں پیش از آشنائی کیا آشنا نگا ہیں
اب آشنا ہوئے پر آنکھ آشنا نہیں ہے

(دیوان دوم)

شعر زیر بحث سے قریب تر مضمون دیوان سوم میں یوں نظم کیا ہے۔

صحبت ہے یہ ویسی ہی اے جان کی آسائش
ساتھ آن کے سونا بھی پھر منھ کو چھپانا بھی

اس شعر میں عجب طرح کا ابہام رکھ دیا ہے۔ شکایت بھی ہے، مزے مزے کی گفتگو بھی۔ اور اس بات کو ظاہر نہ کرنے کے باعث کہ معشوق ساتھ سونے کے باوجود منھ کیوں چھپاتا ہے، اور اس بات کو بھی واضح کرنے سے گریز کے باعث کہ ''صحبت ہے یہ ویسی ہی'' میں کس طرح کے برتاؤ کی طرف

اشارہ ہے، شعر میں ایک دلچسپ تناؤ پیدا ہو گیا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں پیکر اس قدر عریاں اور جنسیت آمیز (erotic) ہے کہ اس کا عالم دیگر ہو گیا ہے۔ معشوق کی عریانی کو میر نے اور جگہ بھی موضوع بنایا ہے، مثلاً

وہ سیم تن ہو ننگا تو لطف تن پہ اس کے
سو جی گئے تھے صدقے اک جان و مال کیا ہے

(دیوان دوم)

مر مر گئے نظر کر اس کے برہنہ تن میں
کپڑے اتارے ان نے سر کھینچے ہم کفن میں

(دیوان دوم)

لیکن یہاں معشوق کی برہنگی اور ہم بستری ایک ساتھ کر کے نہایت جذبات انگیز محاکات پیدا کی ہے۔ معشوق کی عریانی پر آتش نے بھی عمدہ شعر کہے ہیں ۔

لگی ہے آگ جو کمبل کبھی اڑھایا ہے
تری برہنہ سی گرمی دوشالہ کیا کرتا

تا سحر میں نے شب وصل اسے عریاں رکھا
آسماں کو بھی نہ جس مہ نے بدن دکھلایا

آتش کے شاگرد رشید سید محمد خاں رند نے دوسرے شعر کا مضمون تقریباً پورا پورا اٹھا لیا ہے ۔

عریاں اسے دیکھا کیا میں شام سے تا صبح
دیکھا نہیں گردوں نے بھی جس کا بدن اب تک

لیکن میر کا شعر ان تینوں اشعار سے بوجوہ فوقیت رکھتا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ آتش کے پہلے شعر میں پیکر بہت غیر واضح اور تقریباً المعنی فی بطن الشاعر کا شکار ہے۔ ان کے دوسرے شعر اور رند کے شعر میں معشوق کا احترام نہیں، بلکہ اس کے ساتھ ایک طرح کا جبر نظر آتا ہے۔ غزل کی رسومیات کا تقاضا یہ ہے کہ معشوق کا یا تو احترام کیا جائے، یا اس کے ساتھ کھل کھیلا جائے۔ معشوق پر جبر یا اس کی تحقیر غزل کا

انداز نہیں۔ میر کے یہاں مصرع اولیٰ کا پیکر حد درجہ جنسیاتی (erotic) اور واضح ہے، اور دو حصوں پر مبنی ہونے کی وجہ سے اس میں بے حد مضبوطی آ گئی ہے۔ (گلے لگ سوئے اور ننگے ہو کر) دوسرا مصرع بھی اتنا ہی مضبوط رکھ دیا ہے، کیوں کہ اس میں بالکل نئی طرح کی حیا بیان کی ہے۔ لیکن یہ نئی ہوتے ہوئے بھی روزمرہ زندگی کے مشاہدے پر قائم ہے۔ میرے بچپن تک مسلمان گھرانوں میں طریقہ تھا کہ اگر عورت کے والدین یا اور کوئی بزرگ موجود ہوں تو وہ اپنے شوہر کے سامنے نہیں ہوتی تھی۔ مثلاً عورت گھر میں بیٹھی ہوئی اپنے والدین سے بات کر رہی ہو، اور شوہر اندر آ جائے تو عورت اٹھ کر کسی اور کمرے میں یا کسی دوسری طرف چلی جاتی تھی۔ اپنے والدین یا بزرگوں کی موجودگی میں بیوی کا شوہر سے بات کرنا خلاف تہذیب سمجھا جاتا تھا۔ اس پس منظر میں دیکھئے تو میر کا شعر پھر ایک پوری تہذیب کا ترجمان بن کر سامنے آتا ہے، اور لطف یہ کہ عشق و ہوس کے عریاں بیان سے گریز بھی نہیں کیا ہے۔ مضمون میں ایسا غیر معمولی توازن اور مشاہدے کی سچائی اور انداز کی جدت، یہ سب میر کے علاوہ کس کے بس میں تھا؟ ایک آخری نکتہ یہ ہے کہ مصرع اولیٰ و مصرع ثانی میں علت اور معلول کا رشتہ بھی ہے۔ یعنی دن کو بے پردہ نہ ملنا اور شرمانا رات کے کھل کھیلنے کے باعث ہے۔

۲۰۶/۴ یہ شعر بھی ظرافت کا عمدہ نمونہ ہے۔ دوسرے مصرعے میں ابہام بھی پر لطف ہے۔ یعنی ''جہل'' کا تعلق متکلم سے بھی ہو سکتا ہے (ہم اپنے جہل کی باعث اور مکتب سے بھی (مکتب کے جہل کی وجہ سے) لفظ ''جہل'' میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ یہ ہمارا جہل ہے کہ ہم ابھی تک مکتب کے لڑکوں میں جی بہلاتے ہیں، یعنی ہمارے جہل کا ثبوت یہ ہے کہ ہمیں لڑکوں سے دلچسپی ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ ہم جاہل اسی وجہ سے رہ گئے کہ ہم نے تعلیم کے بجائے لڑکوں سے دل لگایا۔ یعنی پہلی صورت میں لڑکوں سے دل بہلانا ثبوت ہے جہل کا، اور دوسری صورت میں یہ جہل کا ثبوت نہیں، بلکہ اس کی علت ہے۔ پہلے مصرعے میں خفیف سا امکان اس بات کا بھی ہے کہ تحصیل علمی دراصل یہی تھی کہ چند دن (مثلاً قبل از بلوغ تک) لڑکوں سے دوستی کی جائے اور جب بلوغ و شعور آ جائے تو اس کام کو ترک کر دیا جائے۔ گویا ساتھ کے پڑھنے والے تو یہ سب کام دھندے کر کے آگے بڑھ گئے اور گویا اپنی تعلیم کی تکمیل کر کے دنیا کے کام کاج میں لگ گئے، اور ہم ایسے احمق (یا عاقل) ہیں کہ ابھی قبل از بلوغ کے ہی

کاموں میں مصروف ہیں۔ خوب شعر ہے۔

۲۰۶/۵ یہ شعر ایک طرح سے ۲۰۶/۴ کا دوسرا پہلو بیان کرتا ہے، لیکن اس میں لہجے کی محزونی اور میر کی استقامت عشق پر ہلکا سا طنز ہے۔ گویا یہ بھی ایک طرح کا جہل ہے کہ اگرچہ موسم بہار ختم ہو گیا، عشق اور جنون کے دن گذر گئے (مثلاً بڑھاپا آ گیا) لیکن چونکہ میر اس زمانے میں عاشق ہوئے تھے جب عشق و جنون پر بہار تھی (یا میر عشق و جنون کو ہمیشہ بہار یعنی شباب کے عالم میں رکھنے والے شخص ہیں، اس لئے وہ اب بھی گل کھلاتے پھرتے ہیں۔ شعر کی فضا میں عجب طرح کی قطعیت ہے۔ ہر چیز بدل گئی، لیکن میر ویسے کے ویسے ہیں۔ شور انگیز شعر ہے۔

ردیف س

دیوان اول

ردیف س

(۲۰۷)

۵۵۵ حیراں ہوں میر نزع میں اب کیا کروں بھلا
احوال دل بہت ہے مجھے فرصت اک نفس

۲۰۷/۱ یہاں بھی کنائے کی خوبصورتی نے مضمون کی تازگی کو بلند تر کر دیا ہے، حالانکہ اس کی بنیاد معمولی لفظ پر ہے۔ شعر کا بنیادی لفظ ''نزع'' ہے۔ یعنی تمام زندگی تو احوال دل کہنے کا موقع نہ تھا، یا ہمت نہ تھی، یا کسی نہ کسی طرح ضبط کرتے رہے، یا سوچتے رہے کہ آخری وقت میں کہیں گے۔ اب جو آخری وقت آیا تو معلوم ہوا کہنے کو بہت کچھ ہے اور فرصت بالکل نہیں۔ نزع کو اک نفس فرصت کہنا بھی خوب ہے۔ انجام بہر حال یہ ہوا کہ احوال دل ظاہر نہ کر سکے۔ ناکامی کا پہلو یہ ہے کہ اظہار احوال کو جس موقعے کے لئے اٹھا رکھا تھا، وہ موقع اس قدر ناکافی ثابت ہوا کہ گویا آیا ہی نہیں۔ ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ نزع کے عالم میں دل پر جو گذرتی ہے اس کا بیان مقصود تھا، لیکن احوال کی کثرت تھی اور فرصت بہت کم۔ دونوں طرح کے مضمون میں ندرت ہے۔ یہ امکان بھی ہے کہ زندگی بھر دل کا احوال کہتے رہے (مثلاً اشعار میں، یا لوگوں سے اور دوستوں سے) یہاں تک کہ دم آخر آ پہنچا، اور اب بھی دل کا احوال بہت ہے، اس بات کی وضاحت نہ کرکے، کہ دل کا احوال کس سے کہتے رہے ہیں، یا کس سے کہنا چاہتے

ہیں، شعر میں عجب مجنونانہ بے چارگی کی کیفیت پیدا کر دی ہے، گویا خود ہی سے کہتے رہے ہیں۔ یا اپنے احوال کو اتنا اہم اور غیر معمولی سمجھتے ہیں کہ دوسروں کو سنائے بغیر نہیں بنتی۔ ایک طرح کی اضطراری کیفیت (compulsiveness) ہے جو بولنے پر مجبور کئے دیتی ہے۔

جنگ نامہ

ردیف س

(۲۰۸)

گرد سر پھر کے کرتے پہروں پاس   پاس=حفاظت،نگہبانی
سو تو ہم لوگ اس کے آس نہ پاس

دل نہ باہم ملے تو ہجراں ہے
ہم وے رہتے ہیں گو کہ پاس ہی پاس

عرش و دل میں رہے گر برسوں
وہم ہے پر کہیں کہیں ہے قیاس

۱/۲۰۸ شعر میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن میر کا انداز پھر بھی نمایاں ہے۔ معشوق کے سر کے گرد پھر کر پہروں اس کی نگہبانی اور حفاظت میں دو طرح کے لطف ہیں۔ نگہبانی سے مراد یہ ہے کہ وہ کسی اور سے نہ ملے، غلط صحبت میں نہ بیٹھے۔ حفاظت میں مراد یہ ہے کہ اس کو آفات ارضی اور چشم زخم سے محفوظ رکھا جائے۔ دونوں صورتوں میں "گرد سر پھرنا" یعنی اس پر خود کو نچھاور کرتے رہنا خالی از لطف نہیں۔ پھر "پاس" کے معنی "پہر" بھی ہیں، مثلاً "پاسے از شب گذشت" یعنی "رات کا ایک پہر گذر

گیا۔'' پہلے مصرعے میں'' پاس'' فارسی لفظ ہے بمعنی'' حفاظت'' وغیرہ۔ دوسرے مصرعے میں'' پاس'' دیسی لفظ ہے بمعنی'' قریب''۔ قافیے میں اس طرح کی تکرار کو اردو فارسی والے درست مانتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ اگر قافیے میں لفظ و معنی دونوں کی تکرار ہو، تو قافیہ غلط ٹھہرے گا۔ یعنی اگر دونوں مصرعوں میں '' پاس'' کا قافیہ ایک ہی معنی میں استعمال ہوتا تو غلط ٹھہرتا اور ایطائے جلی کہلاتا۔ محقق طوسی نے لکھا ہے کہ عربی میں ایسا قافیہ بہر حال غلط ہے۔ شمس الدین فقیر کا خیال ہے کہ اس طرح کے قافیے میں ترصیع کا حسن ہوتا ہے۔ بات صحیح ہے، لیکن جب قافیے کی اساس ہی اختلاف پر ہے، تکرار پر نہیں (کیوں کہ تکرار شرط ہے ردیف کی) تو پھر یہ کہنا کہ آواز متحد ہو لیکن معنی مختلف ہوں تو قافیہ درست ہو جاتا ہے، محض دھاندلی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ہمارے اساتذۂ عروض نے فارسی کی نقل میں اس دھاندلی کو قبول کیا۔ خیر، اور باتوں سے قطع نظر اس شعر کی خشک ظرافت بھی خوب ہے۔'' سوتو'' کے ایک معنی'' اس لئے'' بھی ہیں، یہ مزید لطف ہے۔'' پہرا'' بمعنی'' چوکی داری'' اور'' پاس'' بمعنی'' رات کا ایک حصہ'' میں ضلع کا لطف بھی ہے۔ پھر'' پاس''،'' پہرا'' اور'' سوتو'' (بمعنی'' اے سونے والو!'') میں ایک اور ضلع ہے۔

۲/۲۰۸ اس مضمون کو ذرا مختلف ڈھنگ سے یوں بیان کیا ہے ؎

اب کے وصال قرار دیا ہے ہجر ہی کی سی حالت ہے

ایک سمیں میں دل بے جا تھا تو بھی ہم و بے یکجا تھے

(دیوان چہارم)

دیوان چہارم کا انداز رومانی ہے، شعر زیر بحث کا رنگ خشک اور دنیاداری جیسا (matter of fact) ہے۔ عادل منصوری کا شعر یاد آتا ہے ؎

کہنے کو ایک شہر میں اپنا مکان تھا

نفرت کا ریگ زار مگر درمیان تھا

میر کے شعر میں پاس ہی پاس رہنے میں حالت مناکحت کی طرف بھی اشارہ معلوم ہوتا ہے۔ '' پاس آنا''،'' پاس جانا'' کے محاورے ہم بستری کے معنی میں بھی مستعمل ہیں۔'' فلاں صاحب فلاں کے پاس ہیں'' یا'' پاس رہتی ہیں'' کا محاوراتی مفہوم یہ ہے کہ ان کا آپس میں تعلق ہے۔ معمولی لفظوں سے

اتنا کچھ نچوڑ لینا میر کا کمال ہے۔

۳/۲۰۸ اس کو تشکیک کا ہی شعر کہنا پڑے گا، حالانکہ میر کے یہاں اس قدر کٹھور لہجے کی تشکیک بہت شاذ ہے۔ خدا کا مقام عرش ہے، دل کو بھی خدا کا گھر کہا جاتا ہے۔ ''رہے'' بمعنی ''رہتا ہے''۔ یعنی ہمیں معلوم تو ہے کہ خدا عرش پر اور دل میں رہتا ہے۔ لیکن برسوں سے ہمارا یہ عالم ہے کہ ہم اس کے وجود کو وہم یا قیاس گردانتے ہیں۔ ''کبھی'' کی جگہ ''کہیں'' استعمال کر کے یہ گمان پیدا کیا ہے کہ ممکن ہے خدا کہیں اور ہو۔ جہاں تک عرش اور دل کا سوال ہے، یہ تو ہمیں فرضی ہی لگتے ہیں۔ کہیں (عرش پر یا دل میں) اس کا رہنا قیاس سے معلوم ہوتا ہے، اور کہیں صرف وہم معلوم ہوتا ہے۔ ''مگر'' اور ''پر'' کی تکرار ناروا ہے، ان میں سے ایک محض بھرتی کا ہے۔ لیکن میر کے زمانے میں اس طرح کے استعمالات اگر مستحسن نہیں تو جائز ضرور تھے۔ ''مگر'' کو ''شاید'' کے معنی میں اور ''کہیں کہیں'' کو ایک فقرہ فرض کیا جائے تو یہ عیب نہیں رہتا، لیکن معنی کمزور ہو جاتے ہیں۔ یعنی ہم شاید برسوں تک عرش پر رہے، یا دل میں رہے۔ یہ ہے تو وہم لیکن کہیں کہیں قیاس کا رنگ رکھتا ہے۔ وہم سے قیاس قوی ہوتا ہے، کیوں کہ قیاس میں عقل (Reasoning) کام کرتی ہے اور وہم بے بنیاد ہوتا ہے۔ ایک امکان یہ ہے کہ مصرعے کی نثر یوں ہو: ''ہے [یعنی خدا ہے] پر کہیں کہیں وہم ہے، کہیں کہیں قیاس۔'' یعنی ''ہے'' کو ''ہونے پر'' کے معنی میں ٹھہرایا جائے۔

ردیف ش

دیوان اول

ردیف ش

(۲۰۹)

ہر جزر و مد سے دست و بغل اٹھتے ہیں خروش — دست و بغل = ہم آغوش
کس کا ہے راز بحر میں یارب کہ یہ ہیں جوش

۵٦۰ — ابروے کج ہے موج کوئی چشم ہے حباب
موتی کسی کی بات ہے سیپی کسی کا گوش

شب اس دل گرفتہ کو وا کر بزور مے
بیٹھے تھے شیرہ خانے میں ہم کتنے ہرزہ کوش — شیرہ خانہ = شراب خانہ

ہرزہ کوش = معمولی باتوں پر زور صرف کرنے والا، فضول کام کرنے والا

آئی صدا کہ یاد کرو دورِ رفتہ کو
عبرت بھی ہے ضرور ٹک اے جمع تیز ہوش — تیز ہوش = ذہین

جمشید جس نے وضع کیا جام کیا ہوا
وے صحبتیں کہاں گئیں کیدھر وہ ناے ونوش

جز لالہ اس کے جام سے پاتے نہیں نشاں
ہے کوکنار اس کی جگہ اب سبو بدوش — کوکنار = پوست کا ڈوڈا جس سے افیون نکالتے ہیں

۵۶۵ جھومے ہیں بید جائے جوانان مے گسار
بالائے خم ہے خشت سر پیر مے فروش

۲۰۹/۱ ، ۲۰۹/۲ یہ دونوں اشعار آپس میں مربوط ہیں۔ سمندر سے میر کی دلچسپی کا ذکر پہلے ہو چکا ہے (۵۳/۳)۔ آئندہ بھی ہمیں ایسے اشعار ملیں گے جن میں میر نے سمندر، طوفان اور تلاطم کی عمدہ تصویر کشی کی ہے۔ میر نے سمندر کبھی دیکھا نہ تھا، اس لئے سمندر کے پیکروں کی یہ گوناگونی ان کے تخیل کی رسائی کا حیرت خیز کارنامہ ہے۔ سمندر پر مبنی پیکروں کی کثرت میں بھی یہ دو شعر اپنے نرالے، تقریباً بے عناں تخیل اور محاکات کی بنا پر رنگ و سنگ اور ڈھنگ میں شاہوار نظر آتے ہیں۔ ''خروش'' کے معنی ''شور و فریاد'' کے ہیں۔ میر نے لہروں کے اتار چڑھاؤ سے پیدا ہونے والے شور کو آپس میں ہم آغوش دکھا کر آواز کو جسم دے دیا ہے۔ ثبوت بھی موجود ہے، کیوں کہ سمندر کی ایک لہر چڑھتی ہوئی آتی ہے، شور برپا ہوتا ہے۔ لہر کنارے سے ٹکرا کر واپس جانے لگتی ہے اور پھر شور اٹھتا ہے۔ لیکن وہ لہر ابھی پوری طرح واپس نہیں ہوتی کہ دوسری لہر چڑھتی آتی۔ ہے اور اس کا شور بلند ہوتا ہے۔ اس طرح دونوں طرح کے خروش ایک دوسرے کی آغوش میں گم ہو جاتے ہیں۔ اب یہاں سے تخیل ایک نیا موڑ لیتا ہے۔ جب سمندر اس طرح جوشاں و خروشاں ہے تو یقیناً اس کے اندر کوئی تلاطم ہوگا، کوئی وجہ ہوگی جو وہ اس قدر مشتعل ہے۔ شاید کسی کا راز (محبت، عرفان، یا اس طرح کا کوئی بھاری اسرار) اس کو سونپ دیا گیا ہے، اور اس راز کے وزن سے بے قرار ہو کر، یا اس کے روحانی اہتزاز کی بنا پر سمندر ایک طرح سے وجد میں آ گیا ہے۔ لہریں ہم آغوش ہو رہی ہیں اور لہروں کا خروش بھی آپس میں ہم آغوش ہو رہا ہے۔ دوسرے شعر میں اسی پیکر کی توسیع ہوتی ہے۔ موج کا قوس نما پیکر ظاہر کرتا ہے کہ یہ موج نہیں، بلکہ کسی معشوق کا ابرو ہے، اور بلبلہ، جو آنکھ سے مشابہ ہوتا ہے، وہ کسی کی چشم تمنا ہے۔ جب

ابروے معشوق موج کی شکل میں نمودار ہوتا ہے تو اس کو دیکھنے کے لئے سمندر بلبلے کی آنکھ سے کام لیتا ہے۔ یعنی سمندر خود ہی معشوق ہے اور خود ہی عاشق۔ پھر سمندر کی تہ میں جو موتی ہیں وہ کسی معشوق یا کسی حسین کی بات کی طرح آب دار، سڈول اور لطیف ہیں اور وہ سیپ جن میں موتی بند ہیں، کسی کے گوش شوق ہیں جنھوں نے موتی جیسی بات کو فوراً اپنے اندر رکھ لیا ہے۔ غرض کہ پورا سمندر عشق، عاشق، معشوق، حسن اور نغمہ کا نگار خانہ ہے۔ ممکن ہے اسی باعث سمندر کو جوش ہو، ممکن ہے یہی وہ راز ہے جس نے سمندر کو اس درجہ بے قراری بخش دی ہے۔ دونوں شعروں میں تخیل کا پھیلاؤ، اس کی بے تکلفی اور آزادی اس درجہ ہے کہ بالکل مارک شاگال (Marc Chagall) کی تصویروں جیسی فضا پیدا ہو گئی ہے۔ ان کے مقابلے میں مخلص کاشی کا شعر، اگر چہ خروش کے ہی پیکر پر مبنی ہے، اور تمثیل کے اعتبار سے بھی خوب ہے، بالکل نثر معلوم ہوتا ہے ۔

از نارسید گیست کہ صوفی کند خروش
سیلاب چوں بہ بحر رسدمی شود خموش
(یہ نارسیدگی کی بنا پر ہے کہ صوفی اس
قدر نالہ کرتا ہے۔ ورنہ سیلاب تو جب
سمندر سے مل جاتا ہے تو خاموش
ہو جاتا ہے۔)

میر کے یہاں "یارب" کا فقرہ بھی خوب ہے، کیوں کہ یہ ندائیہ بھی ہے اور استعجابیہ بھی۔ دونوں صورتوں میں خدا سے خطاب معنی خیز ہے، کیوں کہ خدا نہ صرف سمندر کا خالق ہے، بلکہ وہ راز بھی جو سمندر میں خروش و جوش پیدا کر رہا ہے، خدا ہی کا بخشا ہوا ہے ۔

عشق سے جا نہیں کوئی خالی
دل سے لے عرش تک بھرا ہے عشق

(دیوان سوم)

مزید ملاحظہ ہو ۱/ ۲۱۰۔

۲۰۹/۳ تا ۲۰۹/۷ اس قطعے کا مضمون بالکل پیش پا افتادہ ہے۔ لیکن اس میں بیان کی بعض نہایت باریک خوبیاں ہیں، جن کی بنا پر یہ اعلیٰ شاعری کی مثال بن گیا ہے، اور اس کلیے کا عمدہ ثبوت فراہم کرتا ہے کہ شعر کی خوبی معنی (یعنی موضوع سخن) پر نہیں بلکہ بیان (یعنی اسلوب) پر قائم ہوتی ہے۔ حسب ذیل نکات قابل غور ہیں۔ (۱) انداز افسانوی اور ڈرامائی ہے۔ اور افسانے کو مبہم اور نامکمل چھوڑ دیا ہے۔ مبہم اس لئے کہ یہ واضح نہیں کیا کہ صدا دینے والا کون تھا؟ کوئی ناصح، یا کوئی ہم پیالہ رند یا کوئی صدائے غیب، یا پھر یہ خود ان بادہ نوشوں (یا کم سے کم متکلم) کی باطنی آواز تھی؟ نامکمل اس لئے کہ یہ ظاہر نہیں کیا کہ اس آواز کا، اور ان حقائق کو سن کر جو کہ اس آواز نے بیان کئے، سننے والوں پر کیا اثر ہوا۔ اور نہ ہی متکلم خود اس واقعے کے ذریعے براہ راست ہمیں کوئی سبق سکھانے یا کسی عمل (مثلاً مے نوشی) کے ترک کی تلقین کرتا ہے۔ بس دو الگ الگ اور بظاہر غیر متعلق واقعات بیان کر دئے گئے ہیں۔ کچھ دوست اپنی دل گرفتگی کو دور کرنے کی غرض سے مے خانے میں جمع ہوتے ہیں۔ ایک آواز آتی ہے جو گذشتہ مے نوشوں اور مے نوشی کی گذشتہ محفلوں کے گذرنے، اور اس طرح ان صحبتوں کے عبرتناک اختتام کی تفصیل بیان کرتی ہے۔ اس کے بعد پھر خاموشی (the rest is silence) جیسا کہ بیکٹ (Beckett) نے کہا تھا۔ یہ خاموشی خود کس قدر معنی خیز ہے، اس کی وضاحت شاید ضروری نہ ہو۔ (۲) دل گرفتہ کو ''بزور مے'' وا کرنے کی بات بظاہر خوش آئند ہے۔ لیکن پہلے تو یہ غور کیجئے کہ ''بزور مے'' میں ایک طرح کا تشدد یعنی (violence)، ایک طرح کا جبر ہے۔ یعنی دل گرفتہ کو وا کرنے کی کوشش دراصل اس پر ایک طرح کا جبر ہے، اور یہ کہ دل اس قدر گرفتہ ہے کہ زور صرف کئے بغیر وا ہو بھی نہیں سکتا۔ لیکن دوسرے مصرع میں انھیں لوگوں کو جو دل گرفتہ کو بزور مے وا کر رہے ہیں، ''ہرزہ کوش''، یعنی فضول کام کرنے والے کہا ہے۔ یعنی دل گرفتہ کو وا کرنے کی کوشش یا وا کرنے کا عمل دراصل ایک کار فضول ہے۔ اس کی کئی وجہیں ہو سکتی ہیں، مثلاً یہ کہ دل تھوڑی دیر کے لئے وا ہوا بھی تو کیا اور نہ ہوا بھی تو کیا؟ یا یہ کہ دل پر جبر کر کے اسے وا کرنے میں کیا لطف ہے؟ اگر خوشی خوشی وا ہو تو ایک بات بھی ہے۔ یا یہ کہ جو لوگ دل کی گرفتگی دور کرنا چاہتے ہیں وہ ہرزہ کار ہیں۔ دل کا تو مصرف ہی یہی ہے کہ وہ گرہ کی مانند گرفتہ رہے۔ (۳) پھر ان لوگوں کو تیز ہوش کہا گیا ہے۔ یہ طنز بھی ہو سکتا ہے، اور اس وجہ سے بھی کہ جو شخص ان کو پکار رہا ہے وہ ان کی تعریف کر کے یا ان کی غیرت کو متوجہ کر کے اپنی بات کو سننے کے لئے انھیں پوری

طرح تیار کر رہا ہے۔ (۴) جمشید کو جام کا وضع کرنے والا یعنی اس کو بنوانے والا، دریافت کرنے والا یا گڑھنے والا کہا گیا ہے۔ عربی زبان میں ''وضع'' کا مصدر کسی فرضی یا جھوٹی چیز کو بنانے کے مفہوم میں بھی استعمال ہوتا ہے، مثلاً جھوٹی حدیث کو ''موضوع'' (بمعنی گڑھی ہوئی، بنائی ہوئی) کہا جاتا ہے۔ (۵) جمشید کا ذکر پہلے کیا ہے، یعنی جام بنانے والا یا بنوانے والا مقدم ہے، اس کی مصنوع موخر۔ جمشید اور اس کی صحبت نا ےدنوش تو جام کے بغیر بھی تھی، اور جام کی زندگی جمشید کے بعد بھی باقی رہ سکتی تھی۔ (۶) اس لئے پہلے جمشید کے خاتمے کا بیان کیا، پھر کہا کہ اب اس کا جام بھی باقی نہیں۔ ہاں لالے کا پھول (جو جام سے مشابہ اور شراب کے رنگ کا ہوتا ہے) باقی رہ گیا ہے۔ یعنی جام جمشید بھی مٹ گیا، اب اگر کوئی جاننا چاہے کہ وہ کیسا رہا ہوگا، تو بس لالے کا پھول دیکھ لے، جس میں جام سے مشابہت تو ہے، لیکن وہ خود کارِ جام نہیں کرسکتا۔ یہ ضرور ہے کہ چونکہ اس سے افیون پیدا ہوتی ہے جو مسکن اور بے ہوشی آور ہے، لہٰذا ایک طرح سے وہ جمشید کے جام جہاں نما پر ایک زہر خند ہے۔ جام جہاں نما میں دنیا کا اگلا پچھلا حال دکھائی دیتا تھا۔ لالے کے جام سے جو چیز حاصل ہوتی ہے وہ مسکن اور خواب آور ہے، یعنی وہ خبر کی جگہ بے خبری پیدا کرتی ہے۔ لالے میں چونکہ سیاہ داغ ہوتا ہے، اس لئے اس کی مناسبت سے ''نشان'' بہت خوب ہے۔ افیون کا تلازمہ محض قیاسی نہیں ہے، کیوں کہ اگلے مصرعے میں ''کوکنار'' کا ذکر کیا گیا ہے۔

(۷) بید کو مجنوں سے تشبیہ دیتے ہیں، لہٰذا جوانان مے گسار کی جگہ بید کا جھومنا حرماں نصیبی اور عبرت ناک انجام کا اشارہ ہے۔ بید کو بید مجنوں کہنے کی تین وجوہ ہیں۔ ایک تو یہ کہ بید کی پتیاں بہت بکھری بکھری اور جھکی ہوئی ہوتی ہیں اور آشفتہ گیسو کی یاد دلاتی ہیں۔ پھر بید کا درخت بہت نازک اور ہلکے تنے کا ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ ہلکا ہونے کے باعث یہ درخت بہت ذرا سی ہوا میں بھی لرزش میں آجاتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ اس کی پتیوں سے پانی کی بوندیں ٹپکتی ہیں۔ اس وجہ سے اسے انگریزی میں weeping willow کہتے ہیں۔ لہٰذا بید کا جھومنا دراصل اس کی لرزش اور نقاہت کی کپکپی ہے۔ جوانان مے گسار کے جھومنے اور بید کے جھومنے میں جو مشابہت ہے وہ خوف ناک اور درد انگیز تاثر رکھتی ہے۔ (۸) خشت خم وہ اینٹ ہوتی ہے (یا کوئی بھاری چیز) جس سے شراب کے مٹکے کا منہ بند کرتے ہیں۔ پیر مے فروش کی کھوپڑی جس خم کے لئے خشت کا کام کر رہی ہو، اس خم میں کیسی شراب ہوگی، اس کا تصور بھی محال ہے۔ سارا مے خانہ اجڑ گیا ہے، شاید کسی حملہ آور فوج نے مے نوشوں،

ساقیوں، سب کو تہ تیغ کر ڈالا ہے، اور بوڑھے پیر مغاں کا سر کاٹ کے خم سے پر رکھ دیا ہے۔ اس عمل میں اگر مزاح اور استحقار ہے تو بھی لرزہ خیز ہے، اور اگر محض ضمنی (casual) سفا کی ہے تو وہ اور بھی لرزہ خیز ہے۔ تباہی اور ویرانی کے لئے اس سے بڑھ کر استعارہ کیا ہوگا؟ گاٹ فریڈ بن (Gottfried Benn) کی شاعری کا ایک حصہ خوف آگیں پیکروں سے مملو ہے۔ لیکن اس کے یہاں بھی بالائے خم ہے خشت سر پیر مے فروش کا جواب نہ نکلے گا۔ یہ بھی تصور کیجئے کہ جب سر کاٹ کر خم کے منہ پر رکھا ہوگا تو خون کی دھار، اور پھر قطرے، دیر تک خم میں گرتے اور شراب کو رنگین بناتے رہے ہوں گے۔ ایک اشارہ یہ بھی ہے کہ زمانہ بدلا ہے، کل جو میر مے کدہ اور پیر مغاں تھا، اس کا سر کاٹ کر خشت خم بنا دیا گیا ہے۔ اب نئے ساقی اور نئے بادہ گسار ہیں۔ کل کو ان کا بھی شاید یہی حشر ہوگا۔ نظیر اکبرآبادی نے "خشت پائے خم" کی ترکیب استعمال کی ہے، لیکن ان کا مضمون مختلف ہے ع

تو جس جا خشت پائے خم تھی واں سر رکھ دیا ہم نے

خود میر کے یہاں "خشت خم" کے لئے ملاحظہ کیجئے ۳/ ۳۔ زیر بحث غزل پیکر کی ندرت، معنی آفرینی اور شور انگیزی کا اعلیٰ نمونہ ہے۔

دیوان دوم

ردیف ش

(۲۱۰)

اٹھتی ہے موج ہر یک آغوش ہی کی صورت
دریا کو ہے یہ کس کا بوس و کنار خواہش   خواہش=مطلوب

۱/۲۱۰ اس سے ملتے جلتے مضمون کے لئے دیکھئے ۱/۲۰۹۔ یہاں بھی حسب معمول میر کا تخیل سمندر کے مضمون میں نئے رنگ سے موجزن ہے۔ پھیلی ہوئی امڈتی لہر کے لئے آغوش کی تشبیہہ خود نہایت بدیع ہے، اس پر یہ مضمون کہ دریا کو بھی کسی سے ہم آغوش ہونے کی تمنا ہے، اور اسی وجہ سے وہ لہروں کو (جو دریا کا ثبوت ہیں) آغوش کی طرح بلند کرتا رہتا ہے۔ یہ معشوق کے سوا کون ہوگا جس سے خود دریا کو بھی ہم آغوشی کی آرزو ہے اور جس کو اپنی طرف مائل کرنے کے لئے وہ ہر دم اپنی آغوش وا کرتا ہے۔ یہ استغراق فی المحبوب کا مضمون بھی ہے، اور معشوق کو مرکز بنا کر ہر تجربے کو معشوق ہی کے پس منظر میں محسوس کرنے اور انگیز کرنے کا بھی مضمون ہے۔ یہ معلوم کرنے کے لئے کہ جدید شاعر اس مضمون کو کس طرح برتتا ہے، محمد علوی کا شعر ملاحظہ ہو۔

گلدان میں گلاب کی کلیاں مہک اٹھیں
کرسی نے اس کو دیکھ کے آغوش وا کیا

موج اور دریا کے اشتیاق کا مضمون دیوان اول میں یوں بیان کیا ہے ۔

اسی دریاے خوبی کا ہے یہ شوق
کہ موجیں سب کناریں ہوگئی ہیں

''خواہش'' بمعنی ''مطلوب'' یا ''مقصود'' لغات میں نظر نہیں آیا۔ ''فرہنگ اثر'' میں اثر صاحب نے بھی تصریح نہیں کی، حالانکہ محاورہ موجود ہے: ''میں نے اپنی خواہش حاصل کرلی''، یا اگر اس میں شک ہو تو میر نے استعمال کر کے دکھا ہی دیا ہے۔ مصرع ثانی کی نثر یوں ہوگی: ''دریا کو یہ کس کا بوس و کنار خواہش (یعنی مطلوب یا مقصود) ہے؟''

دیوان پنجم

ردیف ش

(۲۱۱)

غصے میں ناخنوں نے مرے کی ہے کیا تلاش
تلوار کا سا گھاؤ ہے جیسے کا ہر خراش

صحبت میں اس کی کیوں کے رہے مرد آدمی
وہ شوخ وشنگ و بے تہ واوباش و بدمعاش

آباد اجڑا لکھنؤ چغدوں سے اب ہوا
مشکل ہے اس خرابے میں آدم کی بود و باش

۲۱۱/۱ مطلع معمولی ہے، لیکن "غصہ" ذو معنیین ہے، یعنی بمعنی "برہمی" بھی ہے اور بمعنی "رنج وغم" بھی۔ "تلاش" بمعنی "کشتی" یا "جنگ" ہے۔ جلیل مانکپوری نے میر کے ایک اور شعر کی سند پر "خراش" کو محض مذکر درج کیا ہے۔ حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ میر کے زمانے کے بعد اسے مونث ہی باندھا گیا ہے۔ آفاق بنارسی نے اپنی "معین الشعرا" میں مونث درج کر کے میر کا وہی شعر حاشیے میں نقل کیا

ہے، جسے جلیل مانکپوری نے اپنے رسالہ ''تذکیروتانیث'' میں ''خراش'' کی تذکیر کی سند کے لئے لکھا ہے۔سودا کی ایک پوری غزل ہے جس کی ردیف ہی ''کا خراش'' ہے۔

ماہ نو تجھ یاد ابرو میں ہے سینے کا خراش
کس بسولے سے ہے کم یہ ہر مہینے کا خراش

ممکن ہے ''خراش'' قدیم اردو میں محض مذکر رہا ہو۔آج کل عرصے سے محض مونث ہے، چنانچہ آفاق بنارسی نے ذوق کا شعر لکھا ہے۔

لبریز صد نشاط برنگ ہلال عید
سینے میں میرے ناخن غم کی خراش ہے

۲/۲۱۱ دوسرے مصرعے کی بندش لاجواب ہے۔ایک بھی فعل نہیں۔سب اسما ہی اسما ہیں اور بات پوری کردی ہے۔ایک مصرعے میں معشوق کو اتنی گالیاں شاید ہی کسی اور نے دی ہوں۔پہلے مصرعے میں یہ بھی کنایہ ہے کہ جو لوگ ایسے معشوق کی صحبت میں رہتے ہیں وہ آدمیت کی صفت نہیں رکھتے، ممکن ہے نامرد ہوں۔''مرد آدمی'' کا فقرہ آج کل زیادہ تر طنزاً استعمال ہوتا ہے۔اگر یہاں بھی اسے طنزیہ فرض کیا جائے تو پہلا مصرع خطابیہ اور استفہامیہ ہو جاتا ہے کہ مرد آدمی، تم اس کی صحبت میں کیوں کر رہے؟ ''شوخ'' اور ''شنگ'' یہاں پر لطف ہیں، کیوں کہ دونوں کے اچھے معنی بھی ہیں اور برے بھی۔''اوباش'' کے ایک معنی چونکہ ''عامیانہ، پست قسم کے لوگ'' بھی ہیں، اس لئے ''اوباش'' اور ''بدمعاش'' (یعنی جس کا طرز زندگی یا طرز معاش ناپسندیدہ ہو) میں بھی ایک مناسبت ہے۔میر نے لفظ ''اوباش'' کو تنہا بھی ''معشوق'' کے معنی میں استعمال کیا ہے، مثلاً۔

بھیڑیں ٹلیں اس ابروے خم دار کے ملتے
لاکھوں میں اس اوباش نے تلوار چلائی

(دیوان دوم)

غرض مصرع ثانی میں نری گالیاں نہیں، بلکہ در پردہ معشوق کی تعریف کے بھی کچھ پہلو ہیں۔ خوب کہا ہے۔

۳/۲۱۱ ملاحظہ ہو ۲/ ۷ ۱۳ جہاں میر اور لکھنؤ سے ان کی ناراضگی پر مفصل گفتگو ہے، اور میں نے کاظم علی خاں کے اس نظریے کو غلط ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ شروع کے چند برسوں کے علاوہ میر نے لکھنؤ میں بڑی خوشی کے دن گذارے اور بعد کے دیوانوں میں میر نے لکھنؤ کی شکایت پر مبنی ایک بھی شعر نہیں کہا ہے۔ مندرجہ ذیل خاصے مشہور شعر میں میر نے دلی کو "خرابہ" کہا ہے، لیکن پھر بھی اسے لکھنؤ سے بہتر قرار دیا ہے۔

خرابہ دلی کا وہ چند بہتر لکھنؤ سے تھا
وہیں میں کاش مرجاتا سراسیمہ نہ آتا یاں

(دیوان چہارم)

شعر زیر بحث سے معلوم ہوتا ہے کہ دیوان پنجم تک آتے آتے میر کو لکھنؤ بھی خرابہ معلوم ہونے لگا تھا، اور خرابہ بھی ایسا کہ جو صرف الوؤں سے آباد ہے۔ ناسخ نے کانپور کی برائی میں کئی شعر کہے ہیں، اور بعض جگہ تو ان کا غصہ کف در دہان ہونے کی منزل تک پہنچ گیا ہے۔

یہ نوچ کھاتے ہیں زندوں کو کانپور کے لوگ
کہ جیسے مردوں کو کھاتے ہیں زاغ گنگا میں

لیکن میر نے جس تسلسل اور تلخی سے لکھنؤ کو برا کہا ہے، اس کی مثال شاید کسی اور شاعر اور کسی اور شہر کے تعلق سے نہیں ملتی۔ شعر زیر بحث میں "آباد اجڑا" کا تضاد خوب ہے، اور اس بات کا ثبوت ہے کہ اچھا شاعر صرف ونحو کو بھی استعارے کی ملازمت میں لے آتا ہے۔

ردیف ع

دیوان پنجم

ردیف ع

(۲۱۲)

۵۷۰ کیا جھمکا فانوس میں اپنا دکھلاتی ہے دور سے شمع
وہ منھ تک اودھر نہیں کرتا داغ ہے اس کے غرور سے شمع

آگے اس کے فروغ نہ تھا جلتی تھی بجھی سی مجلس میں
تب تو لوگ اٹھا لیتے تھے شتابی اس کے حضور سے شمع

جلنے کو جو آتی ہیں ستیاں میر سنبھل کر جلتی ہیں
کیا بے صرفہ رات جلی بے بہرہ اپنے شعور سے شمع

۱/۲۱۲ اس بحر کے لئے ایسی زمین ایجاد کرنا اور پھر اس میں ایسے شعر نکالنا اعجاز سخن گوئی ہے۔ کلیات میں چار شعر ہیں، میں نے دل پر پتھر رکھ کر ایک شعر کم کیا ہے، ورنہ چاروں ہی شعر عمدہ ہیں۔ اس زمین میں شعر ہونا ہی مشکل تھا، اور اس قدر رنگ سکھ سے درست شعر تو شاید غالب سے بھی نہ ہو سکتے۔ غالب اور میر ہمارے دو شاعر ہیں جو مشکل زمینوں کو اس طرح برتتے ہیں کہ اکثر ان پر مشکل

ہونے کا گمان ہی نہیں گذرتا۔ ان کے برخلاف شاہ نصیر، ناسخ، مصحفی، ذوق وغیرہ کی مشکل زمینیں واضح طور پر مشکل معلوم ہوتی ہیں۔ یعنی یہ لوگ استادی نبھانے میں سارا زور صرف کر دیتے ہیں، شعر تو بن جاتا ہے، لیکن معنی کی کثرت نہیں ہوتی۔ غالب اور میر کا کمال یہ ہے کہ وہ اس قدر پر معنی شعر کہتے ہیں اور اس قدر رواں شعر کہتے ہیں کہ زمین کے اشکال کی طرف ذہن منتقل نہیں ہوتا۔ معنی کا حسن اور کلام کی روانی قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ شاہ نصیر وغیرہ کے یہاں شعر کا بیشتر حسن زمین ہی پر مبنی ہوتا ہے۔ اس لئے ان کی مشکل زمین والی غزلوں کا قاری زمین کی طرف پہلے متوجہ ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر کم لوگوں کو خیال گذرے گا کہ ''تاخیر بھی تھا، عناں گیر بھی تھا'' اور ''مہماں کئے ہوئے، چراغاں کئے ہوئے'' بہت ہی مشکل زمینیں ہیں۔ زیر بحث غزل میں قافیہ بے ڈھب ہے، اور ردیف (''سے شمع'') ایسی رکھی ہے کہ بامعنی کلام پیدا ہونا بہت ہی مشکل ہے۔

اب شعر پر غور کیجئے۔ فانوس کا کام دراصل شمع کی حفاظت کرنا ہے۔ لیکن فانوس کی بنا پر شمع صاف نظر نہیں آتی، صرف ایک روشن ہالہ دکھائی دیتا ہے۔ لہٰذا شمع کو ''دور'' کہنے کا جواز پیدا ہو گیا۔ ''جھمکا'' کے معنی ''جھلک''، ''چمک'' تو ہیں ہی، لیکن خوب صورت چہرے یا خوب صورت چہرے کی جھلک کو بھی ''جھمکا'' کہتے ہیں۔ چونکہ خوبصورت لوگوں کو شمع سے تشبیہ دیتے ہیں اس لئے ''جھمکا'' بمعنی ''حسین چہرہ'' بہت مناسب بھی ہے۔ اب اس مصرعے کے صرف ونحو پر غور کیجئے۔ ایک طرح پڑھئے تو یہ مصرع تحقیری ہے۔ ''کیا دکھاتی ہے''، یعنی فضول دکھاتی ہے، اس کا کچھ حاصل نہیں۔ اس کا منھ ہی نہیں جو معشوق کی موجودگی میں اپنے کو دکھائے۔ جیسے کوئی کہے، ''تم مجھے کیا بتاتے ہو، میں خود سب سمجھتا ہوں۔'' لہٰذا مصرعے کا مفہوم یہ ہوا کہ شمع جو فانوس کے اندر بیٹھی ہوئی اپنی چمک یا اپنا چہرہ دور سے دکھا رہی ہے تو یہ کام بالکل فضول اور لاحاصل ہے۔ دوسری طرح پڑھئے تو مصرع استفہامی ہو جاتا ہے، یعنی آیا شمع فانوس میں چھپ کر دور سے اپنا جلوہ دکھا رہی ہے، یا وہ کچھ اور کام کر رہی ہے؟ یعنی فانوس کے اندر بیٹھ کر وہ دور سے اپنا جلوہ نہیں دکھا رہی ہے۔ اب دوسرے مصرعے میں کہتے ہیں کہ معشوق تو شمع کی طرف پیٹھ کئے بیٹھا ہے، ایک لمحے کے لئے بھی وہ شمع کی طرف رخ نہیں کرتا۔ شمع اس کے اس برتاؤ کو غرور پر محمول کرتی ہے، اور اس وجہ سے شمع رنجیدہ ہے۔ (''داغ ہونا'' = ''رنجیدہ ہونا'') شمع کی مناسبت سے ''داغ'' میں دو نکتے ہیں۔ داغ کو روشن فرض کرتے ہیں، شمع بھی روشن ہے، لیکن شمع کی

روشنی اس کی اپنی نہیں، بلکہ اس داغ کی بدولت ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ بجھی ہوئی شمع کا گل بھی داغ کہلاتا ہے۔ اب دونوں مصرعوں کا ربط یوں قائم ہوا کہ شمع جو فانوس کے اندر سے اپنا جھمکا دکھا رہی ہے، تو اس کی وجہ دراصل یہ ہے کہ وہ معشوق کے غرور کی وجہ سے رنجیدہ اور دل شکستہ ہے۔ لہٰذا وہ سامنے نہیں آ رہی ہے، پس فانوس میں منھ چھپائے ہوئے دور دور بیٹھی ہے۔ ممکن ہے شمع کے دل میں معشوق کی برابری کا خیال ہو، یا شمع کو ارمان ہو کہ معشوق سامنے آئے گا تو میں اپنے روشن چہرے کا مقابلہ اس کے چہرے سے کروں گی۔ ممکن ہے شمع کے دل میں معشوق کے جمال سے لطف اندوز ہونے اور اس کے حسن سے اپنی آنکھیں سینکنے کی تمنا ہو۔ بہر حال، معشوق اپنے غرور حسن میں اس درجہ مگن ہے کہ وہ شمع کی طرف رخ ہی نہیں کرتا۔ اس لئے شمع داغ ہے اور فانوس میں بند ہو گئی ہے۔ اگر مصرع اولیٰ کو استفہامیہ فرض کریں تو بھی معنی یہی نکلتے ہیں، لیکن اس فرق کے ساتھ کہ اب مصرع ثانی کی حیثیت مصرع اولیٰ کے جواب کی ہے۔ یعنی کوئی شخص پوچھتا ہے کہ شمع جو فانوس میں ہے تو کیا اس وجہ سے کہ وہ اپنا جلوہ دور سے ہی دکھانا چاہتی ہے؟ مصرع ثانی میں جواب ہے کہ نہیں، اصل معاملہ یہ ہے کہ چونکہ معشوق اس کی طرف منھ نہیں کرتا، اس لئے شمع غم سے داغ ہے اور اس باعث اپنا منھ فانوس کے پردے میں چھپائے ہوئے ہے۔

۲/ ۲۱۲ مطلع کے مضمون کو اس شعر میں عجب ڈرامائی رنگ دے دیا ہے۔ متکلم کا لہجہ ایسا ہے کہ اسے عاشق بھی فرض کر سکتے ہیں، معشوق کی محفل کا کوئی تماشائی بھی، یا پھر خود معشوق کا کوئی خادم یا حاضر باش بھی۔ الفاظ ایسے رکھے ہیں کہ ان میں معصوم استعجاب اور سادہ تحسین کا رنگ ہے۔ مبالغہ آمیز بات ہے، جو واقعہ بیان کیا ہے وہ خود مبالغے پر مبنی ہے (یعنی اس بات پر کہ جو شمع ٹھیک سے لو نہیں دیتی یا بجھنے لگتی ہے اسے مجلس سے ہٹا کر اس کی جگہ دوسری شمع رکھ دی جاتی ہے۔) لیکن متکلم کا لہجہ اتنا سادہ ہے کہ مبالغے کا گمان نہیں ہوتا، بلکہ محسوس ہوتا ہے کہ متکلم کو واقعی اس بات کا یقین ہے کہ معشوق کے سامنے سے شمع کو جو بار بار اٹھالیا جاتا تھا وہ اسی وجہ سے تھا کہ معشوق کے روئے روشن کے آگے شمع کا چراغ جل نہ پاتا تھا۔ وہ ''بجھی سی'' جلتی تھی، اس لئے اس کا اٹھالیا جانا ضروری اور فطری ہی تھا۔ ''بجھی سی جلتی تھی'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) اس کی روشنی کم معلوم ہوتی تھی۔ (۲) وہ ٹھیک سے جل نہ پاتی تھی، دھواں دے رہی تھی، یا لگتا تھا اب بجھنے والی ہے۔ شعر کی محاکات غضب کی ہے۔ اور محاکات سے مراد

محض تصویر کشی نہیں، بلکہ کسی صورت حال کو اس طرح بیان کرنا کہ متکلم کا نقطۂ نظر، قاری کے نقطۂ نظر پر حاوی ہو جائے۔ یعنی قاری وہی دیکھے جو متکلم نے دیکھا ہے۔

۳/۲۱۲ کیا بہ لحاظ مضمون، کیا بہ لحاظ اسلوب، اس شعر کا جواب پوری شاعری میں نہ ملے گا۔ لفظ ''ستیاں'' ہی اس قدر غیر متوقع اور تازہ ہے کہ درجنوں غزلیں اس پر نثار ہو سکتی ہیں۔ پھر ''سنبھل کر جلتی ہیں'' کی ندرت دیکھئے۔ مراد ہے ''طمانیت خاطر سے جلتی ہیں'' یا ''رک رک کر جلتی ہیں'' یا ''سوچ سمجھ کر جلتی ہیں''۔ لفظ ''سنبھلنا'' میں یہ سارے اشارے مضمر ہیں، ایسا لفظ تلاش کر لینا روزمرہ پر غیر معمولی مہارت کی دلیل ہے۔ ستی ہونے والی عورتوں کو عرفان ذات اور آگاہی وجود حاصل ہے۔ معشوق کے بغیر وہ اپنے وجود کو نامکمل یا فضول سمجھتی ہیں، اس لئے جب معشوق جلایا جاتا ہے تو وہ خود کو بھی جلا لیتی ہیں۔ ان کا یہ جلنا سوچ سمجھ کر اور بلا آنسو بہائے اور آہستہ آہستہ ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف شمع کو دیکھو، اسے اپنا شعور نہیں۔ جلتی وہ بھی ہے، لیکن وہ آنسو بہاتی جلتی ہے، اس کو معلوم نہیں میں کیوں جلائی جا رہی ہوں۔ اس کا جلنا کسی کام کا نہیں۔ شمع اپنے شعور سے بے بہرہ اس وجہ سے ہے کہ معشوق سامنے ہے پھر بھی وہ جلتی ہے۔ یا پھر اس وجہ سے کہ وہ جلنے پر مجبور تو ہے، لیکن اسے یہ معلوم نہیں کہ میں کس لئے جل رہی ہوں، روشنی پھیلانے کے لئے، یا معشوق سے مقابلہ کرنے کے لئے، یا معشوق کے سامنے اپنی عاجزی کے اظہار کے لئے۔ شمع کا جلنا محض مشینی فعل ہے۔ ستیاں جان بوجھ کر جلنا اختیار کرتی ہیں۔ یعنی صرف جان دینا کوئی اہم بات نہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ اپنے وجود سے آگاہی ہو، اور اس آگاہی کے ساتھ موت کو اختیار کیا جائے۔ جو شخص شعور ذات کے بغیر موت کو بھی قبول نہ کرتا ہو، اس کے بارے میں یہ کہنا کہ میر کی شخصیت میں انفعالیت تھی، میر کے کلام سے ایک معصوم بے خبری کے سوا کچھ نہیں۔ صوفیانہ نقطۂ نظر سے دیکھئے تو اس شعر میں انسان کامل کی مکمل تعریف ہے۔ انسان کامل کو بھی موت آتی ہے، لیکن وہ موت اس کے شعور وجود کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یعنی جب اسے اپنی ہستی کا عرفان حاصل ہو جائے تب ہی وہ ہستی مطلق کی طرف رجوع کرتا ہے۔ جب اپنا عرفان حاصل ہو تو پتہ لگے کہ میں کیا نہیں ہوں؟ اور جب یہ معلوم ہو جائے کہ میں کیا نہیں ہوں تو پھر میں وہ بننے کی کوشش کروں جو میں نہیں ہوں اور اس طرح اپنی ہستی کو مکمل کرنے کی سعی کروں۔ انسان خاکی کی تکمیل اسی میں ہے کہ وہ فنا ہو جائے، یعنی وجود

ظاہری کی حد بندیوں کے پار نکل جائے۔ لہٰذا جب پورے شعور ذات کے ساتھ فنا کو اختیار کرتے ہیں تو تکمیل حاصل ہوتی ہے۔ اور جب محض مشینی طور پر، بے شعوری میں جان دے دیتے ہیں تو وہ بے صرفہ یعنی بے فائدہ موت ہوتی ہے۔ مولانا روم نے مثنوی کے دفتر ششم میں اس نکتے کو یوں واضح کیا ہے۔

جاں بسے کندی و اندر پردہ ای ۔۔۔ زانکہ مردن اصل بد ناوردہ ای
تا نہ میری نیست جاں کندن تمام ۔۔۔ بے کمال نردباں نائی بہ بام

☆

چوں نہ مردی گشت جاں کندن دراز ۔۔۔ مات شو در صبح اے شمع طراز

☆

نے چناں مرگے کہ در گورے روی ۔۔۔ مرگ تبدیلی کہ در نورے شوی

☆

پس قیامت شو قیامت را ببیں ۔۔۔ دیدن ہر چیز را شرط است ایں
تا نہ گردی او نہ دانی اش تمام ۔۔۔ خواہ آں انوار باشد یا ظلام

☆

عقل گردی عقل را دانی کمال ۔۔۔ عشق گردی عشق را بینی جمال

(تو نے بہت جان کھپائی لیکن تو پردے میں ہے، کیوں کہ مرنا اصل تھا، اور وہ تو نے حاصل نہ کیا۔ جب تک تو مر نہ جائے جان کھپانا مکمل نہیں ہے۔ سیڑھی کے مکمل ہوئے بغیر تو کوٹھے پر نہیں جا سکتا۔ جب تو نہ مرا تو جان کھپانا دراز ہو گیا۔ صبح کے وقت جان دے دے، اے طراز کی (خوبصورت) شمع۔ (لیکن) ایسی موت نہیں کہ تو قبر میں چلا جائے، بلکہ تبدیلی کی موت کہ تو نور میں پہنچ جائے۔ تو قیامت بن جا، قیامت دیکھ لے۔ ہر چیز کے دیکھنے کی شرط یہ ہے کہ جب تک وہ چیز خود نہ بن جائے گا، اس کو پورا نہ سمجھ پائے گا، خواہ وہ نور ہو، خواہ تاریکی۔ تو عقل بن جائے تو عقل کو کاملاً جان لے گا۔ تو عشق بن جائے تو عشق کا حسن دیکھ لے گا۔) (بعض تغیرات کے ساتھ یہ ترجمہ قاضی سجاد حسین کا ہے۔)

لہٰذا ستی جب جان دیتی ہے تو اس شعور کے ساتھ کہ وہ مر نہیں رہی ہے، بلکہ اپنے مطلوب میں تبدیل ہو رہی ہے، یعنی مطلوب عدم میں ہے تو میں بھی عدم میں ہوں۔ (بقول مولانا روم، ایسی موت نہیں کہ تو قبر میں چلا جائے، بلکہ ایسی موت کہ تو عالم نور میں پہنچ جائے۔) مجلس کو روشن کرنے والی شمع ان نکات سے بے خبر ہے، اس لئے اس کا مرنا بے حاصل ہے۔ بلکہ وہ مرتی بھی نہیں، صرف جلتی رہتی ہے، اپنے شعور سے بے بہرہ۔

''ستی'' لفظ مصحفی نے ایک دوبار استعمال کیا ہے، لیکن ''ستیاں'' بمعنی ''وہ عورتیں جو ستی ہوتی ہیں''، اور ہی عالم رکھتا ہے۔ مصحفی کے یہاں ایک جگہ ''ستیاں'' بروزن فاعلن ہے، لیکن مضمون بہت معمولی ہے۔

کوئی ہندوستاں میں کم کسی کی داد کو پہنچا
ہوئے لاکھوں ہی عاشق اور ہزاروں ستیاں جلیاں

مصحفی کے شعر کی مضبوطی اس کی شورانگیزی ہے تو میر کا شعر شورانگیزی کی معراج ہے۔ معنی کی کثرت اور کیفیت اس پر مستزاد۔ میر کا شعر اعجاز سخن گوئی کا نمونہ ہے۔

ردیف غ

دیوان پنجم

ردیف غ

(۲۱۳)

کیا کہیے میاں اب کی جنوں میں سینہ اپنا یکسر داغ
ہاتھ گلوں سے گلدستے ہیں شمع نمط ہے سر پر داغ

داغ جلائے فلک نے بدن پر سرو چراغاں ہم کو کیا
کہاں کہاں اب مرہم رکھیں جسم ہوا ہے سراسر داغ

۵۷۵ صحبت درگیر آتے اس کے پہر گھڑی ساعت نہ ہوئی
جب آئے ہیں گھر سے اس کے تب آئے ہیں اکثر داغ

درگیر ہونا = موافق ہونا

جلتی چھاتی پہ سنگ زنی کی سختی ایام سے میر
گرمی سے میری آتش دل کی سارے ہوئے وے پتھر داغ

۲۱۳/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن مصرع اولیٰ کے دوسرے ٹکڑے میں فعل کے
حذف سے کلام میں زور پیدا ہو گیا ہے۔ یعنی "اپنا سینہ یکسر داغ ہے" کہنے میں وہ بات نہیں جو "اپنا سینہ

یکسر داغ" میں ہے۔ مثلاً یہ بیان بہتر ہے: "میں اپنا حال کیا کہوں، سینہ فگار، گریباں تار تار"۔ اور یہ بیان کم زور ہے: "میں اپنا حال کیا کہوں، سینہ فگار ہے، گریباں تار تار ہے"۔ میر اور غالب دونوں کو فعل کے حذف میں خاص درک تھا۔ میرا خیال ہے یہ خصوصیت فارسی اور پراکرت میں مشترک ہے۔ دوسرے مصرعے میں شمع کی طرح سر پر داغ ہونا، سرو چراغاں کی یاد دلاتا ہے۔ اگلے شعر میں اس کا ذکر بھی ہے۔ داغوں کے باعث ہاتھوں کو گلدستہ سے تشبیہ دینے کے لئے ملاحظہ ہو ۳/ ۶۔

۲/ ۲۱۳ "داغ سوختن" بمعنی "داغ پیدا کرنا" یا "داغنا" فارسی میں بھی ہے اور انگریزی میں بھی To burn a scar on something کا محاورہ ہے۔ میر نے فارسی سے ترجمہ کیا لیکن افسوس کہ یہ خوبصورت محاورہ عام نہ ہوا۔ "آصفیہ" اور پلیٹس میں اس کا ذکر نہیں۔

جناب عبدالرشید نے رستمی بیجاپوری کی مثنوی "خاور نامہ" (۱۶۴۰) کا ایک شعر نقل کیا ہے جس میں "داغ جلانا" استعمال ہوا ہے۔ اگر چہ مجھے اس کی قرأت مشکوک لگتی ہے لیکن یہ امکان پھر بھی ہے کہ "داغ جلانا" کا محاورہ دکن میں ہو اور میر نے اسے وہاں سے لیا ہو۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ میر کے یہاں ایسے متعدد استعمالات جو دکن میں بھی ہیں۔ "داغ جلانا" بہر حال نامانوس ہے اور عام نہ ہو سکا۔

"سرو چراغاں" ایک طرح کی آتش بازی بھی ہوتی ہے اور لکڑی یا چاندی کا درخت نما فریم بھی جس میں چراغ لٹکائے جاتے ہیں۔ لیکن "چراغاں ہم کو کیا" کا فقرہ "چراغاں کردن" کی طرف بھی ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ قدیم ایران میں سزا کا ایک طریقہ تھا کہ مجرم کے سر میں جگہ جگہ سوراخ کر کے ان سوراخوں میں روشن شمعیں کھونس دیتے تھے۔ اس بہیمانہ سزا کو "چراغاں کردن" کے شاعرانہ نام سے تعبیر کرتے تھے۔ اس طرح پورے مصرعے میں درد اور دہشت کی فضا قائم ہوگئی ہے۔ دوسرا مصرع اس کے برابر زوردار نہیں ہے اور نسبتی تھانیسری کے ایک مشہور شعر سے براہ راست مستعار ہے ؎

یک دل وخیل آرزو دل بہ چہ مدعا نہم
تن ہمہ داغ داغ شد پنبہ کجا کجا نہم
(ایک دل اور آرزوؤں کا ایک جم غفیر،
اب میں دل کو کس مدعا پر لگاؤں؟ جسم

داغ داغ ہو گیا، روئی کا پھاہا کہاں کہاں
رکھوں؟)

نسبتی کا مصرع اولیٰ بہت عمدہ ہے۔ اس کے برعکس میر کا مصرع اولیٰ زبردست اور پر کیفیت اور پر معنی ہے۔ لہٰذا اگر چہ مصرع ثانی میر نے نسبتی سے مستعار لیا ہے، لیکن ان کا مکمل شعر نسبتی کے مکمل شعر سے بہتر ہے۔

۳/ ۲۱۳ ''درگیر شدن'' اور ''درگرفتن'' بھی فارسی کے محاورے ہیں، بمعنی ''موافق ہونا''، ''راس آنا''۔ میر کا یہ ترجمہ بھی مروج نہ ہوا، کیوں کہ لغات میں اس کا ذکر نہیں۔ اس شعر کا وزن بھی میر کے عام نمونے کے مطابق نہیں ہے اور ایک حساب سے اس شعر کو خارج از بحر کہا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں مفصل بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۱/ ۲۰۵۔ جہاں تک شعر کے مفہوم کا تعلق ہے، پہلی بات یہ ہے کہ دونوں مصرعوں میں دو الگ الگ باتیں کہی گئی ہیں۔ پہلے مصرعے میں کہا ہے کہ جب بھی کبھی وہ آیا بھی (''آتے اس کے'') تو اس کی صحبت ایک پہر، ایک گھڑی، بلکہ ایک ساعت بھی ہمیں موافق نہ آئی۔ یعنی اس نے کوئی نہ کوئی سخت بات کہہ دی، کوئی حرکت ایسی کی جس سے دل بجائے خوش ہونے کے افسردہ ہوا۔ دوسرے مصرعے میں کہتے ہیں کہ جب کبھی ہم اس کے گھر ہو کر آئے تو اکثر داغ ہی ہو کر (یعنی رنجیدہ ہو کر) آئے۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے جب اس کے گھر سے ہمیں کچھ تحفے میں آیا تو اکثر داغ ہی داغ آئے۔ ''پہر، گھڑی، ساعت'' میں محض تکرار تاکیدی نہیں ہے، بلکہ ان کے الگ الگ معنی ہیں۔ ''پہر'' دن کے آٹھویں حصے کو کہتے ہیں۔ یعنی ایک پہر تین گھنٹے کا ہوتا ہے۔ ''گھڑی'' کے تین معنی ہیں۔ (۱) پہر کا آٹھواں حصہ یعنی ساڑھے بائیس منٹ (۲) ایک گھنٹہ (۳) بہت مختصر مدت، مثلاً ایک لمحہ۔ اسی طرح ''ساعت'' کے بھی دو معنی ہیں (۱) بہت کم عرصہ، مثلاً ایک لحظہ (۲) ایک گھنٹہ۔ اس طرح کا مضمون، کہ معشوق سے رسم و راہ ہے، اس تک ہماری رسائی ہے، لیکن اس سے نبھتی نہیں، میر کا خاص مضمون ہے۔ بعد کے شعرا کے یہاں تو یہ تقریباً معدوم ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔ دوسرے مصرعے کے ایک مفہوم پر مبنی مضمون کو اور جگہ بھی کہا ہے، لیکن اس لطف کے ساتھ نہیں۔

جی جل گیا تقرب اغیار دیکھ کر
ہم اس گلی میں جب گئے تب واں سے لائے داغ

(دیوان دوم)

جل گئے دیکھ گرمی اغیار
آئے اس کوچے سے تو آئے داغ

(دیوان چہارم)

۴/ ۲۱۳ اس شعر کا خاص حسن اس بات میں ہے کہ اس میں بہت سی باتیں بڑی کفایت سے کہہ دی گئی ہیں اور سب باتوں کو دلیل کے ذریعہ مربوط کیا ہے۔(۱) سینہ آتش عشق سے جل رہا تھا۔ (۲) یہ آتش بہت تیز تھی۔ (۳) زمانہ مجھ پر سخت اور تنگ ہوگیا۔ (۴) زمانے کی سختی اور تنگی عشق کے باعث بھی ہوسکتی ہے اور خارجی حالات کی بنا پر بھی ہوسکتی ہے۔ (۵) میں نے سختی زمانہ سے تنگ آ کر سینے پر پتھر پیٹے، یعنی احتجاج کے طور پر یا وحشت کی بنا پر یا سینے کو تباہ کرنے اور خودکشی کرنے کی غرض سے سینے کو پتھروں سے کوٹا۔ (۶) سینے میں آگ اس قدر شدید تھی کہ پتھر جو سینے پر پڑے وہ جل کر داغ ہو گئے یا (۷) سینے پر چپک کر رہ گئے اور اب داغ کی طرح معلوم ہوتے ہیں۔ ''سختی ایام'' اور ''سنگ زنی'' میں ضلع کا لطف ہے۔ ''داغ ہوئے'' کے معنی ''رنجیدہ ہوئے''، ''آزردہ ہوئے'' لئے جائیں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ پتھر آئے تو اس لئے تھے کہ میرے سینے کو فگار کریں، لیکن میری آتش دل کی گرمی نے خود ان پتھروں کو تکلیف پہنچائی، اور وہ آزردہ ہوئے۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ پتھر لگنے سے جو نشان پیدا ہوتا ہے اس کو ''داغ سنگ'' کہتے ہیں، اور داغ کو یاقوت (یعنی سرخ رنگ کے پتھر) سے بھی تشبیہ دیتے ہیں۔ غرض کہ میر نے تمام الفاظ کے امکانات کو روشن کر دیا ہے۔

ردیف ق

دیوان دوم

ردیف ق

(۲۱۴)

کیا کہوں تم سے میں کہ کیا ہے عشق
جان کا روگ ہے بلا ہے عشق

عشق ہی عشق ہے جہاں دیکھو
سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق

عشق معشوق عشق عاشق ہے
یعنی اپنا ہی مبتلا ہے عشق

۵۸۰ عشق ہے طرز و طور عشق کے تئیں — عشق ہے = آفریں ہے
کہیں بندہ کہیں خدا ہے عشق

دلکش ایسا کہاں ہے دشمن جاں
مدعی ہے پہ مدعا ہے عشق — مدعی = دشمن

دل لگا ہو تو جی جہاں سے اٹھا
موت کا نام پیار کا ہے عشق

عشق ہے عشق کرنے والوں کو
کیسا کیسا بہم کیا ہے عشق

عشق ہے=آفریں ہے

۱/۲۱۴ عشق کی ردیف میں میر نے دیوان ششم کے سوا ہر دیوان میں غزل کہی ہے۔ دیوان اول میں جو غزل ہے وہ اسی بحر میں ہے جس میں زیر بحث غزل ہے، لیکن اس میں صرف دو شعر ہیں۔ دیوان چہارم و پنجم میں عشق کی ردیف کے اشعار سب سے زیادہ شاندار ہیں۔ ممکن ہے ماہرین نفسیات کی نظر میں اس تدریج کی کوئی خاص اہمیت ہو۔ میں تو یہی کہہ سکتا ہوں کہ ان دواوین کی ترتیب کے وقت میر کی عمر بالترتیب بہتر اور چھہتر سال تھی، اور اس عمر میں عشق کے مضمون کا یہ ولولہ اور جوش کسی روحانی انکشاف کا نتیجہ ہو سکتا ہے۔ زیر بحث غزل میں مطلع برائے بیت ہے، لیکن مصرع ثانی میں دو مختلف چیزوں (ایک جسمانی اور ایک مافوق الفطرت) کو خوب جمع کیا ہے۔

۲/۲۱۴ یہ شعر کئی مفہوم رکھتا ہے۔ قرآن میں مذکور ہے کہ تمام چیزیں اللہ کی تسبیح کرتی ہیں۔ اس پس منظر میں دیکھئے تو یہ شعر عارفانہ اور تحمیدی ہے۔ اگر ''عشق'' کو صوفیانہ اصطلاح کے پس منظر میں رکھیں تو یہ شعر صوفیانہ اور درویشانہ ہو جاتا ہے۔ صوفیانہ اصطلاح سے میری مراد ہے ''عشق'' کا وہ تصور جس کی رو سے تمام چیزوں کی حرکت اور ان کے وجود کا باعث عشق ہے۔ جیسا کہ غالب نے کہا ہے۔

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے
پرتو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے

تیسرا مفہوم یہ ہے کہ اس شعر کا متکلم کوئی عارف یا خدا رسیدہ شخص نہیں، بلکہ ایک عام عاشق ہے۔ عشق کے غلبے کے باعث اسے دنیا کی ہر چیز میں عشق ہی عشق نظر آتا ہے۔ یا اسے محسوس ہوتا ہے

کہ کائنات کے جو بھی مظاہر ہیں وہ سب کسی نہ کسی کے عاشق یا معشوق ہیں۔ ایوتشنکو (Evtushenko) نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جب مجھے کوئی ایسا شخص ملتا ہے جسے میں ناپسند کرتا ہوں، یعنی جب میری ملاقات کسی ایسے شخص سے ہوتی ہے جو مجھے پسند نہیں آتا، تو اپنی ناپسندیدگی کو روکنے کے لئے میں فوراً یہ خیال کرتا ہوں کہ ممکن ہے یہ شخص بھی کسی کا محبوب ہو۔ اور اگر وہ کسی کا محبوب ہوگا تو اس کے محبّ کو اس شخص میں کچھ خوبیاں تو نظر آتی ہوں گی۔ میر کے شعر میں عاشق متکلم کو بھی ہر جگہ، ہر چیز عشق کے جذبے سے متاثر نظر آئے تو کیا عجب ہے۔ سادہ بیانی اور اس قدر معنوی امکانات کے ساتھ، یہ میر کا خاص رنگ ہے۔ اس مضمون کو اور جگہ بھی کہا ہے ۔

یا رب کوئی تو واسطہ سرگشتگی کا ہے
یک عشق بھر رہا ہے تمام آسمان میں

(دیوان اول)

عشق سے جا نہیں کوئی خالی
دل سے لے عرش تک بھرا ہے عشق

(دیوان سوم)

دیوان اول کے شعر میں مصرع اولیٰ کا استعجابیہ اور استفہامی انداز بہت خوب ہے، ''سرگشتگی'' کے واسطے کا ذکر کرنا اس پر مستزاد ہے۔ دیوان سوم کے شعر میں مکاشفاتی رنگ ہے، لیکن شعر زیر بحث جیسا زور نہیں، کیوں کہ اس کا مصرع اولیٰ استعجاب اور مشاہدہ دونوں کی کیفیت رکھتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۲/۲۱۷ اور ۱/۲۱۵۔

۳/۲۱۴ ارسطو نے اپنے فلسفۂ علم میں بیان کیا ہے کہ اشیا کے بارے میں علم اسی وقت حاصل ہو سکتا ہے جب ہم ان کے جوہر (essence) کو جان لیں۔ یہاں تک تو ارسطو اور افلاطون کم و بیش ہم خیال ہیں۔ لیکن ارسطو اس کے آگے جا کر کہتا ہے کہ جب اشیا کے جوہر کو جان لیا جائے تو جانی ہوئی شے اور جاننے والے وجود میں وحدت پیدا ہو جاتی ہے۔ ممکن ہے میر کا شعر اسی خیال کا پرتو ہو۔ اسلامی حکما نے یونانی مابعد الطبیعیات سے بہت کچھ مستعار لیا تھا۔ لہٰذا ہو سکتا ہے کہ یہ تصور، جو بظاہر

صوفیانہ معلوم ہوتا ہے، اصلاً یونانی ہو۔ اگر یہ بات تسلیم نہ بھی کی جائے تو بھی شعر کا یہ مفہوم اپنی جگہ برقرار رہتا ہے کہ انسانی وجود کا جوہر عشق ہے۔ اور جب عاشق نے اس بات کو سمجھ لیا تو اس نے یہ بھی جان لیا کہ وہ اور معشوق دونوں ایک ہیں۔ کیوں کہ معشوق کے وجود کا بھی جوہر عشق ہے۔ اور اپنی ہستی کو عشق کا مرہون جان لینے کے بناعث عاشق اور عشق، دونوں ایک ہو ہی چکے ہیں۔ لہٰذا عاشق و معشوق بھی دونوں ایک ہیں۔ یعنی مصرعے کی نثر یوں ہوگی: ''عاشق عشق ہے اور معشوق ہے:'' لیکن مصرعے کی نثر ایک اور طرح بھی ہو سکتی ہے۔ یعنی ''عشق معشوق ہے اور عشق عاشق ہے۔'' اب مراد یہ ہوئی کہ عشق کیا ہے؟ معشوق ہے۔ اور عاشق کیا ہے؟ وہ بھی عشق ہے۔ یعنی اگر عشق نہ ہوتو عاشق اور معشوق کے مابین وہ ربط نہ پیدا ہو جس کی بنا پر ایک شخص عاشق اور ایک شخص معشوق ہوتا ہے۔ اگر ''عشق'' اور ''معشوق'' اور ''عشق'' اور ''عاشق'' مابین اضافت فرض کی جائے تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ معشوق سے عشق کرنا دراصل عاشق سے عشق کرنا ہے۔ اس معنی میں کہ معشوق کی ہستی سے عاشق کی ہستی اس طرح واصل ہوگئی ہے کہ ایک کو چاہنا دوسرے کو چاہنے کے برابر ہے۔ یا پھر اس معنی میں کہ معشوق جب اچھا لگتا ہے تو اس کے چاہنے والے بھی اچھے لگتے ہیں، جیسا کہ فیض کے شعر میں ہے، مگر بڑے کمزور انداز میں۔

وہ تو وہ ہے تمھیں ہو جائے گی الفت مجھ سے
اک نظر تم مرا منظور نظر تو دیکھو

اس شعر میں یہ نکتہ بھی ملحوظ رہے کہ اگر عشق خود ہی معشوق ہے تو کسی غیر شخص کا معشوق ہونا ضروری نہیں۔ معشوق کا وجود منحصر ہے عاشق پر، اور اگر عشق خود ہی معشوق ہے تو عاشق کا رتبہ معشوق سے سوا ٹھہرتا ہے، یعنی ایسے معشوق سے جو غیر عاشق ہو، کیوں کہ عشق کو اس کی ضرورت نہیں۔

۴/ ۲۱۴ معشوق کی ایک صفت جمال ہے۔ اللہ کی بھی صفت جمال ہے۔ کہا گیا ہے کہ اللہ جمیل ہے اور جمال سے محبت رکھتا ہے۔ چونکہ بعض صوفیوں کے نزدیک اللہ کی صفات اور ذات میں کوئی فرق نہیں، اس لئے ''اللہ جمال سے محبت رکھتا ہے'' سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ اللہ کو خود اپنے سے محبت ہے۔ اس طرح عشق بھی اللہ کی صفت ہوئی۔ لہٰذا عشق کہیں بندے کی شکل میں نمودار ہوتا ہے تو کہیں خدا

کی شکل میں نظر آتا ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ کہیں تو عشق اس قدر بے چارہ اور حقیر معلوم ہوتا ہے گویا وہ بندہ ہے، اور کہیں وہ اس قدر باوقار اور متکبر ہوتا ہے گویا وہ خدا ہو۔ یا کہیں تو عشق بالکل صید زبوں کی طرح ہوتا ہے اور وا ماندہ حال لوگوں کے یہاں گھر بناتا ہے، اور کبھی ایسا لگتا ہے کہ تمام کائنات کا اصول عشق ہی ہے۔

۲۱۴/۵ فارسی میں ''مدعی'' دشمن کے معنی نہیں دیتا۔ میر نے اردو محاورے کا فائدہ اٹھا کر ''مدعی'' اور ''مدعا'' کی لطیف رعایت پیدا کر دی ہے۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ ''مدعی'' کو الف مقصورہ سے لکھ کر ''مدعیٰ'' کا لفظ حاصل کریں تو معنی ہوں گے ''دعویٰ کیا ہوا''۔ (اسی سے اردو کا لفظ ''مدعیٰ علیہ'' بنا ہے، جسے اب عام طور پر ''مدعا علیہ'' لکھتے ہیں۔) لہٰذا ''مدعی'' بمعنی ''دعویٰ کرنے والا'' اور ''مدعیٰ'' بمعنی ''دعویٰ کیا ہوا'' اور ''مدعا'' بمعنی ''دعویٰ کی ہوئی چیز''، ان سب تلازمات کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے۔ مصرع اولیٰ کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) دشمن جاں (معشوق) ایسا دلکش کہاں ہے؟ (۲) ایسا دلکش دشمن جاں (معشوق) کہاں ہے؟ ''کہاں'' کے بھی دو معنی ہیں، یعنی ''کس جگہ ہے''، اور ''نہیں ہے''۔

۲۱۴/۶ ''دل لگا ہو'' کے ساتھ ''جی جہاں سے اٹھا'' بہت خوب ہے۔ اور یہ نکتہ بھی ہے کہ ''جی جہاں سے اٹھا'' امریہ اور تاکیدی بھی ہے (جی کو جہاں سے اٹھا لو) اور تہذیبی بھی (بس اب جی جہاں سے اٹھنے ہی والا ہے، یا اب جی کو جہاں سے اٹھا ہی سمجھو۔) دوسرا مصرع تو غضب کا مضمون رکھتا ہے، کہ جب موت کو پیار سے بلاتے یا پکارتے ہیں تو اسے ''عشق'' کہتے ہیں۔ ''پیار'' اور ''عشق'' میں ایہام تناسب تو ہے ہی، لیکن یہ بھی غور کیجئے کہ محاورہ ہے ''کسی کو پیار سے بلانا'' ''یا کسی کو پیار سے پکارنا''۔ لہٰذا جب آپ نے ''عشق'' کہا تو گویا موت کو پیار سے بلایا۔ لہٰذا یہ نکتہ تو اپنی جگہ پر ہے کہ لفظ ''عشق'' دراصل ''موت'' کے لئے ایک طرح کی euphemism ہے، (یعنی جب کسی بری چیز کا ذکر کرنا ہوتا ہے تو اس کے لئے کوئی اچھا، یا کم سے کم تکلیف دہ لفظ استعمال کرتے ہیں، جیسے ''سانپ'' کو ''رسی'' کہتے ہیں۔) دوسرا نکتہ یہ ہے کہ جسے موت سے پیار ہوتا ہے، وہ ''عشق، عشق'' کرتا ہے۔ اور تیسرا نکتہ یہ ہے کہ جب آپ کسی کو پیار سے بلائیں گے تو اغلب ہے کہ وہ متوجہ بھی ہوگا۔ خوب شعر کہا

ہے۔(یہ شعر اور اگلا شعر دیوان سوم کے ہیں۔)

۷/۲۱۴ کیسا کیسا عشق، یعنی کس کس حال میں اور کس کس رنگ میں عشق۔ ''ہم کیا'' کا فقرہ بہت دلچسپ ہے، کیوں کہ اس میں یہ اشارہ ملتا ہے کہ عشق کرنے والوں نے ڈھونڈ ڈھونڈ کر طرح طرح کے انداز عشق جمع کئے ہیں۔ گویا عشق ہیرے موتی کی طرح کی چیز ہے جسے لوگ ڈھونڈ ڈھونڈ کر حاصل کرتے اور بڑے شوق سے جمع کرتے ہیں۔ ''کیسا کیسا'' کا مفہوم عشق کے حال کے علاوہ اس کے مستقبل کا بھی حکم رکھ سکتا ہے۔ یعنی وہ عشق جو جان لے کر چھوڑے۔ وہ عشق جو دیوانہ کر دے۔ وہ عشق جو دنیا ترک کرادے، وغیرہ۔ اس پوری غزل پر قال سے زیادہ حال کی کیفیت ہے، لہجے میں اس قدر تواجد (ecstasy) مولانا روم کی مثنوی کے بعض اشعار اور ان کی بعض رباعیات کے سوا مجھے کہیں نہیں ملی۔ پوری غزل نہایت شورانگیز ہے۔

دیوان چہارم

ردیف ق

(۲۱۵)

لوگ بہت پوچھا کرتے ہیں کیا کہیے میاں کیا ہے عشق
کچھ کہتے ہیں سر الٰہی کچھ کہتے ہیں خدا ہے عشق

۵۸۵ عشق کی شان اکثر ہے ارفع لیکن شانیں عجائب ہیں — شان=عظمت، حالت، کام
گہ ساری ہے دماغ و دل میں گاہے سب سے جدا ہے عشق — ساری=رواں دواں

میر خلاف مزاج محبت موجب تلخی کشیدن ہے
یار موافق مل جاوے تو لطف ہے چاہ مزا ہے عشق

۲۱۵/۱ ''میاں'' کو بروزن ''فع'' یعنی بروزن ''جاں'' پڑھا جائے تو بہتر ہے۔ میر نے اس لفظ کو زیادہ تر بروزن ''جاں'' ہی باندھا ہے، اور کم سے کم مصحفی کے زمانے تک یہی تلفظ مرجح تھا۔ مصحفی نے تو اسے مصرعے کے شروع میں بھی، یعنی صدر میں بھی باندھا ہے۔

میاں مصحفی کیا خاک لگے دلی میں اب دل
یہ بستی گئی کچھ اجڑ ایسی کہ نہ پوچھو

شعر میں بظاہر کوئی خاص بات نہیں ہے، لیکن ''میاں'' کے تخاطب نے ایک نیا پہلو پیدا کر دیا ہے۔ ''میاں'' چونکہ معشوق کے لئے بھی آتا ہے، مثلاً مصحفی ہی کا شعر ہے۔

نام پایا ہے زمانے میں میاں
بے وفائی ہی وفا نے تیری

لہٰذا مفہوم کا ایک قرینہ یہ ہوا کہ خود معشوق نے پوچھا کہ بھائی یہ عشق کیا ہوتا ہے؟ اس کے جواب میں یہ شعر کہا گیا ہے۔ ''خدا ہے عشق'' کے بھی تین معنی ہیں۔ (۱) عشق ہمارا خدا ہے، یا ہمارے لئے خدا کے برابر ہے۔ (۲) خدا عشق ہے، یعنی خدا کی ہستی مجسم عشق ہے۔ (۳) اور کوئی خدا نہیں ہے، عشق ہی خدا ہے۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ خود کوئی جواب نہیں دیا ہے۔ شعر کا آغاز اس بیان سے کیا ہے کہ لوگ بہت پوچھتے ہیں کہ عشق کیا ہے؟ پھر اس سوال کے جواب میں دوسرے لوگوں ہی کے بیانات نقل کر دیئے ہیں، لیکن تاثر یہ دیا ہے کہ جواب دے رہے ہیں۔ کلام (discourse) کا یہ انداز میر کے علاوہ کم شعرا کو نصیب ہوا۔ ملاحظہ ہو ۲/ ۲۱۴ اور ۲/ ۲۱۷۔

۲/۲۱۵ ''اکثر'' کے معنی اردو میں ''زیادہ تر'' کے ہیں۔ مثلاً ''اکثر لوگوں نے سمندر نہیں دیکھا ہے'' ۔ یا ''گاڑی اکثر دیر سے آتی ہے'' ۔ لیکن اپنے اصل مفہوم میں یہ محض زیادتی یعنی کثرت کا حکم رکھتا ہے، کیوں کہ یہ ''کثیر'' کی تفضیل ہے۔ لہٰذا مصرع اولیٰ کے پہلے ٹکڑے کے معنی ہوئے ''عشق کی عظمت و شوکت مقدار اور تعداد کے اعتبار سے بے حد کثیر ہے۔'' ''ارفع'' چونکہ رفیع کی تفضیل ہے، لہٰذا عشق کی شان بے حد کثیر ہونے کے ساتھ ساتھ بے انتہا و بے حد بلند بھی ہے۔ یہاں ''شان'' بمعنی ''حالت'' یا ''کام'' بھی ہوسکتا ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ عشق کی عظمت و شوکت اکثر، یا زیادہ تر بے حد بلند ہوتی ہے۔ دوسرے ٹکڑے میں ''شان'' محض ''حالت'' کے معنی میں ہے۔ ''عجائب'' کا لفظ بہت ہی خوب ہے۔ کیوں کہ اردو محاورے کی رو سے اس میں طلسمات اور محیر العقول اشیا کا مفہوم ہے۔ (''طلسمات و عجائبات'' اردو کا روزمرہ ہے۔) ''عجائب'' جب واحد استعمال ہو تو اسے ''عجیب'' کی تفضیل کے مفہوم میں لیتے ہیں۔ مثلاً ''بڑی عجائب جگہ ہے'' ۔ اب اس بات کا ثبوت دینے کے لئے کہ عشق کی حالتیں بہت ہی حیرت انگیز ہیں، مصرع ثانی میں دو حالتیں دکھائی ہیں جو متضاد ہیں اور غیر

معمولی ہیں۔ کبھی کبھی تو عشق دماغ و دل میں رواں دواں پھرتا ہے۔ اور کبھی وہ تمام چیزوں سے جدا (یعنی ''مختلف'' یا ''الگ'' ہو جاتا ہے) حق یہ ہے کہ دونوں کیفیات بالکل صحیح بیان ہوئی ہیں۔ بہت عمدہ شعر کہا ہے۔

۳/۲۱۵ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے، کیا بہ لحاظ زبان اور کیا بہ لحاظ مضمون۔ ''لطف ہے چاہ'' روزمرہ ہے، لیکن لغوی معنی سے دور نہیں۔ ''مزا ہے عشق'' میں خالص روزمرہ ہے، کیوں کہ فارسی لفظ ''مزہ'' کو جب اردو میں ''مزا'' کیا گیا تو اس کے معنی ''ذائقہ'' ہی نہیں، بلکہ لطف، اور خاص کر حسیاتی لطف ہو گئے۔ ''مزا ہے عشق'' انتہائی برجستہ اور ہندوستانی ہے۔ اس کے مقابلے میں مصرع اولیٰ میں خالص فارسی رکھی۔ ''موجب تلخی کشیدن'' کا فقرہ سن کر خیال آتا ہے کہ اب اگلے مصرعے میں بھی ایسی ہی کوئی فارسی میں ڈوبی ہوئی گفتگو ہوگی۔ لہٰذا ''لطف ہے چاہ مزا ہے عشق'' سن کر ایک خوشگوار استعجاب پیدا ہوتا ہے جو ان فقروں کے مفہوم کو اور بھی روشن و مستحکم کرتا ہے۔ ''تلخی'' اور ''مزا'' کی رعایت بھی ملحوظ رکھئے۔ اب مضمون کو دیکھئے، ایک طرف تو انتہائی دنیادارانہ اور عملی (pragmatic) ہے کہ خلاف مزاج محبت میں تلخی حاصل ہوتی ہے، ہاں اگر معشوق کا مزاج اپنے مزاج کے موافق ہو تو کیا کہنا۔ لیکن عشق کے رومانی تصور کا واضح اشارہ بھی موجود ہے، یعنی یہ نہیں کہا کہ خلاف مزاج محبت نہ کرنا چاہئے۔ یعنی اس بات کا احساس متکلم کو ہے کہ محبت پر کسی کا زور نہیں۔ محبت یہ نہیں دیکھتی کہ معشوق کا مزاج موافق ہے کہ ناموافق۔ اب اگر معشوق خلاف مزاج نکلا تو تمھاری قسمت، تلخی ہی تلخی کھینچو گے۔ اور اگر تقدیر سے معشوق موافق مل گیا تو پو بارہ ہیں۔ ''یار موافق مل جاوے'' کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ اگر معشوق موافق کیفیت میں مل جائے۔ یعنی وہی معشوق کبھی موافق ہو سکتا ہے اور کبھی ناموافق۔ لاجواب شعر ہے۔ اس غزل کا مقابلہ غزل نمبر ۲۱۷ سے کیجئے۔ دونوں اپنے اپنے رنگ میں شاہکار ہیں۔

(۲۱۶)

نزدیک عاشقوں کے زمیں ہے قرار عشق
اور آسماں غبار سر رہگذار عشق

گھر کیسے کیسے دیں کے بزرگوں کے ہیں خراب
القصہ ہے خرابۂ کہنہ دیار عشق

مارا پڑا ہے انس ہی کرنے میں ورنہ میر
ہے دور گرد وادی وحشت شکار عشق

۲۱۶/۱ یہ بات تو ظاہر ہے کہ ہر شخص ہر چیز کو، اور خاص کر اشیا و مظاہر کو، اپنی شخصیت کی روشنی میں دیکھتا ہے۔ نطشہ نے اسی لئے کہا تھا کہ ہر چیز کی حقیقت دیکھنے والے کے ساتھ بدل جاتی ہے۔ لیکن اب میر کو دیکھئے کہ اس کی روشنی میں کتنا نادر پیکر تعمیر کرتے ہیں۔ زمین کو ٹھہرا ہوا فرض کرتے ہیں اور آسمان کو گردش میں فرض کرتے ہیں۔ لہٰذا عاشقوں کی نظر میں زمین عشق کا ٹھہراؤ ہے۔ یعنی اگر عشق میں وحشت اور آشفتگی کی جگہ ٹھہراؤ آجائے تو گویا اسے زمین جیسا استحکام و استقرار نصیب ہو جائے۔ یا دوسرا مفہوم یہ ہے کہ جب عشق میں ٹھہراؤ آجائے تو عاشقوں کو محسوس ہوتا ہے کہ ان کے پاؤں اب زمین پر ٹک گئے۔ تیسرا مفہوم یہ ہے کہ عاشق سے پوچھا جائے کہ یہ زمین، یعنی یہ کرۂ ارض، کیا ہے؟ تو وہ جواب دے گا کہ یہ عشق کا ٹھہراؤ ہے۔ یعنی زمین زمین نہیں ہے، بلکہ وہ عالم ہے جب عشق میں آشفتگی اور پریشاں حالی کی جگہ سکون و ثبات آجاتا ہے۔ آخری مفہوم یہ ہے کہ عاشقوں کی نظر میں عشق کا قرار و سکون زمین کی طرح پست درجہ رکھتا ہے۔ اس کے مقابلے میں، آسمان چونکہ گردش میں رہتا ہے، اور غبار بھی

گردش میں رہتا ہے، اس لئے عاشقوں کی نظر میں آسمان کی کوئی حقیقت نہیں، سوا اس کے کہ وہ عشق کی رہگذر کا غبار ہے۔ اس میں یہ کنایہ بھی ہے کہ عشق کی رہگذر اتنی بلند پایہ ہے کہ آسمان اس کا غبار ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ غبار سر رہ گذار عشق اتنا بلند ہے اور اس قدر تیزی سے گردش میں ہے کہ آسمان معلوم ہوتا ہے۔ اس مفہوم میں یہ کنایہ بھی ہے کہ سر رہ گذار عشق اڑتا ہوا غبار (جو عاشقوں کا غبار ہو سکتا ہے) کسی کے ہاتھ نہیں لگ سکتا، وہ آسمان کی طرح دور ہے۔ ''رہ گذار عشق'' کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ رہ گذر جو عشق کی ہے، یعنی کسی جگہ، کسی صورت حال کا نام ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ وہ رہ گذر جو عشق کو جاتی ہے۔ اور اگر ''رہ گذار عشق'' کو مرکب توصیفی فرض کریں تو معنی بنتے ہیں ''وہ رہ گذار جس کا نام عشق ہے''۔ اسی طرح ''قرار'' کو ''قول وقرار'' کے معنی میں لے سکتے ہیں۔ اب پہلے مصرعے کا مفہوم یہ ہوا کہ عاشقوں کے نزدیک عشق کا قول وقرار اتنا ہی ثابت اور مستحکم ہے جتنی زمین۔ غرض جس جگہ غور کریں، ایک عالم نظر آتا ہے۔ مکمل اور بھرپور شعر کہا ہے۔

۲۱۶/۲ مطلع کے مقابلے میں یہ شعر معمولی ہے، لیکن ''بزرگوں'' (عمر رسیدہ لوگوں، پرانے لوگوں) کے اعتبار سے ''خرابۂ کہنہ'' خوب ہے۔ ''خراب'' اور ''خرابہ'' میں تجنیس ہے اور شبہ اشتقاق بھی، کیوں کہ ''خرابہ'' بمعنی ''ویران جگہ'' عربی لغت نہیں ہے۔ ''گھر''، ''دیں'' بمعنی (''راستہ'') اور ''دیار'' میں مراعات النظیر ہے۔ یہ کنایہ بھی دلچسپ ہے کہ دین کے بزرگوں کے گھر ویران وتباہ ہیں۔ ظاہر ہے کہ خود ان گھروں کے مکینوں کا حال اس سے بھی بدتر ہوگا۔ دین کے بزرگوں کا عشق کے چکر میں پڑ کر اپنی دنیا (اور شاید اپنی عاقبت بھی) خراب کر لینا بھی خوب ہے۔

۲۱۶/۳ مولانا اشرف علی تھانوی صاحب کو کسی نے خط میں لکھا کہ پہلے تو ذکر وشغل، تسبیح و عبادت میں بڑی لذت وکیفیت ملتی تھی، لیکن اب کچھ دن سے وہ بات نہیں ہے۔ اذکار واشغال ترک تو نہیں ہوئے ہیں، لیکن پہلے جیسا جوش وخروش نہیں ہے۔ ایسا تو نہیں ہے کہ خدانخواستہ میں ریاکار یا سیاہ قلب ہوتا جا رہا ہوں؟ اس پر مولانا نے جواب میں لکھا کہ عشق کی ایک منزل وہ ہوتی ہے جب بے قراری اور ذوق وشوق کی شدت ہوتی ہے۔ اس کے آگے کی منزل یہ ہے کہ طبیعت میں ایک طرح کا

ٹھہراؤ آجاتا ہے، وہ تلاطم اور جوش وخروش نہیں باقی رہتا۔ مولانا نے لکھا کہ اس منزل کو ''انس'' سے تعبیر کرتے ہیں۔ اب اس نکتے کی روشنی میں میر کا شعر دیکھئے۔ میر بے چارہ عقلاً تو عشق کی وادی وحشت شکار سے دور ہی دور چکر کاٹتا ہے، لیکن وہ کیا کرے کہ اب وہ عشق سے آگے جا کر انس کی منزل میں ہے، اس کی جان تو اس میں جائے گی ہی۔ عشق کی وادی کو ''وحشت شکار'' کہنے کے دو معنی ہیں۔ اول تو یہ کہ وہ وادی ایسی خوف ناک ہے کہ اس میں وحشت بھی شکار ہو جاتی ہے۔ ورنہ یوں تو صحرا و دشت اور وحشت میں ایک مناسبت ہے، جب وحشت ہوتی ہے تو انسان وادی و دشت کی راہ لیتا ہے۔ لیکن یہ وادی اتنی خوف ناک ہے کہ وحشت بھی اس میں شکار ہو جاتی ہے، اگر چہ وحشت اور دشت میں ایک موافقت بھی پائی جاتی ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ ''وحشت شکار'' کو عشق کی صفت فرض کیا جائے اور ''وحشت شکار عشق'' کو مرکب توصیفی فرض کر کے یہ کہا جائے کہ وہ عشق جو وحشت کو شکار کر لیتا ہے، میر اس کی وادی سے دور ہی دور پھرتا ہے۔ لیکن اب میر میں وحشت تو ہے ہی نہیں، وہ انس کی منزل میں ہے جس طرح بھی دیکھئے بالکل نیا مضمون ہے۔ غالب نے بھی دشت عشق کے لئے عمدہ مضمون پیدا کیا ہے۔

صبح قیامت ایک دم گرگ تھی اسد\
جس دشت میں وہ شوخ دو عالم شکار تھا

''دم گرگ''، یعنی صبح کاذب۔ لیکن غالب کے یہاں انس کا مضمون نہیں ہے۔

دیوان پنجم

ردیف ق

(۲۱۷)

۵۹۰ مہر قیامت چاہت آفت فتنہ فساد بلا ہے عشق
عشق اللہ صیاد انھیں کہیو جن لوگوں نے کیا ہے عشق

ارض و سما میں عشق ہے ساری چاروں اور بھرا ہے عشق
ہم ہیں جناب عشق کے بندے نزدیک اپنے خدا ہے عشق

ساری = رواں، چلتا ہوا

عشق سے نظم کل ہے یعنی عشق کوئی ناظم ہے خوب
ہر شے یاں پیدا جو ہوئی ہے موزوں کر لایا ہے عشق

عشق ہے باطن اس ظاہر کا ظاہر باطن عشق ہے سب
اودھر عشق ہے عالم بالا ایدھر کو دنیا ہے عشق

دائر سائر ہے یہ جہاں میں جہاں تہاں متصرف ہے
عشق کہیں ہے دل میں پنہاں اور کہیں پیدا ہے عشق

ظاہر باطن اول و آخر پائیں بالا عشق ہے سب
۵۹۵ نور و ظلمت معنی و صورت سب کچھ آپھی ہوا ہے عشق

ایک طرف جبریل آتا ہے ایک طرف لاتا ہے کتاب
ایک طرف پنہاں ہے دلوں میں ایک طرف پیدا ہے عشق

میر کہیں ہنگامہ آرا میں تو نہیں ہوں چاہت کا
صبر نہ مجھ سے کیا جاوے تو معاف رکھو کہ نیا ہے عشق

۲۱۷/۱ ، ۲۱۷/۸ دیوان پنجم میں پانچ پانچ شعر کی دو غزلیں یکے بعد دیگرے درج ہیں۔ میں نے بڑی کوشش اور فکر کے بعد دو شعر ترک کر کے آٹھ شعروں کی یہ غزل بنائی ہے۔ جو شعر ترک ہوئے ہیں وہ بھی اپنی جگہ پر اتنے عمدہ ہیں کہ انھیں چھوڑتے نہ بنتی تھی۔ موجودہ صورت میں یہ غزل، یا نظم، عشق کی تعریف میں ایسا وجد آفریں اور شور انگیز کلام ہے کہ اس کی نظیر ڈھونڈنے سے نہ ملے گی۔ مولانا روم نے مثنوی میں ایک جگہ عشق کی تعریف میں بارہ شعر لکھے ہیں جو عشق کی عملی شکل پیش کرتے ہیں۔ یعنی ان میں یہ بتایا گیا ہے کہ عشق کا تفاعل کیا ہے، عشق سے کیا کیا کام سرزد ہوتے ہیں؟ مضامین کی ندرت اور بظاہر سادہ بیانی میں پیچیدگی کے اعتبار سے، اور بلاغت و طاقت کے لحاظ سے، مولانا روم کے شعر اس قدر خوبصورت اور جذبات انگیز ہیں کہ مثنوی جیسی طویل اور غیر معمولی نظم کے اندر بھی وہ ممتاز اور شاہکار معلوم ہوتے ہیں۔

از محبت تلخ ہا شیریں می شود　　از محبت مس ہا زریں می شود
از محبت درد ہا صافی می شود　　از محبت درد ہا شافی می شود
از محبت خار ہا گل می شود　　از محبت سرکہ ہا مل می شود
از محبت دار تختے می شود　　از محبت بار بختے می شود

از محبت تلخ ہا شیریں شود ...

از محبت بحن گلشن می شود	بے محبت روضہ گلخن می شود
از محبت نار نورے می شود	از محبت دیو حورے می شود
از محبت سنگ روغن می شود	بے محبت موم آہن می شود
از محبت حزن شادی می شود	وز محبت غول ہادی می شد
از محبت نیش نوشے می شود	وز محبت شیر موشے می شود
از محبت سقم صحت می شود	وز محبت قہر رحمت می شود
از محبت خار سوسن می شود	وز محبت خانہ روشن می شود
از محبت مردہ زندہ می شود	وز محبت شاہ بندہ می شود

(دفتر دوم)

ان اشعار کی خوبیوں کا تجزیہ کرنے میں بہت وقت صرف ہوگا، لہٰذا حسب معمول صرف ترجے پر اکتفا کرتا ہوں۔

محبت سے تلخیاں شیریں ہو جاتی ہیں اور محبت سے تانبا سونا بن جاتا ہے۔
محبت سے تلچھٹ صاف شراب بن جاتی ہے اور محبت سے درد شفا بخش ہو جاتا ہے۔
محبت سے کانٹے پھول ہو جاتے ہیں اور محبت سے سرکہ شراب ہو جاتا ہے
محبت سے تختۂ دار تخت شاہی بن جاتا ہے اور محبت سے بوجھ خوش بختی بن جاتا ہے۔
محبت سے قید خانہ باغ بن جاتا ہے اور بے محبت باغ کوڑا خانہ بن جاتا ہے۔
محبت سے آگ نور بن جاتی ہے، اور محبت سے شیطان حور بن جاتا ہے۔
محبت سے پتھر تیل ہو جاتا ہے اور بے محبت موم لوہا بن جاتا ہے۔
محبت سے غم مسرت بن جاتا ہے اور محبت سے غول، جو لوگوں کو گمراہ کرتا ہے، رہنما بن جاتا ہے۔
محبت سے زہریلا ڈنک شہد بن جاتا ہے اور محبت شیر کو چوہا بنا دیتی ہے۔
محبت سے بیماری صحت بن جاتی ہے اور محبت سے قہر رحمت میں بدل جاتا ہے۔
محبت کی وجہ سے کانٹا سوسن ہو جاتا ہے اور محبت کے ذریعہ گھر منور ہو جاتا ہے۔

محبت مردے کو زندہ کر دیتی ہے اور محبت شاہ کو بندہ بنا دیتی ہے۔

ان اشعار میں وجد کی جو کیفیت ہے وہ بالکل میر کی غزل جیسی ہے۔ یعنی دونوں شاعر خود وجد میں ہیں اور اپنے سننے یا پڑھنے والے کو بھی وجد میں لا رہے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے الہام کا دریا ہے اور موزوں الفاظ کے جام میں ڈھل کر روح و دل کو سیراب کر رہا ہے۔ دونوں میں کائناتی بصیرت بھی ہے اور عشق کی سادہ مزاجی بھی۔ ان سب مشابہتوں کے باوجود، میر کے اشعار مولانا روم سے بوجوہ بہتر ہیں۔ ان وجوہ کو مختصراً یوں بیان کیا جا سکتا ہے۔ (۱) میر کے اشعار میں خود عشق کی ماہیت بیان ہوئی ہے، جب کہ مولانا روم کے یہاں عشق کا محض تفاعل بیان ہوا ہے۔ اس تفاعل کے ذریعہ ہم عشق کی صفات تو جان لیتے ہیں لیکن عشق کی ذات تک رسائی ہمیں میر کے ہی اشعار کے ذریعہ ہوتی ہے۔ (۲) میر کے یہاں عشق ایک کائناتی حقیقت بلکہ ماوراے حقیقت معلوم ہوتا ہے۔ میر ہمیں ظاہر، باطن، بلند، بالا، زمین، آسمان، ہر جگہ لے جاتے ہیں۔ جب کہ مولانا روم ہمیں زیادہ تر محسوسات تک محدود رکھتے ہیں۔ (۳) مولانا کے اشعار میں خطاب کا لہجہ ہے، میر کے یہاں وجد میں آ کر رقص کرنے کا۔ (۴) میر کا متکلم بات تو آسمان زمین کی کر رہا ہے، لیکن اس کا نقطۂ نظر انسانی اور زمینی ہے۔ مطلع ہی میں انسانی تجربے کا براہ راست ذکر ہے۔ (۵) ایک بات یہ بھی ہے کہ مولانا کے یہاں مثنوی کی تنگی ہے اور میر کے یہاں مردف و مسلسل غزل کی وسعت اور رنگا رنگی۔ فنی چالاکیاں مولانا روم کے یہاں میر سے کچھ زیادہ ہی نکلیں گی، لیکن میر کا مجموعی تاثر تیز برستی ہوئی بارش کا ہے، جس سے ساری بستی چند ہی منٹوں میں تر ہو جاتی ہے۔ روانی اور نغمگی کی اس فراوانی کے باعث ہمیں میر کے ان اشعار میں فنی چالاکیوں کی نسبۃً کمی محسوس ہی نہیں ہوتی۔ لیکن ایسا بھی نہیں کہ میر کے اشعار بالکل ہی سادہ اور محض جذباتی شورش کا براہ راست اظہار ہوں۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کیجیے:

(۱) مطلع کا مصرع اولیٰ کئی طرح پڑھا جا سکتا ہے ع

(الف) مہر قیامت، چاہت آفت، فتنہ فساد بلا ہے، عشق

(ب) مہر، قیامت، چاہت، آفت، فتنہ، فساد، بلا ہے، عشق

(ج) مہر، قیامت، چاہت، آفت فتنہ، فساد بلا ہے، عشق

(۲) مطلع کے مصرع ثانی میں ''عشق اللہ'' درویشوں، فقیروں، قلندروں کی اصطلاح ہے۔ یہ

لوگ ایک دوسرے کو" عشق اللہ "، " بابا سدا عشق اللہ "، " مرشد اللہ " " یار سدا را عشق ہے "، " یاد اللہ "، " مدد اللہ " وغیرہ کہہ کر مخاطب کرتے تھے۔ یہ بات اپنی جگہ پر خود دلچسپ ہے، لیکن مصرعے میں الفاظ کی نشست ایسی ہے کہ کئی معنی ممکن ہیں۔ ممکن ہے " صیاد " منادیٰ ہو، اور مراد یہ ہو کہ اے صیاد، جن لوگوں نے عشق کیا ہے، ان کو " عشق اللہ " کہہ کر میرا سلام کہنا۔ " عشق اللہ " کی معنویت دوہری ہے، یعنی یہ ایک طرح کا سلام تو ہے ہی، اسی میں یہ پیغام بھی چھپا ہوا ہے کی عشق ہی خدا ہے، یا خدا ہی عشق ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ " عشق " منادیٰ ہو، اور مراد یہ ہو کہ اے عشق! جن لوگوں نے عشق کیا ہے انھیں " اللہ صیاد " (یعنی یزداں شکار) کہنا۔ مولانا روم اور اقبال دونوں یاد آتے ہیں۔

بزیر کنگرۂ کبریاش مردانند
فرشتہ صید و پیمبر شکار و یزداں گیر

(مولانا روم)

(اس کی کبریائی کے کنگروں تلے
ایسے ایسے جواں مرد پڑے
ہوئے ہیں جو فرشتوں اور
پیغمبروں اور خود یزداں کو شکار
کر لیتے ہیں۔)

اقبال کا شعر ہے۔

در دشت جنوں من جبریل زبوں صیدے
یزداں بہ کمند آور اے ہمت مردانہ
(میرے دشت جنوں میں جبریل تو ایک
دبلا پتلا اور حقیر جانور ہے، اے ہمت
مردانہ تو یزداں کو اپنی کمند میں لے آ۔)

میر کے شعر کا تیسرا مفہوم یہ ہے کہ " عشق اللہ " کلمۂ فجائیہ ہے۔ تعریف کے لہجے میں کہتے ہیں کہ سبحان اللہ، جن لوگوں نے عشق کیا ہے، وہ گویا صیاد کی طرح مضبوط اعصاب کے مالک ہیں۔ صیاد

کے اعصاب اگر مضبوط نہ ہوتے تو وہ بے زبانوں کی فریاد سے متاثر ہوتا اور انھیں گرفتار نہ کرتا۔ جو لوگ عشق کرتے ہیں وہ ایسے ہی دل گردے والے ہوں گے۔

(۳) دوسرے شعر پر کچھ بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۲ / ۲۱۴ اور ۱ / ۲۱۵۔ تیسرے شعر میں لفظ ''نظم'' سے فائدہ اٹھا کر ''ناظم'' کا مضمون پیدا کیا ہے جو ابہام پر مبنی ہے۔ پھر اسی مناسبت سے ''موزوں'' لائے ہیں۔ چوتھے شعر میں اللہ کی صفات ''ظاہر'' و ''باطن'' کے حوالے سے ایک نئی بات پیدا کی ہے کہ عشق جب عرش پر پہنچتا ہے تو وہ عالم بالا (= باطن) کی شکل میں نظر آتا ہے، اور جب زمین پر آتا ہے تو وہ دنیا کی صورت اختیار کرتا ہے (= ظاہر) اس مضمون میں ویدانتی وحدت الوجود کی جھلک نظر آتی ہے۔

(۴) پانچویں اور چھٹے شعر میں چوتھے شعر کی تفسیر نظر آتی ہے۔ عشق کے دل میں پنہاں ہونے سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ چاہے عشق کے آثار ظاہر نہ ہوں، لیکن پھر بھی وہ ایک کے دل میں ہے۔ اسی مضمون کو ساتویں شعر میں پھر بیان کیا ہے، لیکن اب جبریل اور وحی کا مضمون ڈال کر عجیب پہلو سے نعتیہ شعر کہہ دیا ہے، جب کہ جبریل کا آنا (کیوں کہ وہ کسی کو نظر نہیں آتے) عشق کی پنہانی کی تمثیل ہے۔ (رسولؐ اکرم محبوب خدا تھے اور خدا ان کا محبوب، حبیب کا پیغام محبوب کے پاس اس طرح آتا ہے کہ نامہ بر پوشیدہ رہتا ہے لیکن پیغام پہنچ جاتا ہے۔) لہٰذا جبریل کا آنا عشق کی پنہانی کی دلیل ہے، تو ان کی لائی ہوئی کتاب عشق کی پیدائی کی دلیل ہے۔ عارفانہ مضمون ہو تو ایسا ہو۔

(۵) چھٹے شعر میں ویدانتی رنگ صاف نظر آتا ہے، کہ نور و ظلمت سب ایک ہی ہستی کے پرتو ہیں۔ مصرع اولیٰ کے پہلے ٹکڑے (''ظاہر باطن'') کے درمیان عطف نہیں رکھا ہے، لیکن دوسرے (''اول و آخر'') کے درمیان رکھا ہے، اس طرح آہنگ میں ایک طرح کی قطعیت پیدا ہو گئی ہے۔ یعنی ''ظاہر'' کے بعد تو خفیف سا وقفہ ممکن ہے، لیکن ''اول'' اور ''آخر'' کے درمیان وقفہ ممکن نہیں، لہٰذا اصرار کا دباؤ بڑھتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اسی مصرعے میں ''عشق ہے سب'' کے مفہوم ہیں۔ (۱) یہ سب (جو مصرعے کے شروع میں مذکور ہوئے) عشق ہیں، اور (۲) ان تمام جگہوں میں عشق ہی عشق بھرا ہوا ہے۔ مثلاً کہتے ہیں، ''اتنی بارش ہوئی کہ گھر دوکان سب پانی ہو گیا۔''

(۶) آخری شعر میں انسانی پہلو کو اور بھی واضح کر دیا ہے، کہ اوپر جو کچھ بیان کیا، اسے عشق کی

تعریف کرنے میں بے صبری پر محمول کرو تو یہ بھی خیال رکھو کہ میں کوئی جان بوجھ کر یہ سب ہنگامہ آرائی نہیں کر رہا ہوں، بلکہ عشق کی واردات ابھی نئی نئی ہے، ابھی میں اس کے لذات وشدائد کا عادی نہیں ہوا ہوں۔ یا اگر اس شعر کو اوپر کے شعروں سے بالکل الگ فرض کریں تو یہ کسی تازہ شکار عاشق کی بے چارگی کو ظاہر کرتا ہے۔ اس کا نالہ وفریاد لوگوں کو گراں گذرتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ بھائی میری بے صبری معاف کرو، میں ابھی نیا نیا عاشق ہوں۔ دونوں صورتوں میں خفیف سی خوش طبعی شعر کے انسانی پہلو کو اور بھی واضح کر رہی ہے۔

ان اشعار پر میر جتنا بھی ناز کرتے، کم تھا۔ جو شخص اسی برس کی عمر میں ایسے شعر کہہ لیتا تھا وہ اگر انشا و جرأت و مصحفی کو خاک برابر سمجھتا تھا تو کیا غلط تھا؟ اس غزل کا مقابلہ غزل ۲۱۵ سے کیجئے۔ سودا بھی ان زمینوں سے کترا کر نکل گئے ہیں اوروں کا تو پوچھنا ہی کیا ہے۔ عشق کی ردیف میں میر کی جتنی غزلیں ہیں ان میں معنی آفرینی، مضمون کی ندرت، آہنگ کی بلندی اور کلام کی روانی کے تمام جوہر نظر آتے ہیں۔ بظاہر تو معلوم ہوتا ہے کہ پابند ردیفوں میں، یعنی ایسی ردیفوں میں جو اسمیہ ہوں، مضمون کی ندرت کا امکان کم ہوتا ہوگا، لیکن میر نے حسب معمول اس کلیے کو بھی غلط ثابت کر دکھایا ہے۔

میر کے کلام میں عشق کی مرکزیت کے موضوع پر ملاحظہ ہو دیباچۂ جلد اول۔ یہاں ان باتوں کی تکرار غیر ضروری ہے۔ ان غزلوں کے حوالے سے بعض نکات البتہ توجہ طلب ہیں:

(۱) میر نے انسانی وجود، اور اس کی آلودگیوں، کمزوریوں، بلندیوں، ہر چیز کا لحاظ رکھا ہے۔ ہزار وجد کا عالم ہو، لیکن گوشت پوست کا احساس انھیں پھر بھی رہتا ہے۔ زیر بحث غزل کا ایک شعر اور ملاحظہ ہو ؎

خاک و باد و آب و آتش سب ہے موافق اپنے تئیں
جو کچھ ہے سو عشق بتاں ہے کیا کہیے اب کیا ہے عشق

یہاں عسکری صاحب کی بات یاد آتی ہے کہ میر اپنے انسان پن کو کبھی ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔

(۲) مغربی شعرا میں جارج ہربرٹ (George Herbert)، اسپینی صوفی سینٹ جان آف دی کراس (St. John of the Cross) اور اس کی پیرو

اسپینی صوفی خاتون سینٹ تریزا آف آویلا (St. Teresa of Avila)، چند اکا دکا نام ہیں جن کا ذکر میر کے سے عشق کی سرمستی اور وجد انگیزی کے ضمن میں کیا جاسکتا ہے، ورنہ مغرب میں عشقیہ شاعری اپنے تمام پھیلاؤ کے باوجود میر کے کلام تک نہیں پہنچی۔

(۳) انسانی حدود میں رہ کر ان حدود سے ماورا ہوجانا ان غزلوں کا مرکزی نقطہ ہے۔ یہ تصور ہند+مسلم شاعری میں بھی کم ملتا ہے، اور اس شاعری کے باہر تو اس کا وجود ہی نہیں۔ سنسکرت میں اعلیٰ درجے کی عشقیہ شاعری ہے، لیکن اس میں وہ مابعد الطبیعیاتی پہلو نہیں ہیں جو میر کے یہاں جگہ جگہ نظر آتے ہیں۔

ردیف ک

دیوان اول

ردیف ک

(۲۱۸)

اب وہ نہیں کہ شورش رہتی تھی آسماں تک
آشوب نالہ اب تو پہنچا ہے لامکاں تک

یہ بھی گیا بدن کا سب گوشت ہو کے پانی
اب کار دائے عزیزاں پہنچی ہے استخواں تک

تصویر کی سی شمعیں خاموش جلتے ہیں ہم ۶۰۰
سوز دروں ہمارا آتا نہیں زباں تک

مانند طیر نو پر اٹھے جہاں گئے ہم
دشوار ہے ہمارا آنا پھر آشیاں تک

۲۱۸/۱ مطلع کوئی بہت زوردار نہیں، لیکن آہ وفغاں کی شورش کا لامکاں تک پہنچنے کا مضمون

دلچسپ ہے۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ آسماں کے آگے لامکاں ہے۔ یعنی عام عقیدے کے خلاف یہ کہا ہے کہ آسمان کائنات کا بلند ترین درجہ نہیں ہے۔ اس شعر میں "لامکاں" بمعنی anti space معلوم ہوتا ہے، جب کہ آسمان بہر حال ایک space ہے۔

۲/۲۱۸ "کارد بہ استخواں رسیدن" فارسی کا مشہور محاورہ ہے۔ چھری کا ہڈی تک پہنچ جانا، یعنی سخت تکلیف اور مصیبت میں ہونا۔ اس کو ثابت کرنے کے لئے پہلا مصرع کس قدر خوبصورت اور رونگٹے کھڑے کر دینے والا کہا ہے کہ بدن کا سارا گوشت پانی ہو کر بہ گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں ہڈی تک چھری خواہ مخواہ پہنچے گی۔ زہریلے سانپوں کے بارے میں عام عقیدہ ہے کہ اگر کاٹ لیں تو زہر کے اثر سے سارا بدن پانی ہو کر بہ جاتا ہے۔ اس طرح مصرع اولیٰ میں زہر غم یا اژدر عشق کا کنایہ بھی قائم ہو گیا۔ اژدر عشق کے لئے ملاحظہ ہو میر، دیوان ششم۔

وامق و کوہکن و قیس نہیں ہے کوئی
بھکھ گیا عشق کا اژدر مرے غم خواروں کو

عزیزوں سے تخاطب شعر کو روزمرہ کی دنیا کے قریب تر لے آتا ہے۔ اس تخاطب میں طنز اور بے چارگی دونوں کا شائبہ ہے۔

۳/۲۱۸ یہ شعر بھی مصرع ثانی پر مصرع اولیٰ قائم کرنے کی اچھی مثال ہے۔ مصرع ثانی میں عام بات کہی ہے، مصرع اولیٰ میں کس خوبصورتی سے ثبوت بہم پہنچایا کہ سچ مچ کی شمع اپنی لو کے ذریعہ (جسے زبان سے تشبیہ دیتے ہیں) دل کی سوزش و درد کا حال کہہ دیتی ہے، لیکن میں تو شمع کی تصویر کی طرح ہوں کہ اس کے زبان تو ہوتی ہے، لیکن وہ بے اثر ہوتی ہے، کیوں کہ شمع تصویر کی لو میں کوئی گرمی نہیں ہوتی، اور وہ اپنے دل کا حال نہیں کہہ سکتی۔ یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ شمع تصویر جلتی تو ہے نہیں، لہٰذا شمع تصویر کی طرح جلنے کا کیا مطلب؟ اس کا جواب لفظ "خاموش" کے ذریعہ دے دیا، کہ "خاموش" کے معنی ہوتے ہیں "بجھا ہوا" (چراغ خاموش، شمع خاموش، عام طور پر بولتے ہیں) لہٰذا شمع تصویر چونکہ جلتی ہوئی شمع کی تصویر ہے، اس لئے اسے جلتا ہوا فرض کر سکتے ہیں، لیکن چونکہ شمع تصویر میں کوئی سوزش یا

روشنی نہیں، اس لئے وہ خاموش جل رہی ہے۔ بہت خوب شعر ہے۔

۲۱۸/۴ اس مضمون میں عجب طرح کا المیہ اسرار ہے۔ اس بات کی کوئی وجہ نہیں بیان کی کہ جب میں آشیاں سے نکلوں گا تو پھر واپس کیوں نہ آؤں گا؟ کیا اس وجہ سے کہ مجھ میں، یا انسانوں میں، ایک طرح کی مہم جوئی کی جبلت ہے جو انھیں نئی نئی دنیاؤں کی تلاش میں آوارہ رکھتی ہے؟ یا اس وجہ سے کہ گھر چھوڑ کر نکلا تو پھر میں بے خانماں ہو جاں گا؟ یعنی کیا میری تقدیر ہی میں دربدری لکھی ہے؟ یا اس وجہ سے کہ باہر کی دنیا اتنی خطرناک ہے کہ جو اس دنیا میں داخل ہوا وہ مرکھپ جاتا ہے، اور اسے واپس آنا نصیب نہیں ہوتا؟ اس آخری مفہوم کے لئے ملاحظہ ہو ۲۱/۲، یا پھر دیوان اول ہی میں یہ شعر بھی ہے۔

وحشت سے میری یارو خاطر نہ جمع رکھیو
پھر آوے یا نہ آوے نوپر اٹھا جو گھر سے

میر کو یہ مضمون (گھر چھوڑ کر پھر واپس آنا ممکن نہیں) اس قدر پسند تھا کہ وہ اسے تمام عمر کہا کئے۔

پچھتائے اٹھ کے گھر سے کہ جوں نو دمیدہ پر
جانا بنا نہ آپ کو پھر آشیاں تلک

(دیوان دوم)

برنگ طائر نو پر ہوئے آوارہ ہم اٹھ کر
کہ پھر پائی نہ ہم نے راہ اپنے آشیانے کی

(دیوان سوم)

آوارہ ہی ہوئے ہم سر مار مار یعنی
نو پر نکل گئے ہیں اپنے سب آشیاں تک

(دیوان پنجم)

ممکن ہے ان اشعار کے پیچھے میر کا ذاتی تجربہ ہو، کیوں کہ عمر کے خاصے حصے میں انھیں چین سے بیٹھنا نصیب نہ ہوا۔ لیکن جس انداز کے یہ شعر ہیں ان کے پیچھے ایک وسیع تر المیاتی فضا ہے، ایک کائناتی احساس ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ان اشعار میں میر محض اپنی نہیں، بلکہ اس دربدری کا اظہار کر رہے

ہیں جو ہبوط آدم کے بعد آدم اور ابن آدم کا مقدر بنی۔ یا پھر ان اشعار میں کائنات اور انسانی دنیا کے غیر ہونے، اجنبی ہونے اور آمادہ بہ ایذا ہونے کا احساس ہو۔ یعنی ہم جب تک اپنے گھر (یعنی اپنی اصل، یا اپنے ذاتی وجود) میں بند ہیں، تب تک تو محفوظ ہیں۔ لیکن جہاں دنیا میں باہر نکلے، کوئی نہ کوئی بات ایسی ہوگی جو ہمیں واپس آنے سے روک دے گی، یعنی ہماری شخصیت اور ہمارے وجود کا سقوط ہو جائے گا۔ چاہے وہ گم کردہ راہی ہو، یا نئی نئی منزلوں کو فتح کرنے کی دھن، یا محض موت، لیکن گھر سے باہر نکلے تو اپنی اصل (یعنی اپنی original state) سے ہاتھ دھولیا۔ وحشی بافقی کا مشہور شعر ہے۔

دل نیست کبوتر کہ چو برخواست نشیند
ما از سر بامے کہ پریدیم پریدیم
(دل کوئی کبوتر نہیں ہے کہ جب اٹھے تو
آ کر واپس بیٹھے۔ ہم تو جس سر بام سے
اڑے تو پھر اڑ ہی گئے۔)

یقین ہے کہ یہ شعر میر کی نظر میں رہا ہوگا، اور ممکن ہے کہ اس سے میر نے فیضان حاصل کیا ہو۔ لیکن میر نے اس سطحی مضمون سے دو مضمون پیدا کئے اور دونوں بہت گہرے۔

(۲۱۹)

ہیں بعد مرے مرگ کے آثار سے اب تک
سوکھا نہیں لوہو درودیوار سے اب تک

رنگینی عشق اس کے ملے پر ہوئی معلوم
صحبت نہ ہوئی تھی کسی خوں خوار سے اب تک

کچھ رنج دلی میر جوانی میں کھنچا تھا
زردی نہیں جاتی مرے رخسار سے اب تک

۲۱۹/۱ شعر معمولی اور برائے بیت ہے۔لیکن لفظ ''آثار'' کا استعمال دلچسپی سے خالی نہیں۔ ''آثار'' کے ایک معنی ''بنیاد'' بھی ہیں۔دیوار کی چوڑائی کو بھی ''آثار'' کہتے ہیں۔معماروں میں لفظ ''آثار'' اس معنی میں اب بھی مستعمل ہے۔مزید تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو ''فرہنگ اصطلاحات پیشہ وراں'' جلد اول از مولوی ظفر الرحمن۔لہٰذا ''آثار'' کا لفظ یہاں اور ۱/۲۰۴ میں ''درودیوار'' کے ضلع کا لفظ ہے۔''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' مرتبہ ترقی اردو بورڈ کراچی (جلد دوم) میں ''آثار'' کے تحت میر کا زیر بحث شعر نقل کر کے معنی بتائے گئے ہیں: ''عہد قدیم یا اسلاف کے زمانے کا وہ بقیہ (تحریر، عمارت یا ڈھانچہ وغیرہ) جس کے متعلقہ زمانے کی تاریخ وتہذیب کا پتہ چل سکے، باقیات، یادگاریں۔'' ظاہر ہے کہ یہ سب معنی محض خیالی ہیں، اور اس شعر سے تو بالکل ہی نہیں برآمد ہوتے۔''آثار'' یہاں اپنے عام معنی ''نشانات'' کے مفہوم میں ہے، اور معماری کی اصطلاح کے اعتبار سے ''درودیوار'' کے ضلع کا لفظ ہے، اور شعر کی خوبصورتی بھی اسی بات میں ہے۔ورنہ مصرع اولیٰ میں ردیف پوری طرح کارگر

نہیں ہے، اور مضمون اگرچہ نسبتاً نیا ہے لیکن بے ثبوت بیان ہوا ہے، اس لئے اس میں کوئی خاص حسن نہیں۔

۲/۲۱۹ خاص میر کے انداز کا شعر ہے۔ ایک طرف تو معشوق کی ستم کیشی کا ذکر کیا، دوسری طرف اپنا مذاق بھی اڑایا۔ لہٰذا مضمون میں درد و حرماں کے بجائے خوش طبعی کا سا رنگ پیدا ہو گیا، کہ جاؤ میاں، اور عشق کرو۔ مضمون کی یہ تازگی لفظ ''خوں خوار'' کے مقابلے میں ''رنگینی'' رکھ کر پیدا کی ہے۔ پھر لطف یہ بھی ہے کہ یہ روح فرسا تجربہ تب ہوا جب معشوق سے ملاقات ہوئی لہٰذا اصولاً یہ فراق نہیں، بلکہ ملاقات کا شعر ہے، اور یہ ملاقاتیں روزمرہ زندگی کے تجربے کے طور پر پیش آئی ہیں۔ اس طرح عشق کا تجربہ (جس کا بیان انتہائی مبالغہ آمیز انداز میں ہوا ہے) عام زندگی کا حصہ بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ میر ایک طرف تو ایسے شعر کہتے ہیں جس میں عشق کا تجربہ انتہائی لرزہ خیز اور روح فرسا اور معمولی دنیا سے الگ چیز نظر آتا ہے، لیکن پھر بھی انسانی زندگی سے قریب رہتا ہے۔ مثلاً ؎

اس دشت میں ہو میر ترا کیوں کے گذارا
تازا نو ترے گل ہے ترے تا بہ کمر آب

(دیوان سوم)

دوسری طرف وہ ایسے شعر کہتے ہیں جس میں عشق کا تجربہ قطعاً ہولناک اور روزمرہ زندگی سے بہت دور معلوم ہوتا ہے، مثلاً ؎

کیا کم ہے ہولناکی صحرائے عاشقی کی
شیروں کو اس جگہ پر ہوتا ہے قشعریرہ

(دیوان دوم)

ان دونوں اشعار پر بحث کے لئے دیکھئے ۴/۵۹، اور ۲/۹۰۔ پھر وہ زیر بحث شعر جیسے شعر بھی کہتے ہیں جس میں عشق کے دل خوں کن تجربے کو خوش طبعی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ میر کے یہاں عشق کے تجربے کا تنوع اردو کے تمام شاعروں سے زیادہ ہے، اردو فارسی میں صرف حافظ اور ایک حد تک خسرو ان کا مقابلہ کر سکتے ہیں۔ تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو دیباچہ جلد اول۔

۲۱۹/۳ یہ شعر دیوان چہارم کا ہے۔ پہلے مصرعے میں بات کو understate کر کے یعنی ذرا کم کر کے، دوسرے مصرعے میں اس کے تعلق سے مبالغہ لا کر شعر میں بالکل نئے انداز کا تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ یہ بات بھی پر لطف ہے کہ رنج تو دل کو لگا تھا، اور اس کے آثار رخسار پر نمایاں ہوئے ہیں۔ بڑھاپے کا کنایہ بھی خوب ہے۔ بڑھاپے میں رنگ یوں بھی زرد ہو جاتا ہے، اس لئے مبالغے میں بھی ایک گھریلو کیفیت ہے۔

(۲۲۰)

۶۰۵

میر گم کردہ چمن زمزمہ پرداز ہے ایک
جس کی لے دام سے تا گوش گل آواز ہے ایک

کچھ ہواے مرغ چمن لطف نہ جاوے اس سے
نوحہ یا نالہ ہر اک بات کا انداز ہے ایک

ناتوانی سے نہیں بال فشانی کا دماغ
ورنہ تا باغ قفس سے مری پرواز ہے ایک

دماغ=خواہش

گوش کو ہوش کے ٹک کھول کے سن شور جہاں
سب کی آواز کے پردے میں سخن ساز ہے ایک

چاہے جس شکل سے تمثال صفت اس میں درآ
عالم آئینے کے مانند درباز ہے ایک

۱/۲۲۰ اس شعر میں معنی کی کثرت مجرد الفاظ کی کثیر المعنویت، صرف ونحو، اور الفاظ کے دروبست کی بنا پر ہے۔ کم شعر ایسے ہوں گے جن میں کثرت معنی کے اتنے زیادہ طریقے اس قدر کامیابی اور آہستگی سے برتے گئے ہوں۔ ''آہستگی'' میں نے اس لئے کہا کہ شعر بظاہر بالکل سادہ معلوم ہوتا ہے، کوئی دھوم دھام نہیں ہے۔ اب شعر پر غور کرتے ہیں۔ اگر ''میر گم کردہ چمن'' کو ایک ترکیب مانا

جائے تو معنی بنتے ہیں" وہ میر جو گم کردہ چمن ہے۔" لیکن "میر" کو الگ کر کے" گم کردہ چمن" کو ایک ترکیب فرض کیجئے تو" میر" خطابیہ ہو جاتا ہے، اور معنی یہ بنتے ہیں کہ" اے میر، ایک گم کردہ چمن زمزمہ پرداز ہے۔" اگر پہلے معنی کو قبول کیجئے تو" ایک" کے دو معنی بنتے ہیں۔(۱) محض ایک، یعنی عدد۔(میر گم کردہ چمن ایک زمزمہ پرداز ہے۔)(۲) غیر معمولی۔ جیسے بال مکند حضور کا یہ لاجواب مطلع جسے کئی لوگوں نے غلطی سے میر سے منسوب کیا ہے۔

یہ جو چشم پرآب ہیں دونوں
ایک خانہ خراب ہیں دونوں

اب معنی یہ بنے کہ میر گم کردہ چمن عجب غیر معمولی قسم کا زمزمہ پرداز ہے۔ اگر دوسری قرأت قبول کیجئے تو" زمزمہ پرداز" اسم صفت کے بجائے اسم فاعل بن جاتا ہے۔ یعنی معنی یہ ہوئے کہ اے میر، ایک گم کردہ چمن مصروف زمزمہ پردازی ہے۔ اب" گم کردہ چمن" پر غور کیجئے۔ معنی ہیں" وہ جس نے چمن کو کھو دیا ہے، وہ جس سے چمن کھو گیا ہے۔" اب تک اس بات کا اشارہ نہیں کہ چمن میں کھونے کے بعد وہ طائر اب کہاں ہے۔ دوسرے مصرعے سے معلوم ہوا کہ وہ دام میں ہے۔ لہٰذا اس کی چمن گم کردگی کی دو وجہیں ہو سکتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ جال میں ہے، لہٰذا چمن اس سے کھو گیا ہے، یا وہ چمن سے کھو گیا ہے۔ لیکن دوسری بات یہ بھی ممکن ہے کہ وہ اڑتے اڑتے بہت دور نکل گیا، یہاں تک کہ راستہ بھول گیا، یا بہت تھک گیا۔ اس عالم میں یا تو وہ خود گرفتار ہونے پر تیار ہو گیا" کیوں کہ راستہ بھول چکا ہے، گھر واپس نہیں جا سکتا، لہٰذا گرفتاری کو بے کسی کی موت پر ترجیح دی۔" یا پھر تھک ہار کر وہ کہیں دم لینے کے لئے اترا اور خستہ حالی کے بعد گرفتار ہو گیا۔ بقول اصغر گونڈوی ع

جہاں بازو سمٹتے ہیں وہیں صیاد ہوتا ہے

لیکن" گم کردہ چمن" کے ایک معنی" گم کردۂ چمن" بھی ہوتے ہیں، یعنی" وہ جسے چمن نے گم کر دیا" اب مفہوم یہ نکلا کہ اس طائر کو چمن نے ہی گم کر دیا، یعنی چمن نے اسے قبول نہ کیا، اپنے پاس نہ رکھا۔ اس مفہوم کی رو سے طائر ایک ایسی بے چارہ ہستی بن جاتا ہے جسے خود اس کے وطن نے قبول نہ کیا۔ وہ وطن جو پناہ اور استقامت کا گھر تھا، اس طائر کے لئے غربت سے زیادہ بے مہر ثابت ہوا۔ اب" زمزمہ پرداز" پر غور کرتے ہیں۔" پرداختن" کے سات سے لے کر سولہ تک معنی بتائے گئے ہیں۔

مندرجہ ذیل ہمارے مفید مطلب ہیں۔(۱) گانا (۲) سنوارنا، مانجھنا (۳) مرتب کرنا۔لہٰذا طائر گم کردہ چمن اپنا زمزمہ گا رہا ہے یا اسے خوب سنوار سنوار کر پیش کر رہا ہے یا اسے مکمل و مرتب کر رہا ہے۔ان تمام صورتوں میں مصرع ثانی دو معنی دے رہا ہے۔(۱) اس کی لے ایسی ہے کہ دام سے لے کر گوش گل تک ایک آواز پھیلی ہوئی ہے۔یعنی اس کا نغمہ بہت پرقوت ہے۔(۲) اس کی لے بالکل یک رنگ ہے۔لیکن اگر لے بالکل یک رنگ ہے تو پھر زمزمہ پردازی کیسی؟ لہٰذا معلوم ہوا کہ اس معنی میں مصرع طنز یعنی irony کا حامل ہے، اور آگے چلئے۔'' زمزمہ پرداز'' کے جو معنی بھی قبول کئے جائیں، مصرع ثانی ایک تیسرے مفہوم کا بھی حامل نظر آتا ہے۔طائر کی لے ایسی ہے کہ دام سے لے کر گوش گل تک سب کو، یعنی کم سے کم دام اور گوش گل دونوں کو یکساں (یعنی ایک ہی تاثر کی حامل) سنائی دیتی ہے۔یعنی اس کا جو تاثر دام گاہ میں ہے، وہی چمن میں بھی ہے۔ایسا نہیں ہے کہ دام گاہ، میں (مثلاً) وہ غمگین و حزیں معلوم ہو، لیکن چمن والوں کو یہ پرمسرت سنائی دے۔لیکن پھول کو سننے سے عاری فرض کرتے ہیں۔پنکھڑیوں اور کان میں مشابہت کے باعث پھول کے کان تو فرض کئے جاتے ہیں، لیکن پھول چونکہ بلبل کے نالہ و فغاں پر کان نہیں دھرتا (متوجہ نہیں ہوتا) اس لئے اسے بہرا کہا جاتا ہے۔لہٰذا اگر یہ پہلو اختیار کیا جائے تو مفہوم یہ نکلا کہ طائر گم کردہ چمن کی فریاد کوئی سن ہی نہیں رہا ہے۔اس کی لے گوش گل سے لے کر دام تک ایک آواز کی طرح ہے، یعنی کوئی وجود نہیں رکھتی، چونکہ پھول کے لئے آواز کا وجود نہیں۔اور چونکہ اس کی لے گوش گل اور دام تک یکساں ہے، لہٰذا معلوم ہوا کہ اس کی آہ و زاری کا کوئی سننے والا نہیں۔ '' ایک آواز'' کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ اس کی لے میں کوئی سر نہیں، بس ایک سادہ و بے رنگ آواز ہے۔ایسی صورت میں '' زمزمہ پرداز'' پھر طنزیہ کیفیت کا حامل ہو جاتا ہے۔بے چارہ زمزمہ پردازی کی کوشش کر رہا ہے، یا خود کو زمزمہ پرداز سمجھ رہا ہے، لیکن دراصل گرفتاری کی مجبوری، یا خستہ حالی، یا گرفتاری کے رنج و کرب کے باعث اس کے منھ سے بس ایک بے سری سیٹی سی نکل رہی ہے۔آزاد ہوتا اور اپنے چمن میں ہوتا تو بات ہی اور ہوتی۔اب تو بس ایک صدا ہے جو ہر طرف گونج رہی ہے۔غرض جس پہلو سے دیکھئے، جس لفظ پر غور کیجئے، معنی کا خزانہ نظر آتا ہے۔

نثار احمد فاروقی نے لکھا ہے کہ مصرع ثانی میں '' لے'' کو لام مفتوح بمعنی '' راگ، سر'' نہیں بلکہ لام مکسور بمعنی '' لے کر'' پڑھنا چاہئے۔بدیں صورت مصرعے کی نثر یوں ہوگی: اس کی آواز گوش گل سے

لے (کر) دام تک ایک (ہی) ہے۔ اس قرأت میں تعقید کے علاوہ ''کر'' کا حذف ناگوار گذرتا ہے، لیکن اسے ایک ممکن قرأت قرار دینا بالکل درست ہے۔ ہاں اسے واحد قرأت نہیں کہہ سکتے کیوں کہ اس صورت میں معنی کے اکثر وہ پہلو زائل ہو جاتے ہیں جو میں نے اوپر بیان کئے ہیں۔

۲/۲۲۰ ''کچھ ہو'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) کچھ بھی ہو، اور (۲) نوحہ ہو یا نالہ ہو، کچھ ہو۔ اگر ''ہو'' پر زور دیں تو تیسرے معنی پیدا ہوتے ہیں کہ ''کچھ ہونا چاہئے۔'' اسی طرح ''انداز ہے ایک'' بھی کثیر المعنی ہے۔ (۱) ایک انداز نوحے کا ہے، ایک انداز نالے کا ہے۔ (۲) ہر بات کا ایک (خاص) انداز ہوتا ہے۔ (۳) نوحہ ہو یا نالہ، دونوں کا انداز ایک ہی ہے، یعنی لطف سے خالی نہ نوحے کو ہونا چاہئے نہ نالے کو۔

اس شعر کو میر کے نظریۂ شعر کا ایک حصہ بھی مان سکتے ہیں۔ یعنی بات میں ''لطف'' ضروری ہے۔ ''لطف'' کے معنی ہیں ''خوبی'' یعنی ''حسن''۔ لطف کے دوسرے معنی یہ ہیں کہ بات ایسی ہو جسے سن یا پڑھ کر لطف یعنی مسرت یا تازگی کی کیفیت حاصل ہو۔ مضمون چاہے رنج و غم پر مبنی ہو، لیکن بات اس طرح کہی جائے کہ اس میں تازگی اور فرحت پیدا کرنے کی صلاحیت ہو۔ محض رونا دھونا، یعنی غم و رنج کا ایسا بیان جس میں جذبات کی شدت ہو لیکن کہنے کے انداز میں کوئی تازگی نہ ہو، میر کو منظور نہیں۔ لہٰذا مضمون کو کس طرح ادا کیا گیا، یہ بات اہم ہے۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھئے تو میر کی شعریات (یعنی کلاسیکی اردو شعریات) کا اہم اصول یہ بنتا ہے کہ شاعری ذاتی جذبے کا اظہار نہیں، بلکہ کسی بھی جذبے کا خوبصورت اظہار ہے۔ شعر اس وجہ سے خوبصورت نہیں بنتا کہ اس میں کوئی ایسا جذبہ ہے جو کہ دل کو چھو لیتا ہے (جیسا کہ بیسویں صدی کے نقادوں نے غزل کی تعریف میں کہا ہے) بلکہ شعر اس لئے خوبصورت بنتا ہے کہ اس میں جذبہ (یا جو کچھ بھی ہے، مضمون، خیال، وغیرہ) اس طرح ادا کیا جاتا ہے کہ اس کے ذریعے لطف، یعنی فرحت اور مسرت حاصل ہوتی ہے۔ یعنی شعر کا خوبصورت ہونا اس کا لطف ہے، اور اس کا لطف منحصر اس بات پر ہے کہ مضمون کو کس طرح ادا کیا گیا۔ ''لطف'' کے اس مفہوم (خوبی، بوجہ احسن ہونا) کی تصدیق داستانوں سے جگہ جگہ ہوتی ہے۔ مثلاً ''طلسم ہوش ربا'' جلد ہفتم (مصنف احمد حسین قمر) کو میں نے یوں ہی کھولا تو چند صفحوں کے اندر ''لطف'' کے حسب ذیل استعمالات نظر پڑے:

(۱) اسد بھی بہ لطف گریباں گیر ہے۔ اس بے حیا کی جان کی ہلاکت کی تدبیر ہے۔
(صفحہ ۴۲۹)

(۲) ابھی پہلوان نو جوان ہو، تم نے بھی لطف سے مقابلہ نہ کیا۔ (صفحہ ۴۵۹)

یہ بات ملحوظ رہے کہ جذبہ یعنی emotion اور experience یعنی تجربہ کلاسیکی اردو شعریات میں کوئی اہم مقام نہیں رکھتے۔ بنیادی مقام مضمون کا ہے، اور جذبہ، تجربہ، آپ بیتی، جگ بیتی وغیرہ قسم کی چیز کچھ نہیں ہے، محض مضمون کا تفاعل (function) ہیں۔ یعنی یہ چیزیں مضمون سے پیدا ہوتی ہیں اور مضمون میں شامل ہیں۔ ''ہر اک بات کا انداز ہے ایک'' اور ''لطف نہ جاوے اس سے'' کے فقرے اس بات کو ثابت کرتے ہیں کہ بات کا اسلوب جس کے ذریعے ''لطف سخن'' پیدا ہوتا ہے، بنیادی چیز ہے۔ دیوان اول ہی میں کہا ہے۔

میر شاعر بھی زور کوئی تھا
دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب

اب شعر کے بعض دیگر معنوی پہلوؤں پر غور کیجئے۔ ''لطف نہ جاوے اس سے'' کا ایک مفہوم یہ بھی ہوسکتا ہے کہ خود مرغ چمن کو نوحہ یا نالہ کرنے میں لطف حاصل ہوتا ہے (جس طرح شاعر کو شعر کہنے میں لطف آتا ہے۔) لہٰذا مرغ چمن کو تلقین کر رہے ہیں کہ وہ لطف جو تم اس اپنی نوحہ گری یا نالہ گری سے حاصل کر رہے ہو وہ ہمیشہ قائم رہنا چاہئے۔ یا دعا کر رہے ہیں کہ وہ لطف کبھی نہ جائے، چاہے کچھ بھی ہو جائے۔ ایک معنی یہ بھی ہوسکتے ہیں کہ مرغ چمن کو سمجھا رہے ہیں کہ کچھ بھی ہو جائے لیکن سننے والوں کا لطف قائم رہے۔ نوحہ ہو یا نالہ ہر بات کا ایک خاص انداز ہوتا ہے اور اس کے ذریعے سننے والوں کو لطف حاصل ہوتا ہے۔ تم پر کچھ بھی گذرے، لیکن نالے اور نوحے کا وہی انداز برقرار رکھو، تا کہ اس میں لطف انگیزی کی جو صلاحیت ہے، وہ برقرار رہے۔

یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ ''نوحہ'' کھوئی ہوئی چیزوں، گذرے ہوئے لوگوں اور ان باتوں کا ہوتا ہے جو دوبارہ نہیں ہوسکتیں۔ ''نالہ'' کے لئے ایسی شرط نہیں۔ نالے میں شکوہ بھی ہوسکتا ہے، نوحے میں شکوہ نہیں ہوتا۔

۳/۲۲۰ ٹیک چند بہار نے ''بہار عجم'' میں لکھا ہے کہ ''دماغ'' بمعنی ''خواہش'' تعظیم اور بزرگی کے موقعے پر بولتے ہیں، یعنی یہ ایسے شخص کے لئے بولا جاتا ہے جس کی بڑائی دکھانا مقصود ہو۔ اور خود اپنے لئے بولتے ہیں تو بھی مفہوم اپنی بزرگی دکھانے کا ہی مقصود ہوتا ہے۔ مثلاً ''دماغ حرف زدن نہ دارم'' (میں بات نہیں کرنا چاہتا) اس پس منظر میں شعر کی معنویت دوبالا ہو جاتی ہے۔ بات تو کر رہے ہیں ناتوانی کی، لیکن پر پھڑ پھڑانے کی خواہش نہ ہونے کو ''دماغ نہ ہونا'' کہہ رہے ہیں، یعنی اپنی عظمت اور بزرگی کا احساس پھر بھی ہے۔ اس اعتبار سے مصرع ثانی کی داد نہیں ہو سکتی، کہ اگر سچ پوچھو تو میں بس ایک فراٹا بھروں اور قفس سے باغ تک پہنچ جاؤں۔ ایسی تعلّی کرنے والے کو زیبا ہے کہ وہ ''خواہش'' کی جگہ ''دماغ'' کا لفظ استعمال کرے۔ یہ شعر دو مصرعوں میں ربط کی بہترین مثال ہے۔ پہلے مصرعے میں ''دماغ'' کہہ کر اپنی عظمت کی طرف اشارہ کیا، اور دوسرے مصرعے میں تعلّی رکھ دی۔ رسی جل گئی پر بل نہیں گئے، اسی کو کہتے ہیں، کہ ناتوانی کے باعث بال فشانی بھی ممکن نہیں، اور دم خم وہی باقی ہیں کہ اگر چاہوں تو ایک پرواز میں قفس اور باغ کو ایک کر دوں۔ دیوان اول میں اس سے ملتا جلتا مضمون محض تعلّی پر مبنی باندھا ہے اور تشبیہ کی ندرت کے باعث اس میں چار چاند لگا دیئے ہیں۔

ہمت اپنی ہی تھی یہ میر کہ جوں مرغ خیال
اک پر افشانی میں گذرے سر عالم سے بھی

۴/۲۲۰ محاورے میں ''سخن ساز'' کے معنی ہوتے ہیں ''چرب زبان'' ''باتیں بنانے والا'' ورنہ لغوی معنی تو بس اتنے ہی ہیں کہ وہ شخص جو سخن (بات، شاعری) بناتا ہو، یعنی شاعر، یا خوش کلام شخص یا ''سخن/کلام کا وضع کرنے والا''۔ ظاہر ہے کہ محاورے کے معنی مرجح ہیں۔ اور ان معنی کی روشنی میں شعر کا مضمون عجب دلچسپ ہو جاتا ہے۔ دنیا میں جو کچھ گفتگو ہے، جو کچھ شور و غل اور ہنگامہ ہے، جو بھی آوازیں ہیں، ان کے پردے میں ایک ہی چرب زبان، باتیں بنانے والی، بات سے بات پیدا کرنے والی ہستی ہے، یعنی ہستی الٰہی۔ لہٰذا ایک طرف تو یہ شعر وحدت وجود کا مضمون پیش کرتا ہے، اور دوسری طرف یہ ذات الٰہی کا شکوہ، بلکہ توہین کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر میر پر اعتراض کیا جاتا تو وہ کہتے کہ میں نے ''سخن ساز'' لغوی معنی میں استعمال کیا ہے۔ لیکن اعتراض شاید ہوا نہ ہوگا، کیوں کہ مشرقی

تہذیب میں شاعروں کو جتنی آزادی حاصل رہی ہے، شاید کسی بھی کلاسیکی تہذیب میں انھیں اتنی آزادی حاصل نہ تھی۔

''سخن ساز'' میں فک اضافت فرض کیا جائے، یعنی یہ فرض کیا جائے کہ دراصل ''سخن ساز'' یعنی ساز کا سخن ہے، تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ سب کی آواز کے بھیس میں دراصل ایک ہی ساز کی آواز ہے۔ یہ ساز فطرت بھی ہو سکتا ہے، ساز خداوندی بھی ہو سکتا ہے۔ یا اس کے معنی صرف یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ دنیا میں ہر چیز دراصل ایک ہی ہے، چاہے بظاہر سب چیزیں مختلف اور الگ الگ معلوم ہوتی ہوں۔ اگر ''پردے'' کو ''بھیس'' کے معنی میں لیا جائے تو یہ معنی بہت مناسب ہو جاتے ہیں۔ اگر ''پردے میں'' کے معنی ''پیچھے'' لئے جائیں تو اول الذکر معنی زیادہ مناسب ہو جاتے ہیں۔ شعر بہر حال کثیر المعنی ہے۔

''گوش'' اور ''پردے'' میں ضلع ہے (کان کا پردہ)۔ ''کھول'' اور ''پردے'' میں بھی ضلع ہے۔ (پردہ کھولنا) ''سن'' اور ''شور'' بھی اسی طرح ہیں (شور کی وجہ سے کان سن ہو جاتے ہیں) ''آواز'' اور ''ساز'' کی رعایت ظاہر ہے۔ ''پردہ'' اور ''ساز'' میں بھی رعایت ہے، کیوں کہ ساز کے بعض تاروں کو ''پردہ'' کہا جاتا ہے۔ مصحفی نے اس مضمون کو بہت پست کر دیا ہے۔

یار کوئی سمجھو تو مغنی کی صدا کو
کس پردے میں بولے ہے یہ آواز کہاں ہے

۲۲۰/۵ عالم کو ''در باز'' کہنے کا خیال ممکن ہے بیدل سے حاصل ہوا ہو۔

کسے در بند غفلت ماندۂ چوں من ندید ایں جا
کہ عالم یک در باز است و می جویم کلید ایں جا

(کسی نے اس جگہ مجھ سے بڑھ کر بند غفلت کا گرفتار
نہ دیکھا ہوگا کہ دنیا ایک کھلا ہوا دروازہ ہے اور میں کنجی
ڈھونڈ رہا ہوں۔)

بیدل کے یہاں عالم کو ''یک در باز'' کہنے کے علاوہ کچھ نہیں۔ بیدل کے عام انداز کے برخلاف لفاظی بھی کچھ زیادہ ہی ہے، لیکن میر نے مضمون کو کہیں کا کہیں پہنچا دیا۔ پہلے تو انھوں نے آئینے

کی تشبیہ رکھ کر ''درباز'' کے پیکر میں نئی جان ڈال دی۔ پھر شعر کا مخاطب مبہم رکھ کر چند در چند تازہ امکانات پیدا کر دیئے۔

اگر شعر کا مخاطب اللہ سے ہے تو متکلم کا دبدبہ اور طنطنہ قابل داد ہے کہ اللہ کی بنائی ہوئی کائنات میں وہ اللہ کو موجود نہیں دیکھتا اور کہتا ہے کہ جس شکل میں چاہے عالم میں در آئے، یعنی اللہ کو جو صاحب خانہ ہے دعوت دی جا رہی ہے کہ اپنے گھر میں آ جا۔ اگر شعر کا مخاطب معشوق سے ہے تو سوال اٹھتا ہے کہ معشوق موجود کیوں نہیں ہے؟ شاید اس وجہ سے کہ معشوق محض خیالی ہے، محض ایک تصور ہے، اور متکلم اسے متشکل ہونے کے لئے پکار رہا ہے۔ اگر ایسا ہے تو یہ بالکل نیا مضمون ہے اور میر کی فکر کا ایک انوکھا پہلو سامنے لاتا ہے کہ معشوق ہمہ جہت اور ہمہ پیکر ہے، لیکن مثالی ہے، یعنی افلاطونی عین کا درجہ رکھتا ہے۔

''چاہے جس شکل سے'' کے فقرے پر غور کیجئے تو ایک اور صورت سامنے آتی ہے۔ اس فقرے سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ جیسے بھی ہو، جس طرح بھی ہو، لیکن تو عالم میں داخل ہو جا۔ عالم آئینے کی طرح کھلا ہوا دروازہ ہے، لیکن آئینہ بے تمثال ہو تو بے روح اور ویران اور بے مصرف ہو جاتا ہے۔ جب تک تو متشکل نہیں ہوتا عالم ویران رہے گا۔ کسی طرح سہی، لیکن تو آ ضرور جا۔ اگر ''شکل'' کے معنی ''صورت'' لئے جائیں تو مفہوم وہ بنتا ہے جو اوپر بیان ہوا، کہ عالم تیرا ہے، تو جس شکل میں چاہے آ جائے۔ لیکن دونوں صورتوں میں معشوق (حقیقی یا مجازی) کا داخلہ محض تمثال صفت ہوگا۔ یعنی جس طرح آئینے میں تمثال داخل ہوتی بھی ہے اور نہیں بھی ہوتی، اس کا وجود ہوتا ہے اور نہیں بھی ہوتا، اسی طرح معشوق کا عالم میں داخلہ ہوگا بھی تو محض تمثال کی سطح پر ہوگا۔ آئینے کا کھلا ہوا دروازہ لامتناہی مکان کی علامت ہے۔ ظاہر ہے کہ معشوق (حقیقی) مکان سے ماورا ہے، اور معشوق (مجازی) محض مثالی ہے لہٰذا لامکان ہے۔ ایسے معشوق کے لئے دروازہ بھی ہوگا تو لامتناہی مکان کا ہی دروازہ ہوگا۔

اگر ''تمثال صفت'' کو خطابیہ فرض کریں تو معنی یہ بنتے ہیں کہ اے معشوق تو تمثال کی صفت رکھتا ہے۔ تمثال کی صفت یہ ہے کہ وہ آئینے میں داخل ہو جاتی ہے۔ آئینے کی صفت یہ ہے کہ وہ بند ہے، لیکن تمثال کے داخلے کے لئے دروازے کی طرح کھل جاتا ہے۔ عالم مثل آئینے کے ہے، اور معشوق مثل تمثال کے۔ لہٰذا معشوق سے کہہ رہے ہیں کہ تو اس آئینے میں کیوں داخل نہیں ہو جاتا؟

اب لگے ہاتھوں رعایتوں پر بھی غور کر لیجئے۔ ''در'' (بمعنی دروازہ) اور ''درباز''۔ ''شکل'' اور ''تمثال''، ''تمثال'' اور ''آئینہ''۔ ایسے ہی شعروں کی نسبت کہا جاتا ہے کہ پورے پورے دیوان پر بھاری ہوتے ہیں۔

ممکن ہے اقبال کے اس خوبصورت شعر کا محرک میر کا زیر بحث شعر رہا ہو۔

قدم بے باک تر نہ در حریم جان مشتاقاں
تو صاحب خانہ آخر چرا دزدانہ می آئی

(مشتاقوں کی حریم جان میں بے دھڑک
قدم رکھتا ہوا آ جا۔ خود تو ہی صاحب خانہ
ہے، پھر یہ چوری چوری آنا کیوں؟)

دیوان سوم

ردیف ک

(۲۲۱)

۶۱۰ ہر چند صرف غم ہیں لے دل جگر سے جاں تک — صرف غم ہیں = غم کے سپرد ہیں،
لیکن کبھو شکایت آئی نہیں زباں تک — غم کے قبضے میں ہیں

ان جلتی ہڈیوں کو شاید ہما نہ کھاوے
تب عشق کی ہماری پہنچی ہے استخواں تک

ابر بہار نے شب دل کو بہت جلایا
تھا برق کا چمکنا خاشاک آشیاں تک[1]

ہونا جہاں کا اپنی آنکھوں میں ہے نہ ہونا
آتا نہیں نظر کچھ جاوے نظر جہاں تک[2]

روئے جہاں جہاں ہم جوں ابر میر اس بن — جہاں جہاں = ہر جگہ، بہت زیادہ
اب آب ہے سراسر جاوے نظر جہاں تک

---

[1]، [2] یہ شعر دیوان دوم کے ہیں۔

۲۲۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔لیکن "لے دل جگر سے جاں تک" کی تعقید خالی از لطف نہیں۔ "چند" اور "صرف" میں ضلع بھی دلچسپ ہے۔("چند" بمعنی "کچھ"، "کتنا" اور "صرف" بمعنی "خرچ")۔

۲۲۱/۲ ہما کے بارے میں معلوم ہے کہ ہڈی کھاتا ہے۔لہٰذا توقع ہے کہ عاشق جب مر کھپ جائے گا تو اس کی ہڈیاں ہما کی غذا ہوں گی۔اس مضمون کے دو پہلو ہیں۔ایک تو یہ کہ عاشق کی میت بے گور و کفن رہے گی، لہٰذا اس کی لاش چیل کوے کھائیں گے۔ہڈیاں بچ رہیں گی تو ہما کے کام آئیں گی۔ دوسرا پہلو یہ کہ عاشق کے جسم پر گوشت ہے ہی نہیں، وہ صرف ہڈیوں کا ڈھانچہ ہے، لہٰذا جب وہ مرے گا تو ہما کو اس کی ہڈیاں کھانے کو ملیں گی، اور کسی کو کچھ نہ ملے گا۔(بے گور و کفن رہنے کا پہلو دونوں مضامین میں مشترک ہے) ہما کے بارے میں توقع کرنا، بلکہ یقین رکھنا کہ وہ عاشق کی ہڈیاں کھائے گا، اس لئے اور بھی دلچسپ ہے کہ ہما کا سایہ جس پر پڑے وہ بادشاہ ہو جاتا ہے۔لہٰذا موت کے بعد بھی عاشق کی شخصیت اس قدر اہم اور جاندار ہے کہ اس کے طفیل لوگ بادشاہ بنتے ہیں۔اسی پہلو کے باعث یہ فرض نہیں کیا جیسا کہ ہم آگے دیکھیں گے) کہ عاشق کی ہڈیوں کو ہما کے بجائے اور کوئی جانور کھا رہا ہے۔

عاشق کی ہڈیاں جانوروں (اور بالخصوص ہما) کی غذا بنیں، یہ مضمون نیا نہیں ہے۔یہ مضمون البتہ میر کا اپنا ہے کہ ہڈیوں میں آگ اس قدر ہے کہ ہما ان کو نہ کھائے گا۔عشق کی آگ کا مضمون سامنے کا ہے، لیکن میر نے اس میں یہ طبی پہلو بھی رکھا ہے کہ پرانے زمانے میں بعض طرح کے بخار کو "ہڈی کا بخار" کہا جاتا تھا۔"تب" کا لفظ نہایت عمدہ ہے، کیوں کہ یہ "بخار" کے معنی بھی دے رہا ہے اور "آگ" کے بھی۔عشق کی آگ ہڈیوں تک پہنچ جائے، یہ مضمون میر نے دیوان پنجم میں بڑی خوبی سے باندھا ہے۔

استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں
عشق نے آگ یہ لگائی ہے

شعر زیر بحث میں "تب" کی ذو معنویت میں ایک لطف مزید پیدا کر دیا ہے جو دیوان پنجم کے شعر میں نہیں ہے۔(یہ اور بات ہے کہ دیوان پنجم کے شعر میں کئی خوبیاں ہیں جو اپنی جگہ پر بیان ہوں گی۔) جلتی ہوئی ہڈیوں سے ہما بیزار ہوگا، یہ مضمون میر کو اس قدر پسند تھا کہ انھوں نے اس کو تقریباً بے

تغیر الفاظ کئی جگہ بیان کیا ہے۔

ان ہڈیوں کا جلنا کوئی ہما سے پوچھو
لاتا نہیں ہے منھ وہ اب میرے استخواں تک

(دیوان دوم)

(یہ زمین بھی میر کو اس قدر پسند تھی
کہ انھوں نے دیوان چہارم کے علاوہ ہر
دیوان میں ایک غزل اس میں کہی ہے۔ ممکن
ہے اس پسند میں ''استخواں'' اور ''ہما'' کے
مضمون کی پسندیدگی بھی شامل ہو۔)

کیا میل ہو ہما کی پس از مرگ میری اور
ہے جاے گیر عشق کی تب استخواں کے بیچ

(دیوان چہارم)

ان جلتی ہڈیوں پر ہرگز ہما نہ بیٹھے
پہنچی ہے عشق کی تب اے میر استخواں تک

(دیوان ششم)

دیوان چہارم میں اس مضمون کو الٹ کر یہ لطف پیدا کیا ہے کہ جلنے کے باعث ہڈیاں سوندھی ہو گئی ہیں، اس لئے ہما کو مرغوب ہیں۔

دیر رہتا ہے ہما لاش پہ غم کشتوں کی
استخواں ان کے جلے کچھ تو مزا دیتے ہیں

مصرع ثانی میں دو لطف ہیں۔ ایک تو وہی جو اوپر بیان ہوا۔ دوسرا یہ کہ جلی ہوئی ہڈیاں کچھ تو مزے دار ہوں گی، ورنہ ہما غم کشتوں کی لاشوں پر اتنی دیر تک نہ رہتا۔

اوپر جتنے شعر نقل ہوئے ان میں دیوان دوم کا شعر سب سے کمزور ہے۔ جو شعر میں نے درج انتخاب کیا ہے، اس میں ایک حسن ایسا ہے جو کسی شعر میں نہیں، کہ پہلے مصرعے میں ایک حسرت ہے،

ایک محزونی ہے۔ اب تک تو امید تھی کہ میری ہڈیاں ہما کے کام آئیں گی (اور اس طرح شاید کسی کو بادشاہ بھی بنا دیں گی) لیکن اب تو عشق کی تب ہڈیوں تک پہنچ گئی، اب ہما ان ہڈیوں کو شاید ہی کھائے۔ زندگی میں ہم حرماں نصیب رہے، موت میں بھی حرماں نصیب رہیں گے۔ اور ایسا بھی نہیں کہ ہم نے کوئی بہت بڑی تمنا کی ہو، بس یہی چاہتے تھے کہ ہماری ہڈیاں ہما کا پیٹ بھریں۔ ''شاید ہما نہ کھاوے'' میں ایک طرح کا صبر یا اقبال (acceptance) بھی ہے کہ اب ہم ہما کے کام کے نہ رہے۔ یہ اشارہ بھی ہے کہ یہ ہڈیاں اگر ہما کے کام نہ آئیں تو شاید کسی اور جانور یا شخص کے کام آجائیں گی۔

غالب نے اسی اشارے کے امکانات کو اپنے مخصوص استعاراتی اور کنایاتی اسلوب میں یوں ظاہر کیا ہے۔

دور باش از ریزہ ہاے استخوانم اے ہما
کایں بساط دعوت مرغان آتش خوار است
(اے ہما میری ہڈیوں کے ریزوں سے دور
رہ، کیوں کہ یہ تو آتش خور پرندوں کی دعوت کا
دسترخوان ہے۔)

اور آگے چلئے تو اصغر علی خاں نسیم نے ہما اور ہڈی کے مضمون کو یہ نیا پہلو دے دیا کہ ہڈیاں باقی ہی نہیں جو ہما کے کام آئیں۔

تن شعلہ ہاے غم سے ہوا خاک اے نسیم
دیکھیں گے استخواں نہ ہمارے ہما کے ناز

افسوس کہ نسیم کا پہلا مصرع اتنا برجستہ نہیں جتنا کہ مصرع ثانی ہے۔ سید محمد خاں رند نے بھی میر کے اشارے کو مضمون بنا کر اچھا پیش کیا ہے۔

پڑا ہنگامہ ہے شاید ہمارے استخوانوں پر
ہوا جھگڑا ہما میں اور سگان کوے دلبر میں

رند کا مصرع اولیٰ ذرا تصنع آمیز ہے اور مصرع ثانی میں میر کا سا وقار یا محزونی نہیں، لیکن مضمون یقیناً عمدہ ہے۔ عاشق کی ہڈیاں ہما کی غذا نہ بن سکنے کے بعد کتے کو بھی نہ مرغوب ٹھہریں گی، یہ مضمون

سطوت لکھنوی شاگرد لطافت لکھنوی نے اٹھایا ہے، لیکن لفظی در و بست بہت سست اور کثرت الفاظ بہت ہے، لہٰذا شعر کامیاب نہ ہو سکا۔

تلخی فرقت تھی جو بے حد نہ ہرگز کھا سکا
ہڈیاں مری سگ جاناں چبا کر رہ گیا

۴/۲۲۱ اس مضمون کو ذرا مختلف پہلو سے دیوان ششم میں یوں بیان کیا ہے۔

دل دھڑکے ہے جو بجلی چمکے ہے سوے گلشن
پہنچے مبادا میری خاشاک آشیاں تک

لیکن شعر زیر بحث میں مضمون لطیف تر اور اسلوب بلیغ تر ہے۔ ''ابر بہار'' تر ہوتا ہے، اس کی مناسبت سے دل کو بہت جلایا، نہایت خوب ہے۔ پھر رات کے وقت بجلی کی چمک اور بارش کے طوفان کی کیفیت کچھ اور ہی ہوتی ہے، اس میں ایک عجب اسراری قوت اور بے قابو جوش اور تباہ کن لیکن بے دماغ اور وحشیانہ (mindless) فراوانی محسوس ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے ''شب'' کا حوالہ شعر کی کیفیت کو دوبالا کر دیتا ہے۔ پھر یہ بھی کہ رات کی تاریکی میں دل کا جلنا نہ صرف روشنی کا التباس پیدا کرتا ہے، بلکہ وہ برق کی چمک کے متقابل بھی ہے۔

دوسرے مصرعے میں تین پہلو ہیں، جن میں صرف ایک (یعنی آشیاں کا خاشاک ہونا) دیوان ششم کے شعر میں اور شعر زیر بحث میں مشترک ہے۔ آشیاں کے خاشاک ہونے سے مراد یہ ہے کہ آشیاں کچھ نہ تھا، صرف خس و خاشاک کا ڈھیر تھا، یعنی باقاعدہ آشیاں بھی نہ تھا۔ بے سروسامانی کے باعث بس چند تنکے جمع کر لئے تھے۔ لیکن ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ بارش اور آندھی نے آشایاں کو تہس نہس کر کے صرف خاشاک کا ڈھیر چھوڑ دیا تھا۔ ایک مفہوم یہ بھی ممکن ہے کہ آشیاں تھا ہی کیا، بس خاشاک تھا، یعنی وہ خاشاک جسے میں آشیاں کہتا اور سمجھتا ہوں۔

اب مصرع ثانی کے مزید پہلو دیکھئے: برق صرف اس وقت تک چمکتی رہی جب تک خاشاک آشیاں باقی تھا۔ جب برق نے خاشاک کو جلا لیا تو اس کا چمکنا اور گرجنا بھی بند ہو گیا۔ یعنی مصرعے کی نثر یوں ہوگی: برق کا چمکنا خاشاک آشیاں (کے ہونے) تک تھا۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ برق بار بار چمک

رہی تھی اور اس کی روشنی یا گرمی خس وخاشاک آشیاں تک پہنچ رہی تھی۔

شعر زیر بحث میں یہ کنایہ بھی ہے کہ متکلم آشیاں اور گلشن سے دور نہیں ہے، بلکہ کہیں قریب ہی کسی قفس میں قید ہے اور وہاں سے گلشن اور آشیاں کا منظر دکھائی دیتا ہے۔ دیوان ششم کے شعر میں دوری کا کنایہ ہے، گلشن اور آشیاں نظر نہیں آرہے ہیں، بس یہ معلوم ہے کہ گلشن کس سمت میں ہے۔ اس شعر میں صورت حال فوری ہے، اس لئے تاثر ذرا مختلف اور کم شدید ہے۔ شعر زیر بحث میں گذشتہ رات کا حال بیان کیا گیا ہے اور اس بات کو واضح کیا گیا کہ متکلم اور اس کے آشیاں پر کیا گذری۔ یعنی جب آشیاں جل گیا تو متکلم نے کیا کیا، یا جب رات بھر متکلم نے برق کو آشیاں کے پاس تڑپتے دیکھا تو اس نے صبح کس طرح کی؟ بس یہ کہا گیا ہے کہ ابر بہار کے باعث دل رات کو بہت جلا۔ اب یہ دلچسپ صورت حال سامنے آتی ہے کہ دل جلانے کا کام ابر بہار نے کیا ہے، نہ کہ برق نے۔ یعنی اگر میں قفس میں نہ ہوتا تو چاہے آشیاں سے دور بھی ہوتا، لیکن ابر بہار کا لطف تو آزادی سے اٹھاتا۔ قفس یا صیاد کے بجائے ابر بہار کو اپنی محزونی کا باعث ٹھہرانا عجب لطف رکھتا ہے۔ خوب شعر ہے۔

۲۲۱/۴ مصرع ثانی سے ظاہر ہوتا ہے کہ آنکھ بیکار نہیں ہوئی ہے لیکن پھر بھی کچھ نظر نہیں آرہا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ دنیا آنکھوں میں تاریک ہوگئی ہے، یا دنیا کی ہر چیز کو غیر حقیقی سمجھتے ہیں، یا پھر معشوق کے تصور میں، یا اپنے غم میں، یا اپنی ہی ہستی میں اس درجہ محو ہیں کہ اور کچھ نظر ہی نہیں آتا۔ مصرع اولیٰ کا ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ دنیا کے ہونے کا ثبوت ہی یہ ہے ہماری نظروں میں اس کا وجود نہیں۔ پہلے مصرعے میں ''جہاں'' بمعنی ''دنیا'' اور دوسرے مصرعے میں ''جہاں'' بمعنی اسم مکان میں ایہام صوت ہے۔

۲۲۱/۵ ایہام صوت کی بہتر مثال اس شعر میں ہے، کیوں کہ مصرع اولیٰ میں ''جہاں جہاں'' بظاہر اردو کے اسم مکان کی تکرار معلوم ہوتا ہے، لیکن دراصل یہ فارسی ہے، بمعنی ''ہر جگہ''۔ غالب نے اسے فارسی میں یوں استعمال کیا ہے۔

سحر دمیدہ وگل در دمیدن است مخسپ

جہاں جہاں گل نظارہ چیدن است مخسپ
(پو پھٹی ہے اور پھول کھلنے والے ہیں۔
سوؤ مت۔ ہر جگہ گل نظارہ توڑنے کے
لئے قابل ہیں۔سوؤ مت۔)

میر کے شعر میں ''ابر''، ''اب'' اور ''آب'' میں تجنیس خوب ہے۔ یہ معنوی پہلو بھی عمدہ ہے کہ جب آنکھوں میں آنسو ڈباڈب بھرے ہوں تو ہر چیز پانی میں ڈوبی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ'' جاوے نظر جہاں تک'' کا فاعل مبہم رکھ کر یہ اشارہ رکھ دیا ہے کہ تمام انسانوں کی نظر میں پانی ہی پانی ہے، صرف مجھ پر ہی مخصوص نہیں۔ ہوسکتا ہے کہ میر نے ''جہاں جہاں'' کو ''یک جہاں'' بمعنی ''بہت زیادہ'' کے معنی میں برتا ہو۔ ان معنی کی تصدیق ''فرہنگ آنندراج'' سے ہوتی ہے۔

دیوان چہارم

ردیف ک

(۲۲۲)

۶۱۵

رہا پھول سا یار نزہت سے اب تک
نہ ایسا کھلا گل نزاکت سے اب تک

لبالب ہے وہ حسن معنی سے سارا
نہ دیکھا کوئی ایسی صورت سے اب تک

نہ ہو گو جنوں میر جی کو پر ان کی
طبیعت ہے آشفتہ وحشت سے اب تک

۲۲۲/۱ معشوق کو پھول کہنا اور پھر اس کے لئے نزہت کی دلیل لانا اعجاز بیانی ہے۔ ''نزہت'' کثیرالمعنی لفظ ہے اور ہر معنی معشوق کے لئے مناسب ہے۔ ''نزہت'' کے ایک معنی ہیں ''دوری''، اور اس سے ''پاکیزگی''، ''بالکل بے داغ ہونا''، ''بالکل آلودہ نہ ہونا'' کے معنی پیدا ہوئے،

کیوں کہ جو شخص دور رہے گا وہ بے لوث اور پاک بھی رہے گا۔ معشوق اس لئے پھول کی طرح تر و تازہ اور حسین رہا کہ وہ پاک و بے عیب تھا، لوگوں سے دور دور رہا۔ لہٰذا وہ جسمانی آلودگی سے مبرا اور منزہ رہا۔ اس کی پاک دامانی اس کے مقابلے حسن کی ضامن رہی۔ پھر ''نزہت'' کے معنی ہیں ''تری و تازگی''۔ لہٰذا معنی یہ ہوئے کہ معشوق کا حسن اس قدر شاداب تھا، جوانی کی بہار اس درجہ جوش پر تھی کہ معشوق ہمیشہ پھول کی طرح شگفتہ رہا، اس پر خزاں کبھی نہ آئی۔ پھر ''نزہت'' کے معنی ہیں ''لطف و انبساط'' اور ''نزہت گاہ''، ''نزہت آباد'' سیر و تفریح کی جگہ کو کہتے ہیں۔ لہٰذا اب معنی یہ ہوئے کہ معشوق کا جسم اس قدر پر لطف ہے کہ اختلاط و ارتباط یا امتداد زمانہ کے باوجود اب بھی وہ پھول کی طرح دل خوش کن اور مزے دار ہے۔ یعنی اس مفہوم میں معشوق کے حسن کا جنسی اور جسمانی پہلو زیادہ نمایاں ہے۔

اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ ''نزاکت'' اور ''نزہت'' میں صنعت شبہ اشتقاق ہے۔ یعنی دونوں الفاظ ایک خاندان کے معلوم ہوتے ہیں، لیکن دراصل ''نزاکت'' گھڑا ہوا لفظ ہے، اردو فارسی والوں نے ''نازک'' (جو فارسی ہے) سے عربی طرز پر بنا لیا ہے۔ ''نزاکت'' کو عام طور پر ''نازک ہونا'' کے معنی میں لیا جاتا ہے۔ لیکن اس کو ''حسن و باریکی'' (مثلاً ''بات کی نزاکت'') اور subtlety (مثلاً ''معاملے کی نزاکت'') اور نفاست یعنی elegance مثلاً کسی عمارت کی نفاست کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ اور یہی معنی شعر زیر بحث میں زیادہ مفید مطلب ہیں۔ مراد یہ ہوئی کہ پھول تو کھلتے ہی رہتے ہیں، لیکن اس نزاکت کا پھول، جیسا کہ ہمارا معشوق ہے، اب تک کوئی نہ کھلا یعنی یہ عمومی بیان ہوا۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ پھول نے بہت کوشش کی، لیکن معشوق کی سی نزاکت کے ساتھ وہ نہ کھل سکا۔ یہ خصوصی بیان ہوا۔ یعنی پہلے مفہوم کی رو سے تمام پھولوں کا تذکرہ ہے، اور دوسرے مفہوم کی رو سے کسی ایک پھول کا۔ عمومیت پھر بھی باقی رہتی ہے، کیوں کہ ایک پھول بھی تمام پھولوں کی علامت ہے۔

۲/۲۲۲ اسلامی صوفیانہ اور فلسفیانہ فکر میں صورت اور معنی کی اصطلاحیں بہت اہم ہیں۔ ان کے معنی پوری طرح واضح نہ ہونے کی وجہ سے شارحین کو اکثر مغالطہ ہو جاتا ہے کہ ''صورت'' اور ''معنی'' میں وہی رشتہ ہے جو ''عرض'' اور ''جوہر'' میں ہے۔ اصل صورت حال یہ ہے کہ صوفیوں کے نزدیک ''معنی'' وہ موثر اصول ہے جو کائنات میں تصرف کر رہا ہے۔ چنانچہ مولانا روم اپنی مثنوی میں شیخ

اکبر کے حوالے سے کہتے ہیں۔

پیش معنی چیست صورت بس زبوں
چرخ را معنیش می دارد نگوں
گفت المعنی ہواللہ شیخ دیں
بحر معنی ہاست رب العالمیں
(معنی کے سامنے صورت کیا ہے؟
بہت ہی زبوں شے۔ آسمان اسی لئے
جھکا ہوا ہے کہ وہ معنی سے بوجھل
ہے۔ شیخ دین (محی الدین ابن
عربی) نے فرمایا ہے کہ اللہ معنی ہے۔
رب العالمین معنی کا سمندر ہے۔)

لہٰذا اصل وجود معنی ہے، اور باقی سب صورت۔ یعنی معنی کو reality اور صورت کو appearance کہہ سکتے ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر ایک reality کی ایک appearance بھی ہو۔ یہ دو الگ الگ، اور مختلف مطلق کی چیزیں ہیں۔

معقولات کے سیاق و سباق میں عسکری صاحب نے ''صورت'' اور ''معنی'' کی عمدہ تشریح کی ہے۔ (''وقت کی راگنی'') عسکری کہتے ہیں: ''ہمارے فلسفے میں پہلے تو ''صورت'' کا لفظ مادے کے لفظ کے ساتھ اور اس کے مقابل استعمال ہوتا ہے۔ از منۂ وسطیٰ کے مغربی فلسفے میں اس کے مرادفات ہیں form and matter یا essence and substance یہاں صورت اور مادہ دونوں ایسے حقائق ہیں، جن کا حواس ظاہری کے ذریعے ادراک نہیں ہوسکتا ... اس مفہوم سے نیچے اتریں تو ''صورت'' کا لفظ استعمال ہوتا ہے ''معنی'' کے مقابل۔ اس درجے میں ''صورت'' کا لفظ دلالت کرتا ہے اس حقیقت پر جس کا ادراک حواس ظاہری کے ذریعے ممکن ہو، اور ''معنی'' کا لفظ اس حقیقت پر جس کا ادراک حواس ظاہری کے وسیلے سے ممکن نہ ہو۔''

مندرجہ بالا تشریحات کو ذہن میں رکھئے تو یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ میر نے اپنی خودنوشت

سوانح میں اپنے باپ کی صورت کو ''سراپا معنی'' کیوں کہا ہے، اور شعر زیر بحث میں معشوق کو حسن معنی سے لبالب کہنے کا کیا مطلب ہے؟ یعنی معشوق کا حسن ایسا ہے جس کا ادراک حواس ظاہری سے نہیں ہوسکتا۔ اور میر متقی کی صورت سراپا معنی اس معنی میں تھی کہ وہ اپنے روحانی کمالات کے باعث انسانی آلودگیوں سے بالکل پاک ہو گئے تھے اور خدا کے جلووں کا مظہر بن گئے تھے۔ گویا ''ذکر میر'' میں ''سراپا معنی'' کی اصطلاح صوفیوں کے عالم سے ہے اور شعر زیر بحث میں معقولیت کے عالم سے۔ شعر کا لطف تو اس بات میں ہے ہی کہ معشوق کو حسن معنی سے لبالب کہا، لیکن اس بات میں بھی ہے کہ اس حسن معنی کی دلیل معشوق کی صورت ہی کو ٹھہرایا۔ یعنی اس کی صورت ایسی ہے کہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ حسن معنی سے بھرا ہوا ہے۔ معشوق کے بدن کو صراحی یا ساغر فرض کرنا اور حسن معنی کو شراب فرض کرنا اور یہ کہنا کہ وہ حسن معنی سے لبالب بھرا ہوا ہے، نہایت بدیع بات ہے کیوں کہ اس میں روحانی یا مابعدالطبیعیاتی حقیقت کو حسی، جسمانی، بلکہ تقریباً جنسیاتی (erotic) الفاظ میں بیان کیا گیا ہے۔

مولانا روم کے اس بیان کو نظر میں رکھئے کہ اللہ تعالیٰ ''بحر معنی ہا'' ہے تو شعر کے ایک معنی یہ بھی بنتے ہیں کہ معشوق حسن معنی سے لبالب ہونے کے باعث اللہ تعالیٰ کے بحر معنی کا ایک موتی ہے یا ان لامتناہی معانی میں ایک معنی ہے جن سے اللہ کی ہستی عبارت ہے۔ یعنی معشوق مظہر عین ذات ہے۔ جس طرح بھی دیکھئے غیر معمولی شعر ہے۔

۲۲۲/۳ مقطع برائے بیت ہے۔ اسے غزل کی تکمیل کے لئے درج کر دیا گیا، لیکن اس میں یہ خوبی ہے کہ جنون وحشت اور آشفتگی میں جو باریک فرق ہے اس کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ ''جنون'' بمعنی ''دیوانگی'' ہے، اور بمعنی شدت احساس و جذبہ یعنی passion بھی۔ ''وحشت'' سے مراد وہ کیفیت ہے جب انسان ہر شے سے دور بھاگتا ہے، یعنی وہ ہر چیز سے، یہاں تک خود سے بھی، گھبراتا ہے، ''آشفتگی'' سے مراد ہے طبیعت کا بے سکون ہونا، مزاج کا برہم ہونا۔

دیوان پنجم

ردیف ک

(۲۲۳)

کیا ہم میں رہا گردش افلاک سے اب تک
پھرتے ہیں کمھاروں کے پڑے چاک سے اب تک

ہر چند کہ دامن تئیں ہے چاک گریباں
ہم ہیں متوقع کف چالاک سے اب تک　　چالاک = تیز رو، ماہر، ہوشیار

گو خاک سی اڑتی ہے مرے منھ پہ جنوں میں　　۶۲۰
ٹپکے ہے لہو دیدۂ نمناک سے اب تک

وہ کپڑے تو بدلے ہوئے میر اس کو کئی دن
تن پر ہے شکن تنگی پوشاک سے اب تک

۱/۲۲۳ بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ مصرع اولیٰ میں ردیف پوری طرح کارآمد نہیں۔ لیکن حقیقت

میں ایسا نہیں ہے۔ یہاں ''اب تک'' کے معنی ہیں ''اس وقت تک''، ''یہ زمانہ آنے تک۔'' لہٰذا مراد یہ ہوئی کہ یہ زمانہ آتے آتے (اسے بڑھاپا کہیں یا عشق کی صحرا نوردی کے بعد کا زمانہ کہیں، یا عشق کی صعوبتیں اٹھا لینے کے بعد کا وقت کہیں) اب ہم میں کچھ بھی نہ رہا، یہاں تک کہ پہلے جیسی آوارہ گردی اور خانماں بربادی بھی نہ رہی۔ اب تو ہم کمہار کے چاک کی طرح چکر کاٹ رہے ہیں، لیکن اپنی ہی جگہ پر ہیں، نہ کہیں جاتے ہیں نہ آتے ہیں۔ گردش ہے لیکن بے مصرف۔ گردش افلاک کی مناسبت سے تشبیہ میں دوہرا حسن پیدا ہو گیا ہے۔ ''پڑے'' کا لفظ بھی خوب ہے، کیوں کمہار کا چاک زمین میں پڑا رہتا ہے۔ مصرع ثانی کی نثر یوں ہوگی: (ہم) اب تک پڑے کمہاروں کے چاک سے (بمعنی ''کی طرح'') پھرتے ہیں۔ گردش لاحاصل کی تصویر خوب کھینچی ہے۔

۲/ ۲۲۳ ''چالاک کا لفظ سودا نے بھی خوب باندھا ہے۔

تڑپ اپنے دل بے تاب کی خاطر اے شوخ
برق سے لی ہے ترے غمزۂ چالاک کے مول

لیکن اس بات کا ثبوت نہ ہونے کی وجہ سے، کہ عشق غمزۂ چالاک کو فروخت کرنے کا اختیار رکھتا ہے، شعر میں بیان ادھورا رہ گیا، صرف ''غمزۂ چالاک'' کی خوبی باقی رہی۔ اس کے برخلاف، میر کا شعر ہر طرح مکمل ہے، اور ''چالاک'' کے دونوں معنی بھی اس میں بڑی خوبی سے صرف ہوئے ہیں۔ گریبان کا چاک لمبا ہوتے ہوتے دامن تک پہنچ گیا ہے، لیکن مجھے اپنے تیز رو ہاتھوں یا ہوشیار اور ماہر فن ہاتھوں سے اب بھی توقع ہے کہ وہ مزید چاکی کا کوئی ڈھب نکال ہی لیں گے۔ دیوانگی کی معصومیت کی اچھی آئینہ داری ہے، کہ دیوانہ بکار خویش ہشیار بھی ہوتا ہے، لیکن اس کی فکر منطقی نہیں ہوتی۔ اسے معلوم ہے کہ میرے ہاتھ خوب تیز چلتے ہیں اور گریبان چاکی میں ماہر ہیں، اس لئے اسے توقع ہے کہ ابھی کچھ نہ کچھ اور بھی چاک کرنے کو ہے، بلا سے گریبان پھٹ کر دامن تک پہنچ گیا، میرے چالاک ہاتھ تو کچھ نہ کچھ تو کر ہی گذریں گے۔'' ''کف چالاک'' کی ترکیب میں مزید خوبی یہ ہے کہ جو شخص ہاتھوں سے کام کرنے میں ماہر ہوتا ہے، یا جو اپنے ہاتھوں سے خوب کام لینا جانتا ہے، اسے ''چالاک دست'' کہتے ہیں۔

۳/ ۲۲۳ شعر بظاہر سادہ ہے لیکن اس میں نکتہ یہ پنہاں ہے کہ دیوانے کو غم نہیں ہوتا، یعنی دیوانگی اور وحشت کی شدت غم اور گریہ جیسی چیزوں کو بھلا دیتی ہے۔ یہاں یہ عالم ہے کہ جنون کے باعث منھ پر خاک اڑ رہی ہے (یعنی جنون میں جو خاک اڑائی تھی اس کا اثر میرے چہرے پر بھی ہے یا میرا چہرہ بالکل بے رونق اور ویران ہو گیا ہے۔) لیکن پھر بھی شدت رنج کا یہ عالم ہے کہ میری آنکھوں سے خون کے آنسو بھی ٹپک رہے ہیں۔ رنج اتنا گہرا تھا کہ دیوانگی کی شدت بھی اسے کم نہ کر سکی۔

۴/ ۲۲۳ یہ شعر رنگ و سنگ میں شاہوار ہے۔ جنسی بیان میں اس قدر لطافت، قرب و اختلاط (intimacy) یعنی قرب و یکجائی کا اتنا زبردست احساس، اور پھر بھی ایک لفظ ایسا نہیں جو بات کو کھول کر کہہ رہا ہو۔ صرف بہت ہی بڑا شاعر ایسے بیان پر قادر ہو سکتا ہے۔ بظاہر تو معشوق کی نزاکت اور تنگ پوشی کا بیان ہے لیکن کنایہ دراصل یہ ہے کہ معشوق کو بے لباس دیکھا ہے۔ کیوں کہ اگر ایسا نہ ہوا ہوتا تو یہ معلوم کیوں کر ہوتا کہ تنگ لباس نے اس کے بدن پر شکن ڈال دی اور یہ کیوں کر معلوم ہوا کہ اس کے بدن پر اب بھی شکن باقی ہے؟ ظاہر ہے کہ تنگ کپڑے بدلے ہوئے کئی دن ہو گئے، اور ان کئی دنوں میں اسے بار بار دیکھا ہے جس سے پتہ لگا کہ جو شکن اس کے بدن پر پڑی تھی وہ اب بھی باقی ہے۔ ''کپڑے بدلنے'' میں ایک گھریلو پن بھی ہے اور کپڑے بدلتی ہوئی لڑکی کے ذکر میں جنسی تلذذ بھی۔

کہا جا سکتا ہے کہ ممکن ہے متکلم نے معشوق کو بے لباس نہ دیکھا ہو، صرف یہ فرض کر لیا ہو کہ چونکہ وہ نازک بدن ہے، اس لئے اس کے بدن پر تنگ کپڑوں نے شکن ضرور ڈال دی ہوگی۔ ظاہر ہے کہ یہ امکان موجود ہے، لیکن شعر کا تمام لہجہ اس کی قربت و اختلاط (intimacy) اور کپڑے بدلنے، کئی دن گذر جانے کی تفصیل اس بات کی غماز ہیں کہ معشوق کو واقعی بے لباس دیکھا اور اس کے بدن پر شکنیں دیکھی ہیں۔

رہا یہ سوال کہ کیا واقعی تنگ لباس سے بدن پر شکن پڑ جاتی ہے؟ تو اس کا جواب کسی تنگ پوش سے پوچھئے۔ یہ بات ویسے کچھ مستبعد بھی نہیں۔

ردیف گ

دیوان اول

ردیف گ

(۲۲۴)

جب سے خط ہے سیاہ خال کی تھانگ — تھانگ = چوروں کا مسکن
تب سے لٹتی ہے ہند چاروں دانگ — ہند (بروزن بند) = راہ
دانگ = طرف

بات امل کی چلی ہی جاتی ہے — امل = امید
ہے مگر عوج بن عنق کی ٹانگ

بن جو کچھ بن سکے جوانی میں
رات تو تھوڑی ہے بہت ہے سانگ — سانگ = تماشا، کھیل

اس ذقن میں بھی سبزی ہے خط کی — ذقن = ٹھوڑی کا گڈھا
دیکھو جیدھر کنوئیں پڑی ہے بھانگ

چلی جاتی ہے حسب قدر بلند
دور تک اس پہاڑ کی ہے ڈانگ — ڈانگ = پہاڑ کا اوپری حصہ، چوٹی

تفرہ باطل تھا طور پر اپنے　　تفرہ=غرور
ورنہ جاتے یہ دوڑ ہم بھی پھلانگ

میں نے کیا اس غزل کو سہل کیا
قافیے ہی تھے اس کے اوٹ پٹانگ

۱/۲۲۳ شعر میں کئی الفاظ غیر معمولی ہیں۔ ''ہَنَد'' بمعنی ''راہ''، ''سڑک''، فارسی ہے، مگر اتنا کم یاب ہے کہ اکثر لغات میں نہیں ملتا۔ ''تھانگ'' اور ''دانگ'' بھی سامنے کے الفاظ نہیں۔ پھر مناسبتیں دیکھئے۔ خال کالا ہوتا ہے، ''کالا'' کے معنی ''چور'' بھی ہوتے ہیں، اس اعتبار سے کہا کہ خط کے اندر خال ہے گویا چور نے مسکن بنالیا ہے۔ چور اپنا مسکن جنگل میں بناتے ہیں یا راستے میں جھاڑیوں کے پیچھے چھپے رہتے ہیں، اس اعتبار سے ''خط'' (خیال رہے کہ ''سبزۂ خط'' بھی کہا جاتا ہے) کو چوروں کی تھانگ کہنا بھی بہت مناسب ہے۔ ''خط کی سیاہی کے اعتبار سے ''سیاہ'' کی مناسبت ''خط'' سے بھی ہے اور ''خال'' سے تو ہے ہی۔ پھر ''خط و خال'' (بمعنی ''شکل و صورت'') کا فقرہ بھی محاورے میں ہے۔ ''دانگ'' ایک چھوٹا سکہ بھی ہوتا ہے، لہٰذا ''دانگ'' اور ''لٹتی ہے'' میں مناسبت ہے۔ ''ہَنَد'' پر پہلی نظر میں گمان ہوتا ہے کہ یہ ''ہند'' ہوگا۔ ''ہند'' کے ایک معنی سیاہی بھی ہیں (جیسے ''ہند حنا'' بمعنی ''مہدی کی سیاہی'') اور ''ہند'' سے ''ہندو'' کی طرف دھیان جاتا ہے، جو ''چور'' اور ''نگہبان'' دونوں معنی میں آتا ہے۔ غرض شعر کیا ہے، مناسبتوں کا نگار خانہ ہے۔ اور خوش طبعی اس پر مستزاد۔

۲/۲۲۳ عَوج بن عُوق (صحیح نام یہی ہے لیکن عوج بن عنق مشہور ہے، شاید اس لئے کہ ''عُنُق'' عربی میں ''گردن کو کہتے ہیں) حضرت موسیٰ کے زمانے میں ایک انتہائی طویل القامت شخص تھا۔ کہتے ہیں کہ وہ سمندر میں کھڑا ہوتا تھا تو پانی اس کے گھٹنوں تک آتا تھا اور وہ سمندر سے مچھلیاں پکڑ کر اپنے ہاتھ بلند کرتا تھا تو اتنا اونچا اٹھاتا تھا کہ مچھلیاں تموز آفتاب سے بھن جاتی تھیں اور وہ ان کو اپنی غذا

کرتا تھا۔ عوج بن عوق کافر تھا اور حضرت موسیٰ کے ہاتھوں اس کی موت ہوئی۔

اس تفصیل کے بعد یہ دیکھنا مشکل نہیں کہ نہ ختم ہونے والی امیدوں (یعنی انسان کی خواہش) کو عوج بن عنق کی ٹانگ کہنا کس قدر مناسب اور برجستہ ہے۔ معنی آفرینی مزید یہ ہے کہ عوج کافر تھا اور حضرت موسیٰ نے اس کے ٹخنے پر اپنا عصا مار کر اس کو ہلاک کیا تھا۔ یعنی امیدوں کو حد سے بڑھنے دینا ٹھیک نہیں انھیں مارنا اور ختم کرنا ہی ٹھیک ہے، لیکن اس کے لئے پیغمبری معجزہ، یا کم سے کم پیغمبری جرأت چاہئے۔

شاد عظیم آبادی نے امیدوں کے حد سے بڑھ جانے کے لئے ''طلسمی سانپ'' کا پیکر اچھا استعمال کیا ہے۔

امیدیں جب بڑھیں حد سے طلسمی سانپ ہیں زاہد
جو توڑے یہ طلسم اے دوست گنجینہ اسی کا ہے

لیکن وہ اس کو نبھا نہ پائے اور شعر غیر ضروری الفاظ اور بہت زیادہ واضح اخلاقی درس آموزی کا شکار ہو گیا۔ ساری بات کھل گئی اور شعر میں کچھ نزاکت نہ رہی۔ میر کے یہاں تلمیح کے ذریعے پیکر خلق ہوا ہے (''عوج بن عنق کی ٹانگ'') امیدوں کے بارے میں تحقیر آمیز رویہ بھی ہے اور معنی آفرینی اس پر بڑھ کر۔ پھر لطف یہ کہ لہجے میں عجب طرح کی بے پروائی کے ساتھ ساتھ خود پر تنقید بھی ہے۔

۳/ ۲۲۴ ''رات تھوڑی اور سوانگ (یا سانگ) بہت'' کا محاورہ اس وقت بولتے ہیں جب کام زیادہ ہو اور اس کے کرنے کے لئے وقت کم ہو۔ یہاں میر نے ''رات'' کو ''جوانی'' کا استعارہ کیا ہے، اور مضمون بظاہر اخلاقی ہے، کہ جوانی میں جو اچھے کام کرسکو کرلو۔ (مذہبی اعتبار سے جوانی کا زہد زیادہ مستحسن ہوتا ہے۔'' لیکن محاورے سے پورا پورا فائدہ اٹھاتے ہوئے میر نے لفظ ''سانگ'' کے ذریعہ یہ اشارہ بھی رکھ دیا ہے کہ مراد جوانی کے کھیل کود، تفریحات، رنگ رلیاں اور دھومیں ہیں، نہ کہ جوانی کی پارسائی اور نیکوکاری۔ ''سوانگ'' ڈرامے کی قسم کے کھیل یا تماشے کو کہتے ہیں، محض تماشے اور ہنسی کی بات کو بھی کہتے ہیں، جیسا کہ انشا نے مصحفی کی ہجو میں کہا تھا۔

سوانگ نیا لایا ہے آج یہ چرخ کہن
لڑتے ہوئے آئے ہیں مصحفی اور مصحفن

بہروپ بھرنے کے لئے بھی "سانگ بھرنا" یا "سانگ کرنا" بولتے ہیں۔ اس اعتبار سے "بن جو کچھ بن سکے" میں مزید لطف پیدا ہو گیا ہے، یعنی جو بہروپ بھرنا ہے، بھر لو۔

۲۲۴/۴ "ذقن" کو عام طور پر "ٹھوڑی" کے معنی میں سمجھا جاتا ہے، لیکن "ذقن" کے معنی "ٹھوڑی کا گڈھا" اور گال میں ہنسی کی وجہ سے پڑنے والے گڈھے یعنی "موہنی" کے بھی ہیں۔ میر نے شعر زیر بحث میں ٹھوڑی کے گڈھے کے ہی معنی میں استعمال کیا ہے۔ ٹھوڑی کا گڈھا یعنی (cleft chin) اہل ایران کی دیکھا دیکھی اردو والوں نے استعمال کیا ہے، ورنہ ایرانیوں اور مغربی اقوام کے برخلاف ہمارے یہاں ٹھوڑی کے گڈھے کو حسن کی کوئی خاص علامت نہیں سمجھا جاتا۔ "خط" کو "سبز" کہتے ہیں، اس اعتبار سے "سبزۂ خط" کو بھنگ سے تشبیہ دی، کیوں کہ بھنگ بھی سبز ہوتی ہے۔ ٹھوڑی کے گڈھے کو "چاہ ذقن" بھی کہتے ہیں، لہٰذا کنوئیں اور بھانگ کا استعارہ مکمل ہو گیا اور اس طرح "کنوئیں بھانگ پڑنا" کے محاورے کا غیر معمولی صرف ہاتھ آیا۔ "کنوئیں بھانگ پڑنا" کے معنی ہیں "بستی کے سب لوگوں کا دیوانہ ہو جانا" (سب لوگوں کا از خود رفتہ ہو جانا)۔ ظاہر ہے کہ اگر کنوئیں میں بھانگ پڑ جائے تو بستی کے سارے لوگ جو اس کنوئیں سے پانی پئیں گے اپنے ہوش و حواس کھو بیٹھیں گے۔ محاورے کا غیر معمولی استعاراتی صرف یوں ہوتا ہے کہ محاورے کو لغوی معنی میں بھی استعمال کریں اور اس کے استعاراتی معنی بھی موجود ہوں۔ محاورہ لغوی معنی میں استعمال ہو تو گویا وہ استعارہ مقلوب ہو جاتا ہے۔ غالب، میر اور فارسی میں بیدل اور حافظ کا یہ خاص انداز ہے۔

آتش نے میر سے ملتا جلتا مضمون باندھا ہے ؎

ملاحت ذقن یار کا ہے ہر سو شور
عجیب لطف کا کھاری ہے یہ کنواں نکلا

آتش کے یہاں رعایتیں بھی خوب ہیں، لیکن ملاحت کو صرف ذقن تک محدود رکھنے کی کوئی دلیل نہیں، اس لئے شعر کمزور ہو گیا۔

۵/۲۲۴، ۶/۲۲۴ کلیات میر کے جو ایڈیشن میری نظر سے گذرے ہیں ان میں یہ اشعار قطعہ بند نہیں دکھائے گئے ہیں۔ لیکن میرا خیال ہے انھیں قطعہ بند پڑھا جائے تو نشست معنی بہتر معلوم ہوگی۔ پہلے شعر میں جس پہاڑ کا ذکر ہے وہ کوئی واقعی پہاڑ بھی ہو سکتا ہے اور استعاراتی بھی ہو سکتا ہے۔ اگر استعاراتی فرض کیا جائے تو پہاڑ کسی مشکل کام، مثلاً عشق میں کامیابی یا کسی مشکل مہم کا استعارہ ہو سکتا ہے۔ میر کبھی کبھی واقعات پر مبنی ایسے مضمون بھی لے آتے ہیں جو اردو فارسی شاعری میں نہیں ملتے۔ اس شعر میں جس طرح کا مشاہدہ ہے (پہاڑ اگر لمبا اور اونچا ہو تو جتنا ہی چڑھتے جائیں اتنا ہی اونچا اور معلوم ہوتا ہے۔) اس کے پیش نظر اس کو واقعیت پر مبنی (یعنی پہاڑ کو واقعی پہاڑ) فرض کیا جائے تو بھی کوئی ہرج نہیں۔

دوسرے شعر میں ''تفرہ'' بمعنی ''غرور، گھمنڈ'' بہت نادر لفظ ہے اور کم ہی لغات میں ملتا ہے۔ معنی کے اعتبار سے دیکھیں تو پہلے شعر میں پہاڑ کو واقعی فرض کرنے کی توثیق ہوتی ہے۔ ہمیں اپنے طور (یعنی اپنے طرز کار) پر گھمنڈ تھا، لیکن یہ باطل نکلا۔ کیوں کہ اس پہاڑ پر تو جتنا بھی چڑھیں، یہ اور بھی اونچا ہوتا نظر آتا ہے۔ اگر ہمارا گھمنڈ برحق ہوتا تو ہم دوڑ کر اس کو پھلانگ جاتے۔ لفظ ''بھی'' میں یہ اشارہ ہے کہ کچھ اور لوگ ایسے تھے (یا ہیں) جو یہ کام کر چکے ہیں۔

۷/۲۲۴ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس زمین میں ایسی غزل کہنا، اور وہ بھی چھوٹی بحر میں، غیر معمولی بات ہے اور نوجوان میر کے کمال سخن کی دلیل۔ پرانے زمانے میں لوگ چھوٹی عمر میں ہی ''کمال'' (perfection) حاصل کر لیتے تھے، اور طریقۂ تعلیم اچھا تھا کہ تقریباً ہر شخص درجۂ کمال کو پہنچ سکتا تھا۔ ہاں کمال کے بعد دوسری منزل ''حکمت'' یعنی (wisdom) حاصل کرنے کی ہوتی تھی، اور وہ درجہ خداداد صلاحیت کے بغیر نصیب نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ میر ہی نہیں کلاسیکی عہد کے تمام شعرا کے یہاں (یعنی ان تمام شعرا کے یہاں جن کا زمانہ انیسویں صدی کے آخر تک تھا، مثلاً داغ، جلال، امیر مینائی وغیرہ) اوائل عمر سے ہی پختگی اور مشاقی ملتی ہے اور ان کے یہاں وہ چیز نظر نہیں آتی جسے ہم انگریزی تنقید کے تتبع میں ارتقا یعنی (development) کہتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ میر اور غالب،

انیس و درد اور سودا وغیرہ جیسے بڑے شعرا کے یہاں کمال کے ساتھ ساتھ حکمت بھی نظر آتی ہے اور کمتر درجے کے لوگوں کے یہاں حکمت بہت کم ہے، یا بالکل نہیں ہے۔

زیر بحث غزل میں ایک شگفتگی، انانیت اور بانکپن ہے، اور بیان پر قدرت اور لہجے میں کچھ تمکنت بھی ہے۔ یہ سب باتیں ظفر اقبال کی اینٹی غزل کے بہترین اشعار میں بھی ملتی ہیں۔ اردو غزل کے ہر اسلوب کی طرح اینٹی غزل کا اسلوب بھی اپنی پوری صفائی کے ساتھ میر کے یہاں مل جاتا ہے لیکن یہ غزل تو اتنی بھرپور ہے کہ حاکمانہ کارنامے (tour de force) کا حکم رکھتی ہے، خاص کر جب یہ ملحوظ رکھا جائے کہ اس کے اکثر اشعار میں معنی آفرینی کا بھی کمال ہے۔ کچھ تعجب نہیں کہ اکثر شاعروں نے اس کوچے میں قدم رکھنے سے گریز کیا۔ مصحفی نے بحر بدل کر غزل کہی اور میر کے اکثر قافیوں کو برتا، لیکن نہ وہ شگفتگی ہے نہ وہ معنی آفرینی۔ مثلاً ''سانگ'' اور ''تھانگ'' کے قافیے مصحفی کے یہاں دیکھئے اور میر سے تقابل کیجئے۔

بہروپ ہے یہ جہاں کہ جس میں
ہر روز نیا بنے ہے اک سانگ
دلی میں پڑیں نہ کیوں کے ڈاکے
چوروں کی ہر ایک گھر میں ہے تھانگ

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ مصحفی نے قافیے بس باندھ دیئے ہیں۔

یگانہ نے البتہ میر کی زمین اور بحر دونوں کو برتا ہے، اور حق یہ ہے کہ ان کی جرأت داد طلب ہے۔ افسوس یہ کہ یگانہ کے یہاں شگفتگی، خوش طبعی اور دل کو پسند آنے والا بانکپن نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ یگانہ کو مضمون کی تلاش بہت رہتی تھی، لیکن وہ مضمون کے پورے امکانات کو بروے کار نہ لا سکتے تھے۔ معنی آفرینی تو ان کے یہاں بہت ہی کم ہے۔ بہر حال اس میں کوئی شک نہیں کہ یگانہ نے وہ کر دکھایا جو مصحفی سے نہ ہوا تھا۔

ایک اور ایک دو کسے سمجھائیں
ان کے مرغے کی ہے وہی اک ٹانگ
بول بالا رہے یگانہ کا
نام باجے جگت کے چاروں دانگ

آخری بات یہ کہ میر کے شعر زیر بحث کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ میں اس غزل کو سہل نہ کر سکا کیوں کہ اس کے قافیے ہی اس قدر راوٹ پٹانگ تھے کہ کسی کے بس میں نہ تھے۔ یعنی یہ بھی ایک طرح کی تعلّی ہے، کہ دشوار کو سہل کر کے دکھا دیا اور کہا کہ مجھ سے سہل نہ ہو سکا۔

دیوان دوم

ردیف گ

(۲۲۵)

کیا عشق خانہ سوز کے دل میں چھپی ہے آگ
اک سارے تن بدن میں مرے پھک رہی ہے آگ

جل جل کے سب عمارت دل خاک ہوگئی ۶۳۰
کیسے نگر کو آہ محبت نے دی ہے آگ

انگارے سے نہ گرتے تھے آ کر جگر کے لخت — سے = مانند
جب تب ہماری گود میں اب تو بھری ہے آگ

افسردگی سوختہ جاناں ہے قہر میر
دامن کو ٹک ہلا کہ دلوں کی بجھی ہے آگ

۲۲۵/۱ جرأت نے بھی اس مضمون کو خوب کہا ہے۔

کیا جانئیں عشق کی یہ حرارت ہے کیا پر آہ
اک آگ پھنک رہی ہے ہمارے بدن کے بیچ

میر اور جرأت دونوں کے مصرع اولیٰ انشائیہ اسلوب میں ہیں، لیکن معنی آفرینی کے لحاظ سے میر کو فوقیت ہے، کیوں کہ ان کے مصرع اولیٰ کے تین معنی ہیں۔ (۱) کیسی آگ عشق خانہ سوز کے دل میں چھپی ہوئی ہے! (یعنی استعجابیہ اور فجائیہ انداز میں کہا ہے۔) (۲) کیا واقعی عشق خانہ سوز کے دل میں آگ چھپی ہوئی ہوتی ہے؟ (یعنی محض استفہام کا انداز ہے) (۳) لوگ کہتے ہیں عشق خانہ سوز کے دل میں آگ چھپی ہوتی ہے۔ معلوم نہیں ایسا ہے بھی کہ نہیں، بظاہر تو ایسا نہیں معلوم ہوتا، کیوں کہ اگر عشق خانہ سوز کے دل میں آگ چھپی ہوتی تو میرے تن بدن میں کہاں سے پھنک رہی ہوتی؟ (یعنی مصرع مبنی بر استفہام انکاری ہے۔) میر کے شعر میں کنایہ کا لطف بھی خوب ہے کہ براہ راست نہیں کہا کہ میں مبتلائے سوز عشق ہوں۔ صرف یہ کہا کہ میرے تن بدن میں آگ پھنک رہی ہے، شاید عشق خانہ سوز کے دل میں بھی آگ چھپی ہو تو ہو، لیکن میں اپنا حال جانتا ہوں کہ سرتا بہ قدم جل رہا ہوں عشق کو "خانہ سوز" کہنا بھی ایک لطف رکھتا ہے کہ عشق کی فطرت ہی میں ہے کہ وہ گھر کو جلا ڈالتا ہے۔ شاید اپنے ہی گھر کو جلا ڈالتا ہے، کیوں کہ صرف "خانہ سوز" کہنے کے باعث ابہام پیدا ہو گیا ہے۔ وہ کون سا گھر ہے جسے عشق جلا ڈالتا ہے؟ یہ بات ظاہر نہیں کی گئی ہے۔ خود سوزی کے مضمون پر عرفی نے غضب کا شعر کہا ہے۔

بہ لوح مشہد پروانہ ایں رقم دیدم
کہ آتشے کہ مرا سوخت خویش را ہم سوخت
(میں نے پروانے کی لوح مزار پر یہ لکھا دیکھا
کہ جس آگ نے مجھے جلایا، اس نے خود کو بھی
خاک کر لیا۔)

میر نے عرفی کے مضمون کو ہاتھ نہیں لگایا، کیوں کہ عرفی کے شعر میں جو المیہ وقار اور ہمہ گیری ہے، وہ میر کے مضمون سے بہت آگے کی چیز ہے۔ لیکن میر نے اتنا اشارہ ضرور رکھ دیا ہے کہ عشق خانہ سوز ہے تو خود سوز بھی ہے۔ جرأت کے شعر میں کیفیت خوب ہے، لیکن معنی آفرینی میر سے کم ہے۔ اسی مضمون کو شیفتہ نے کہا تو کیفیت ہی کیفیت رہ گئی، لیکن دونوں مصرعوں میں روانی اس قدر ہے اور مصرع

اولیٰ کا انشائیہ اتنا عمدہ ہے کہ شعر بجا طور پر مشہور ہو گیا۔

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ
اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

۲۲۵/۲ اس شعر میں کیفیت زیادہ ہے، معنی آفرینی بہت کم۔ پہلے مصرعے میں دل کو عمارت کہا ہے، دوسرے مصرعے میں کسی شہر کا ذکر ہے، جس کو محبت نے آگ لگا دی۔ بظاہر دونوں مصرعوں میں ربط کی کمی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ مصرع ثانی میں ''نگر'' استعارہ ہے ''جسم'' کا، یعنی آگ سارے بدن میں لگی۔ بدن بمنزلہ شہر ہے اور دل اس میں ایک عمارت ہے۔ معنی کے اسی نکتے نے شعر کو محض کیفیت کے دائرے سے اٹھا کر تہ دار بنا دیا ہے۔ میر کے یہاں کیفیت اور معنی آفرینی اکثر ساتھ ساتھ آتے ہیں۔ اس صنعت میں ان کا کوئی ہمسر نہیں۔

عمارت دل کا جل جل کر خاک ہو جانا روزمرہ کا عمدہ استعمال تو ہے ہی، یہ اشارہ بھی رکھتا ہے کہ عمارت کئی بار جلی، یعنی تھوڑی تھوڑی کر کے جلی۔ (ملاحظہ ہو ۸/۳)۔ مصرع ثانی میں انشائیہ بھی خوب ہے۔ لفظ ''آہ'' یہاں بہت بلیغ صرف ہوا ہے، کیوں کہ یہ نہ صرف انشائیہ کو مضبوط کر رہا ہے، بلکہ ''آگ'' کے مضمون سے مناسبت بھی رکھتا ہے۔ (''آہ'' کو دھوئیں سے تشبیہ دیتے ہیں۔)

۲۲۵/۳ جگر کے ٹکڑے جو آنسوؤں کے ساتھ بہ نکلتے ہیں اور دامن پر گرے ہیں ان کو انگارہ کہنا بدیع بات ہے۔ بدیع تر بات یہ ہے کہ دامن پر جگر کے ٹکڑوں کا آ گرنا ایسا ہے گویا کسی نے گود میں آگ بھر دی ہو۔ دامن پھیلا کر خیرات یا تحفہ مانگتے ہیں۔ دامن میں قیمتی چیز بھر کر لے جاتے ہیں اگر اس کی مقدار زیادہ ہو اور لے جانے کا اور کوئی سامان نہ ہو۔ یہاں گود یا دامن بھرنے کا مضمون انگاروں کے لئے استعمال کر کے عجیب کیفیت پیدا کر دی ہے۔ گویا وہ انگارے کسی نہ کسی وجہ سے عزیز ہیں، یا قیمتی ہیں۔ اور یہ بات اگر چہ متکلم پر واضح نہیں ہے کہ وہ قیمتی کیوں ہیں، لیکن غیر شعوری طور پر وہ اس بات سے واقف ہے کہ وہ قیمتی ہیں، لہٰذا وہ ''گود'' کے بھرے ہونے کی بات کرتا ہے۔ یہ نہیں کہتا کہ میرا دامن جل رہا ہے (جیسا کہ ۸/۱ اور ۸/۳ میں ہے) بلکہ کہتا ہے کہ میری گود آگ سے بھر گئی ہے۔ پورے

شعر میں محزونی کی فضا ہے، لیکن خود ترحمی نہیں، مسکینی اور دردانگیزی بھی نہیں، ایک طرح کی حیرت اور رنجیدہ استعجاب ہے۔ معنی کی فراوانی یہاں بھی نہیں ہے۔ لیکن پیکروں کے بدیع ہونے کے باعث معنی کی کمی محسوس نہیں ہوتی۔

۴/۲۲۵ یہ شعر بہت مشہور ہے، اور بجا طور پر مشہور ہے، لیکن کم لوگوں نے اس کے معنی پر غور کیا ہوگا۔ کیوں کہ اگر غور کیا جائے تو صاف محسوس ہوگا کہ یہ خالص کیفیت کا شعر ہے، اور اس میں معنی تقریباً بالکل نہیں ہیں۔ بیدل نے ایسے ہی شعروں کے بارے میں کہا ہوگا کہ ''شعر خوب معنی نہ دارد۔'' خود اس شعر کا مضمون بھی یقیناً بیدل سے مستعار ہے۔

آتش دل شد بلند از کف خاکسترم
باز مسیحائے شوق جنبش دامان کیست
(میری کف خاکستر سے آتش دل بلند
ہوگئی۔ اے مسیحائے شوق، بتا تو سہی یہ
کس کے دامن کی جنبش دوبارہ ہے۔)

بیدل کے شعر میں معنی کا کوئی مسئلہ نہیں، کیوں کہ یہاں پر دامن کو جنبش دینے کا کام ''مسیحائے شوق'' یا کوئی پر اسرار ہستی انجام دے رہی ہے۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ دامن اور اس کی جنبش دونوں استعاراتی ہیں، واقعی اور حقیقی نہیں۔ میر کے شعر کا معاملہ ذرا مختلف ہے۔ دامن کی ہوا دے کر آگ کو بھڑکانے کا مضمون نور العین واقف نے بھی پہلو بدل کر اور بڑی خوبی سے باندھا ہے۔

دود دلی مباد کہ گیرد قفائے تو
دامن بر آتش دل ما بیش ازیں مزن
(ایسا نہ ہو کہ میرے دل کا دھواں تیرا پیچھا
پکڑے۔ ہمارے دل کی آگ پر اپنا دامن
اب مزید نہ ہلا۔)

واقف کے شعر میں بھی مضمون استعارے پر مبنی ہے۔ دونوں شعر غیر معمولی ہیں (اگر چہ بیدل

کا شعر اپنی پر اسرار مابعد الطبیعیاتی ڈرامائی کیفیت کی بنا پر واقف سے بہتر ہے۔) اور اغلب ہے کہ میر اپنے دونوں پیش رووں کے اشعار سے واقف رہے ہوں گے۔ ان شعروں پر شعر نکالنا آسان نہ تھا، میر نے اسے آسان کر کے دکھا دیا۔ لیکن ان کے شعر میں دامن کی ہوا دے کر آگ کو بھڑکانے کا مضمون استعاراتی نہیں، بلکہ طبیعی ہے، کیوں کہ دامن کی ہوا دینے والا کوئی پر اسرار شخص یا معشوق نہیں، جس کے کسی عمل (مثلاً جذبۂ عشق کی اچانک دوبارہ بیداری، معشوق کی اچانک جلوہ نمائی یا روحانی پر اسرار توجہ، امیدوں کا دوبارہ غیر متوقع طور پر جاگ اٹھنا، معشوق کا تغافل یا اس کا غمزہ، جس کے ذریعہ آتش شوق اور تیز ہو جائے) کے ذریعہ وہ صورت حال پیدا ہو جائے جس کو آتش دل کے بلند ہونے سے تعبیر کر سکیں۔ یہاں تو خود متکلم سے کہا جا رہا ہے کہ تم اپنے دامن کو ہلاؤ تا کہ سوختہ جانوں کی افسردگی (بجھا ہوا ہونا) کم ہو۔ ظاہر ہے کہ متکلم وہ نفسیاتی یا روحانی اسباب نہیں پیدا کر سکتا، جو معشوق کے حیطۂ کار و اختیار میں ہیں۔ لہٰذا متکلم کا اپنے دامن کو ہلانا اور اس کے ذریعہ عاشقوں کی افسردگی کو کم کرنا بے معنی بات ہے۔

یہ سب درست، لیکن شعر میں کیفیت اتنی زبردست ہے، اور الفاظ اتنے مناسب رکھے گئے ہیں کہ معنی کے فقدان پر نظر نہیں جاتی۔ "افسردگی" بمعنی "بجھا ہوا ہونا" اور بمعنی "رنجیدگی" دونوں کے اعتبار سے "سوختہ جاناں" نہایت خوب ہے۔ پھر اس افسردگی کا قہر ہونا یہ مزید لطف رکھتا ہے کہ قہر کا تفاعل تو تلاطم اور حرکت و پراگندگی ہے، لیکن کسی چیز کا قہر ہونا بمعنی نہایت رنج دہ اور تاسف انگیز ہونا بھی محاورہ ہے۔ لہٰذا "افسردگی" اور "قہر" میں قول محال (paradox) کا لطف ہے۔ پھر یہ سادگی اور سادہ دلی کا اعتماد کہ دامن ہلا دینے سے دلوں کی بجھی ہوئی آگ پھر بھڑک اٹھے گی۔ عام حالات میں اسے مضحکہ خیز ہونا چاہئے تھا، لیکن یقین کی شدت میں ناامید بے چارگی کی مجبوری (desperation) کی سی کیفیت ہونے کی بنا پر ہم متکلم کی سادہ دلی اور اس کی سعی لاحاصل پر مسکراتے نہیں، بلکہ اس کی بات پر ایمان لے آتے ہیں۔

ایک امکان یہ ہو سکتا ہے کہ "دامن ہلانا" استعارہ ہے آہ کرنے کا۔ اگر یہ درست مانا جائے تو شعر میں معنی پیدا ہو جاتے ہیں۔ لیکن یہ استعارہ بہت دور کا ہے، اور دامن ہلانے اور آہ کرنے میں کوئی ایسی مشترک بات نہیں جس پر استعارہ قائم ہو سکے۔ مومن نے غالباً اسی لئے دامن کی جنبش کا مضمون ہی

ترک کیا اور براہ راست آہ بھرنے کی بات کی۔ شعر مومن کے رنگ کا نہیں ہے، اس لئے گمان گذرتا ہے کہ انھوں نے میر اور بیدل کا تتبع کرنے کی کوشش کی اور جنبش داماں کا مضمون جان بوجھ کر ترک کیا۔

اس کوچے کی ہوا تھی کہ اپنی ہی آہ تھی
کوئی تو دل کی آگ پہ پنکھا سا جھل گیا

میر اور بیدل کے مقابلے میں مضمون محدود ہو گیا، لیکن اپنے حدود میں مومن نے اچھا کہا ہے۔ ناصر کاظمی نے بھی میر سے استفادہ کر کے کہا ہے۔

کرم اے صرصر آلام دوراں
دلوں کی آگ بجھتی جا رہی ہے

ان کا شعر مکمل اور بامعنی تو ہے، لیکن پہلا مصرع بہت بوجھل اور ''آلام دوراں'' کا فقرہ بے ڈول ہے۔ اس پر ''صرصر'' کا لفظ اگرچہ ''آگ'' کے اعتبار سے ضروری ہے، لیکن ''صرصر آلام دوراں'' اور بھی زیادہ تصنع آمیز ہو گیا ہے۔ ''صرصر دوراں'' کا محل تھا، لیکن وزن پورا نہ ہو سکنے کے باعث ''آلام'' کا فالتو لفظ ڈالنا پڑا۔ میر کے شعر میں ایک حرف بھی فالتو نہیں، ڈرامائیت اس پر مستزاد ہے۔ ایسا شعر روز روز نہیں ہوتا۔ یہ ضرور ہے کہ ناصر کاظمی کے شعر میں دو معنی ہیں اور دونوں ایک دوسرے کے مخالف، لہٰذا ناصر کاظمی کا شعر اپنی جگہ پر قیمتی ہے۔

دیوان سوم

ردیف گ

(۲۲۶)

قتل گہ میں دست بوس اس کا کریں فی الفور لوگ
ہم کھڑے تلواریں کھاویں نقش ماریں اور لوگ

فی الفور = جلد جلد، فوراً
نقش مارنا = فتح مند ہونا، داد دینا

کج روی ہم عاشقوں سے اس کی بس اب جا چکی
ایک تو ناساز پھر اس سے ملے بے طور لوگ

ناساز = ناموافق
بے طور = تہذیب سے عاری

۶۳۵
جا کے دنیا سے تجھے یاد آؤں گا میں بھی بہت
بعد میرے کب اٹھاویں گے ترے یہ جور لوگ

۲۲۶/۱ یہ مضمون سید حسین خالص سے مستعار ہے، بلکہ میر نے بڑی حد تک سید حسین خالص کے شعر کا ترجمہ ہی کر دیا ہے۔

ہر کسے بر روز قتلم بوسہ زد بر دست تو
از سر جاں من گذشتم نقش را یاراں زنند

(میرے قتل کے دن ہر شخص تیرے ہاتھوں کو بوسہ
دے رہا تھا۔ جان سے تو میں گیا اور فتح مند یار
لوگ ہوئے۔)

لیکن میر کے شعر میں کئی نکات ایسے ہیں جن کی بنا پر ان کا شعر اصل فارسی سے بڑھ گیا ہے۔ سب سے پہلی بات یہ کہ خالص کے شعر میں محزونی اور شکست خوردگی ہے۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں ایک طرح کا بانکپن ہے، بلکہ اسے لفنگا پن بھی کہہ سکتے ہیں۔ متکلم کو تلواریں کھانے پر کوئی خاص رنج نہیں، ہاں اسے نظام عشق کی بے انصافی پر شکایت ضرور ہے، اور اس شکایت کا اظہار وہ آوازے کسنے کے لہجے میں کر رہا ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کوئی شہدا ہے، جو حاکم کی بے انصافی پر بہ آواز بلند ایک انداز بے پروائی سے تنقید کر رہا ہے۔ اس لہجے کو ''نقش مارنا'' کے محاورے سے تقویت ملتی ہے۔ فارسی میں ''نقش زدن'' کے معنی ہیں ''فتح مند ہونا۔'' ''بہار عجم'' نے لکھا ہے کہ اس سے ''داد دینا'' کا مفہوم بھی نکلتا ہے۔ خالص کے شعر میں یہ مفہوم بہت واضح ہے۔ لیکن میر نے ''نقش مارنا'' لکھ کر ''نقشہ مارنا'' کا بھی اشارہ رکھ دیا ہے یعنی اور لوگ تو اپنے اپنے نقشے مار رہے ہیں کہ وہ معشوق کے بڑے قدرداں اور اس کے کمال تیغ زنی کے دلدادہ ہیں، اور ہم، جو زخم کھا رہے ہیں، ہمارے ہاتھ کچھ نہیں لگتا۔ داد دینے کا مفہوم میر کے یہاں بھی موجود ہے، کیوں کہ جب کسی کی ہنرمندی کی داد دینا مقصود ہوتا ہے تو اس شخص کے ہاتھ چومے جاتے ہیں، یا کہا جاتا ہے کہ واللہ ہاتھ چوم لینے کو جی چاہتا ہے، وغیرہ۔ میر کے لہجے میں جو پنچائتی انداز ہے، اس کو تقویت اس بات سے بھی ملتی ہے کہ ان کے یہاں قتل گاہ کا ذکر ہے، جب کہ سید حسین خالص نے صرف اپنے قتل کا ذکر کیا ہے۔ قتل گاہ کے ذکر سے مضمون بھی وسیع ہو جاتا ہے، کہ بہت سے لوگ جمع ہیں، کچھ قتل ہونے آئے ہیں، کچھ تماش بین ہیں۔ شعر کا متکلم اس بھیڑ میں اکیلا ہے۔ تماش بین لوگ تو داد دے رہے ہیں، معشوق کی ہنرمندی کی تعریف کر کے اپنا نقشہ جما رہے ہیں، اور موقع ملتا ہے تو اس کے ہاتھوں کو بوسہ بھی دے لیتے ہیں۔ اور متکلم تنہا کھڑا زخم پر زخم کھائے جا رہا ہے۔ لفظ ''کھڑے'' میں یہ اشارہ بھی ہے کہ وہ پیچھے نہیں ہٹتا، بلکہ زخم کھانے اور جان دینے پر آمادہ ہے۔ لیکن اس کی تنہائی بھی ہمیں متاثر کرتی ہے۔ لفظ ''فی الفور'' کے ذریعہ مضمون میں ایک اور اضافہ ہوتا ہے۔ یعنی ہر وار کے بعد لوگ فوراً معشوق کے ہاتھ چومنے کو دوڑ پڑتے ہیں۔ یہ

اشارہ بھی ہے کہ کسی کو زخمی عاشق جانباز کی فکر نہیں کہ اس پر کیا گذر رہی ہے۔ چونکہ بوسہ بھی ایک طرح کا نقش ہوتا ہے، اس لئے "نقش زدن" اور "نقش مارنا" دونوں شعروں میں اور بھی مناسب ہے۔

جیسا کہ میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں، میر کی عشقیہ شاعری کا یہ خاص انداز ہے کہ ان کا عاشق عام دنیا کا فرد بھی ہے اور روایتی عاشق کی پوری شان بھی رکھتا ہے۔ شعر زیر بحث میں یہ بات بڑی خوبی سے نمایاں ہوتی ہے اور کچھ نہیں تو یہی وصف اضافی میر کے شعر کو سید حسین خالص کے شعر سے بڑھا دیتا ہے۔ اولیت کا شرف خالص کو ضرور حاصل ہے، لیکن میر نے استاد کی مکھی پر مکھی نہیں ماری ہے، بلکہ مضمون میں اضافہ بھی کیا ہے۔

سب سے پہلے شاید حالی نے اس بات کی طرف اشارہ کیا تھا کہ میر نے پرانے اساتذہ کے بعض اشعار ترجمہ کر لئے ہیں۔ انھوں نے یہ بھی واضح کیا کہ بعض جگہ میر نے ترجمے کو اصل سے بڑھا دیا ہے، مثلاً وہ کہتے ہیں: "پچھلا شاعر جو کسی پہلے شاعر کے کلام سے کوئی مضمون اخذ کرے اور اس میں کوئی ایسا لطیف اضافہ یا تبدیلی کر دے جس سے اس کی خوبی یا متانت یا وضاحت زیادہ ہو جائے، وہ درحقیقت اس مضمون کو پہلے شاعر سے چھین لیتا ہے۔" آگے چل کر حالی نے سعدی اور میر کے یہ شعر درج کئے ہیں۔ سعدی۔

دوستاں منع کنندم کہ چرا دل بہ تو دادم
باید اول بہ تو گفتن کہ چنیں خوب چرائی
(احباب مجھ کو منع کرتے تھے کہ میں نے
تجھے کیوں دل دیا۔ پہلے تو تجھ سے پوچھنا
چاہئے کہ تو اتنا حسین کیوں ہوا؟)

میر کا شعر ہے۔

پیار کرنے کا جو خوباں ہم پہ رکھتے ہیں گناہ
ان سے بھی تو پوچھئے تم اتنے کیوں پیارے ہوئے

اب حالی لکھتے ہیں: "میر کا یہ شعر ظاہرا سعدی کے شعر سے ماخوذ معلوم ہوتا ہے۔ مگر سعدی کے یہاں "خوب" کا لفظ ہے، اور میر کے یہاں "پیارے" کا لفظ ہے۔ ظاہر ہے کہ خوب کا محبوب ہونا

کوئی ضروری بات نہیں ہے۔ لیکن پیارے کا پیارا ہونا ضرور ہے۔ پس سعدی کے سوال کا جواب ہوسکتا ہے، مگر میر کے سوال کا جواب نہیں ہوسکتا۔"

حالی نے حسب معمول نکتہ سنجی کا ثبوت دیا ہے اور اصولی اشارے بھی کر دیے ہیں۔ لیکن ہمارے یہاں انگریزی کے اثر سے مولک پن (originality) کی بحث اس قدر اہم ہوگئی ہے کہ ہم لوگ دوسروں سے استفادہ اور دوسروں کے مضمون سے مضمون بنانے کے تصورات کو ناپسند کرنے لگے ہیں، اور جہاں بھی دو اشعار میں مشابہت نظر آتی ہے، ہم سرقے یا طباعی کے فقدان کا حکم لگا دیتے ہیں۔ پرانے لوگوں نے اس معاملے پر تفصیلی بحث کی ہے اور استفادہ کی مختلف قسمیں بیان کی ہیں۔ انھوں نے استفادے کو سرقہ، توارد، ترجمہ، اقتباس اور جواب کی پانچ انواع میں تقسیم کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ میر اور غالب کے اکثر استفادے جواب یا ترجمہ کی نوع کے ہیں۔ ان پر سرقہ یا توارد کا حکم لگانا بے معنی ہے۔ شعر زیر بحث میں ہم صاف دیکھتے ہیں کہ میر نے سید حسین خالص کا ترجمہ بھی کیا ہے اور جواب بھی لکھا ہے۔

۲/۲۲۶ معشوق کے بد اطوار ہونے، یا اس کے ہم صحبت لوگوں کے بد اطوار ہونے کا مضمون شکسپیئر اور میر میں مشترک ہے۔ شیکسپیئر نے اپنے بعض سانیٹوں میں اور میر نے غزل میں جگہ جگہ معشوق کے ہم صحبت لوگوں کی ''ناسازی'' کا ذکر کیا ہے۔ میر کا انداز شیکسپیئر سے زیادہ کھلا ہوا ہے، اور لفظی رعایات بھی میر نے شکسپیئر سے کم نہیں برتی ہیں۔ ممکن ہے یہ مضمون ازمنۂ وسطیٰ کی شاعری میں اور جگہ بھی ہو۔ شیکسپیئر کی حد تک تو کہا جاسکتا ہے کہ اس میں کچھ واقعیت ہے، کیوں کہ جس شخص کے بارے میں عام خیال ہے کہ وہ اس کا ممدوح اور محبوب ہے، یعنی ساؤتھیمپٹن (Southampton)، اس میں بے راہ روی کی صفت تھی۔ میر کے یہاں یہ مضمون ان کی سوانح حیات کے متعلق بظاہر نہیں ہے، لیکن اس کی کثرت قابل لحاظ ضرور ہے۔

شعر زیر بحث کا لطف اس بات سے ہے کہ معشوق خود تو ناموافق ہے ہی، پھر اس کے ساتھ ایسے لوگ ہیں جو ''بے طور'' ہیں۔ بے طور سے مراد ''بے ڈھب''، ''بے تمیز'' بھی ہوسکتی ہے اور ''بے اطوار'' بھی یعنی ایسے لوگ جو کردار کی صلابت اور خوبی سے عاری ہیں، بلکہ جن کا کوئی کردار ہی نہیں۔ وہ اوچھے لوگ ہیں۔ ''کج روی'' اور ''جا چکی'' میں ضلع کا لطف ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ ایک طرف تو

عاشقوں کا گروہ ہے، اور دوسری طرف وہ لوگ ہیں جو عاشق نہیں ہیں۔لیکن معشوق کا دل انھیں میں لگتا ہے۔وہ لوگ اس سے مل گئے ہیں جب کوئی چیز کسی سے مل جاتی ہے تو اس کا توازن بگڑ جاتا ہے۔توازن بگڑ جانے کا نتیجہ کج روی تو ہوگا ہی۔اب تک تو یہ تھا کہ معشوق محض ناموافق تھا۔تھوڑی بہت امید تھی کہ راہ پر آجائے گا لیکن اب بے طور لوگ اس سے مل گئے ہیں تو اس کا توازن بالکل ہی بگڑ گیا ہے۔اب کوئی امید نہیں۔

معشوق کی بری صحبت پر سب سے زیادہ سخت اور تلخ بات شاید میر ہی نے کہی ہے۔دیوان سوم۔

سنا جاتا ہے اے گھتیے ترے مجلس نشینوں سے
کہ تو دارو پئے ہے رات کو مل کر کمینوں سے

لطف یہ ہے کہ خود میر (یعنی غزلوں کے متکلم یا مرکزی کردار) کی صحبت بھی کوئی بہت اچھی نہیں۔اس کے معشوق اوباش ہیں، یا پھر وہ بازاری لوگوں کی صحبت میں وقت گذارتا ہے۔

جب نہ تب ملتا ہے بازاروں میں میر
ایک لوطی ہے وہ ظالم سر فروش

(دیوان سوم)

(''لوطی''یعنی ایسا شخص جو بے فکر اور غیر ذمہ دار ہو اور جو محض سیر تفریح سے علاقہ رکھتا ہو۔)

گلیوں میں بہت ہم تو پریشاں سے پھرے ہیں
اوباش کسی روز لگا دیں گے ٹھکانے

(دیوان اول)

میر نے ''اوباش'' بمعنی ''معشوق'' بھی استعمال کیا ہے، یعنی معشوق کا ذکر اسے اوباش کہہ کر کیا ہے ع

لاکھوں میں اس اوباش نے تلوار چلائی

(دیوان دوم)

اس طرح عاشق اور معشوق دونوں ہی ہم رنگ ٹھہرے، یعنی دونوں کی صحبت خراب ہے۔
عاشقی کے معاملات میں اس قدر تنوع اور احساس کی اس قدر رنگارنگی دنیا کے بڑے شاعروں میں کم ملے

گی، اردو کی تو بات ہی کیا ہے۔

۲۲۶/۳ اس شعر کا پہلا لطف اس بات سے ہے کہ نہ اپنے مرنے کا افسوس ہے اور نہ اپنی قدر و قیمت کا بہت بڑا دعویٰ کہ ہم بڑے مخلص اور سچے اور جانباز عاشق تھے۔ بات صرف اتنی ہے کہ ہمارے بعد کوئی ایسا نہ ہوگا جو تمھارے جور اٹھا سکے۔ دوسرا لطف یہ ہے کہ جب تک میں موجود ہوں لوگ تمھارے ظلم سہ لیتے ہیں۔ شاید اس لئے کہ ان کو امید ہے کہ تم شاید کبھی مجھ پر مہربان ہو جاؤ۔ لوگوں کو عاشق سے اس درجہ ہمدردی ہے کہ اس کی خاطر وہ بھی معشوق کے ستم اٹھا لیتے ہیں۔ جب عاشق نہ رہا تو لوگ ظلم اٹھانا بھی چھوڑ دیں گے۔

(۲۲۷)

کام میں ہے ہوائے گل کی موج
تیغ خوں ریز یار کے سے رنگ　　　کے سے رنگ = کی طرح

۲۲۷/۱ یہ شعر گنجینۂ اسرار ہے۔ ''ہوائے گل کی موج'' کے معنی ''موج بہار'' فرض کریں یا ''ہوا'' خواہش اور ہوس کے معنی میں پڑھ کر ''ہوائے گل کی موج'' کے معنی ''موج ہوس گل'' (یعنی موسم بہار کی ہوس جو دل میں مثل موج ہے) قرار دیں، دونوں صورتوں میں معنی کے کئی پہلو نظر آتے ہیں۔

معشوق کی خوں ریز تلوار دو کام کرتی ہے۔ (۱) لوگوں کو زخمی کرتی ہے، ان کے سر اتارتی ہے۔ (۲) خون بہاتی ہے۔ پہلی صورت میں اس کا عمل تخریبی قرار دیا جا سکتا ہے، اور دوسری صورت میں تعمیری، کیوں کہ خون بہانے سے زمین سرخ ہو جاتی ہے اور اس طرح چمن بندی کا سماں پیدا ہوتا ہے۔ غالب نے اسی پہلو کو لے کر ایک زبردست شعر کہا ہے۔

زمیں کو صفحۂ گلشن بنایا خوں چکانی نے
چمن بالیدنی ہا از رم نخچیر ہے پیدا

لہٰذا میر کے شعر میں موج بہار جگہ جگہ پھول کھلا کر زمین کو سرخ کر رہی ہے اور اس طرح معشوق کی تلوار کا کام کر رہی ہے، کیوں کہ تیغ معشوق بھی زمین کو سرخ کرتی ہے (خون بہا کر) لیکن اگر تیغ معشوق کا تخریبی پہلو سامنے رکھا جائے تو مفہوم یہ نکلا کہ جس طرح معشوق کی تلوار لوگوں کے سر اتارتی ہے یا انھیں زخمی کرتی ہے، اسی طرح موج بہار اپنے جوش میں پھول کھلاتی ہے۔ لیکن پھول کھلتے ہی مرجھانے لگتے ہیں۔ پھول مرجھا کر شاخ سے جھڑتے ہیں، اور گویا شاخ سے سر کٹ جاتا ہے، یا وہ زخمی ہو جاتی ہے۔ کیوں کہ جس جگہ پھول تھا وہ جگہ اب خالی ہے۔ اس طرح موج بہار چمن بندی کے پردے میں تاراجی چمن کا کام کرتی ہے۔

اگر ''ہوائے گل کی موج'' کو ''موج ہوس گل'' کے معنی میں لیں تو مراد یہ ہوئی کہ ہمارے دل میں ہوس گل اس طرح موج زن ہے جس طرح معشوق کی تلوار موج زن ہوتی ہے۔ یعنی معشوق کی تلوار موج زن ہوتی ہے۔ یعنی معشوق کی تلوار ہر طرف سرخی بکھیرتی ہے، اسی طرح ہوس گل کی موج ہمارے دل و جان کو رنگین کئے ہوئے ہے۔ لیکن جس طرح تیغ یار قتل و غارت گری کرتی ہے، اسی طرح ہوس گل کی یہ موج بھی ہمارے دل کو غارت کر رہی ہے۔

اب یہ غور کیجئے کہ بہار کا جوش ہے، ہر طرف پھول کھل رہے ہیں اور مرجھا رہے ہیں۔ اس تجربے کو بیان کرنے کے لئے تیغ خوں ریز یار کا استعارہ کیا معنی رکھتا ہے؟ معشوق کی تلوار تلے آ جانا عاشق کی معراج ہے۔ لیکن معشوق کی قوت تخریبی بھی ہے، کیوں کہ عشق خود غارت گر شہر و قریہ ہے۔ معشوق کے ذریعے کائنات رنگین ہوتی ہے اور ویران بھی ہوتی ہے۔ موج بہار وہی کام کر رہی ہے جو تیغ یار کرتی ہے، گویا دونوں میں کوئی گہرا اتحاد ہے۔ اپنی اصل کے اعتبار سے دونوں ایک ہیں۔ یا پھر موج بہار نے معشوق کے انداز اختیار کر لئے ہیں۔ اس اعتبار سے بہار کی رنگینی زندگی کے اختتام کا استعارہ ہے۔ وہ شخصیت بھی کیا ہوگی جسے جوش بہار میں معشوق کی تلوار نظر آئے، اور وہ تجربہ بھی کیا ہوگا جو بہار کو موت سے ہم آہنگ کر دے!

''کام'' کو حلق کے معنی میں بھی لے سکتے ہیں۔ اب معنی یہ ہوئے کہ موج بہار میرے حلق میں اس طرح پھنس کر رہ گئی ہے (جوش بہار کے باعث میرا دل اس قدر متاثر ہوا ہے کہ میرا گلا بھر آیا ہے) جس طرح معشوق کی تیغ خوں ریز حلق عاشق میں پھنس جاتی ہے یا ہوس گل کی موج اس قدر زبردست ہے کہ میرا دم گھٹ رہا ہے۔ یہ معنی اتنے خوبصورت نہیں جتنے متذکرہ بالا معنی ہیں، لیکن شعر میں موجود ضرور ہیں۔ ''کام میں ہونا'' بمعنی ''کارگر ہونا'' یا ''کام میں مصروف ہونا'' دونوں طرح لہجے میں عجب وارفتگی ہے۔ اس شعر کے اوپر جو شعر ہے، اس کو ملا کر یہ شعر پڑھئے تو ایک اور بات پیدا ہوتی ہے۔

چاک دل ہے انار کے سے رنگ
چشم پر خوں فگار کے سے رنگ
کام میں ہے ہوائے گل کی موج
تیغ خوں ریز یار کے سے رنگ

یعنی موسم بہار میں چاک دل انار کی طرح سرخ ہو گیا اور چشم پر خوں زخم کی طرح ہو گئی ہے۔ لہٰذا ہوائے گل وہی کام کر رہی ہے جو معشوق کی تلوار کرتی ہے۔

ہوائے گل کے لئے ''موج'' کہنا تو ٹھیک ہے ہی، تلوار کے لئے بھی ''موج'' کا استعارہ بہت مناسب ہے۔ تلوار کو اس کی آب کی وجہ سے نہر یا چشمے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ تلوار کے لئے ''لہرانا'' بھی استعمال ہوتا ہے، اس لئے تلوار اور موج میں مناسبت ہے۔ پھر ''خون'' اور موج اور تلوار میں بھی مناسبت ہے۔ پورا شعر مناسبتوں سے روشن ہے۔

ردیف ل

دیوان اول

ردیف ل

(۲۲۸)

گل کی جفا بھی جانی دیکھی وفاے بلبل
یک مشت پر پڑے ہیں گلشن میں جاے بلبل

کر سیر جذب الفت گلچیں نے کل چمن میں — سیر کرنا=دیکھنا
توڑا تھا شاخ گل کو نکلی صداے بلبل

یک رنگیوں کی راہیں طے کر کے مر گیا ہے — یک رنگی=محبت، اخلاص
گل میں رگیں نہیں یہ ہیں نقش پاے بلبل

آئی بہار و گلشن گل سے بھرا ہے لیکن — ۶۴۰
ہر گوشۂ چمن میں خالی ہے جاے بلبل

۲۲۸/۱ مطلع براے بیت ہے، لیکن اس میں بھی ایک نکتہ ہے۔ مصرع اولیٰ میں دو جملے ہیں،

اور دونوں خبریہ ہیں۔ لیکن انھیں انشائیہ/ استفہامیہ بھی پڑھا جاسکتا ہے۔ یعنی گل کی وفا بھی جانی؟ کیا تم نے گل کی وفا جانی؟) اور دیکھی وفائے بلبل؟ (کیا تم نے بلبل کی وفا دیکھی؟) اس ابہام نے مصرع بہت خوبصورت کر دیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں بلبل کی وفا کا ثبوت بھی فراہم کر دیا ہے، کہ مرنے کے بعد بھی بلبل کا جسد گلشن ہی میں رہا۔ یا اسے موت کہیں اور آئی، لیکن اس کا جذب شوق اس کے مشت پر کو اڑا کر گلشن میں لے آیا۔ معمولی شعروں میں بھی میر اکثر کچھ نہ کچھ بات رکھ دیتے ہیں۔

۲۲۸/۲ مشہور واقعہ ہے کہ ایک بار لیلیٰ کی فصد کھولی گئی تو مجنوں کے خون جاری ہو گیا۔ اس پامال مضمون کو اتنا تازہ بنا دینا اور جذب عشق کے لئے اتنا نادر استعارہ ڈھونڈنا میر کا ہی کام تھا۔ شاخ گل کو توڑنے کی آواز نالۂ بلبل کی طرح نکلی، یا شاخ گل کو ٹوٹتے دیکھ کر بلبل کے دل سے نالہ نکل گیا، دونوں باتیں ممکن ہیں۔ لیکن اول الذکر مضمون بہتر ہے۔ ''سیر'' کا لفظ بھی یہاں خوب ہے، کیوں کہ ''چمن'' سے مناسبت رکھتا ہے۔ لفظ ''کل'' نے مبالغہ آمیز مضمون کو روزمرہ کی زندگی کے واقعے کا دلکش رنگ دے دیا ہے۔

۲۲۸/۳ یہ مضمون بالکل نیا ہے، اور شعر میں معنی کا بھی وفور ہے۔ لفظ ''یک رنگی'' بمعنی ''اخلاص، محبت'' بہت تازہ ہے۔ پہلے مصرعے میں ''مر گیا ہے'' سے یہ امکان بھی پیدا ہوتا ہے کہ محبت کی راہیں اتنی سخت تھیں کہ بلبل نے ان کو طے تو کیا، لیکن صعوبت سفر کو برداشت نہ کر سکا اور جاں بحق تسلیم ہو گیا۔ پھول کی یک رنگی کا اشارہ بھی خوب ہے، چونکہ عام طور پر گلاب کا پھول دورنگا نہیں ہوتا۔ پھر یہ بھی غور کیجئے کہ رگیں تو پھول کے اندر ہوتی ہیں، اور اگر یہ رگیں بلبل کے نقش پا ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ بلبل کا سفر پھول کے اندر تھا۔ صوفیوں کے یہاں معرفت کے سب سے بلند درجے کو ''سیر فی اللہ'' (اللہ کے اندر سیر) کہتے ہیں۔ تو اگر بلبل کا سفر پھول کے اندر تھا تو گویا وہ سیر فی اللہ کے درجے پر تھی۔ ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ پھول کی رگیں دراصل بلبل کے نقش پا نہیں ہیں، بلکہ سفر عشق میں بلبل نے جو دشت پیمائی کی اور صعوبتیں اٹھائیں، تو اس کے خلوص دل اور باوفائی کا اثر پھول کے دل پر اتنا گہرا پڑا کہ بلبل کے نقش پا کی مناسبت سے پھول کے اندر بھی لکیریں پیدا ہو گئیں۔ یعنی پھول کے دل میں بلبل

کے لئے یک دردی یعنی (empathy) پیدا ہوگئی۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ رگ گل چوں کہ باریک اور ٹیڑھی ترچھی سی ہوتی ہے، اس لئے اس میں اور بلبل کے نقش پا میں ایک طرح کی مشابہت بھی ہے۔

۴/۲۲۸ یہ شعر خالص کیفیت کا ہے۔ معنی اس میں بہت کم ہیں اور مضمون بھی معمولی ہے، لیکن شعر پھر بھی اثر کرتا ہے۔ دوسرا مصرع تھوڑا تہ دار ضرور ہے۔ ایک معنی تو یہ ہیں کہ پہلے زمانے میں بلبلیں گلشن میں جگہ جگہ تھیں اور اب ایک بھی نہیں۔ دوسرے، اور بہتر معنی یہ ہیں کہ ہر جگہ بلبل کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ پہلے مصرعے میں واو عطف کی ضرورت نہ تھی۔ مصرع یوں بھی ٹھیک تھا ع

آئی بہار گلشن گل سے بھرا ہے لیکن

مگر میر کے مزاج میں زبان سے کھیلنے اور اسے توڑنے موڑنے کی جو صفت تھی، اس کی بنا پر انھوں نے واو عطف لگا کر ''بہار'' کے بعد جو وقفہ آ رہا تھا، اسے ختم کر دیا۔ شکستہ بحر ہونے کے باعث مصرع میں ایک وقفہ تو تھا ہی، میر شاید یہ نہ چاہتے ہوں کہ مصرعے میں ایک اور وقفہ واقع ہو۔ جو بات بھی ہو، مصرع واو عطف کے بغیر بھی مکمل اور موزوں تھا۔ واو عطف کے باعث اس میں ایک بے تکلفی سی آ گئی۔ بعد کے لوگ اس طرح کے صرف کو عیب سمجھنے لگے۔ ان کی دلیل یہ تھی کہ دونوں جملے تو اردو ہیں (آئی بہار۔ گلشن گل سے بھرا ہے) اس لئے درمیان میں واو عطف لانا ٹھیک نہیں۔ میر ایسی باتوں کی فکر نہیں کرتے تھے۔ ٹھیک ہی تھا، ورنہ ان کی زبان میں اتنا تنوع اور وسعت کہاں سے آتی؟ میر کا کمال یہ ہے کہ وہ وہی باتیں جو متاخرین نے غلط سمجھ کر ترک کر دیں، میر کے یہاں اچھی اور مناسب معلوم ہوتی ہیں۔ اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ پرانی چیزوں میں کوئی رومانی کشش لامحالہ ہوتی ہے۔ وجہ دراصل یہ ہے میر کو ان حدود کا جبلی احساس تھا، جہاں تک زبان کو لے جانا مستحسن اور ممکن تھا۔ وہ شاذ ہی کوئی ایسی لسانی کارگذاری کرتے ہیں جو بھونڈی ہو یا جو زبان کے مزاج سے ہم آہنگ نہ ہو۔ اس صفت میں صرف اقبال ان کے برابر ہیں، انیس اور غالب بھی کچھ کم رہ جاتے ہیں۔

(۲۲۹)

کیسا چمن اسیری میں کس کو ادھر خیال
پرواز خواب ہوگئی ہے بال و پر خیال

مشکل ہے مٹ گئے ہوئے نقشوں کی پھر نمود
جو صورتیں بگڑ گئیں ان کا نہ کر خیال

کس کو دماغ شعر و سخن ضعف میں کہ میر
اپنا رہے ہے اب تو ہمیں بیشتر خیال

۲۲۹/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن دونوں مصرعے نہایت رواں اور برجستہ ہیں۔ ''خواب'' اور ''خیال'' کا تقابل بھی خوب ہے۔ ''خیال'' عربی میں ''خواب'' (یعنی dream) کے معنی میں آتا ہے۔

۲۲۹/۲ یہ شعر (understatement) یعنی بات کو کم کر کے کہنے یا سبک بیانی کی عمدہ مثال ہے۔ میر کے یہاں ایسے اشعار کی کمی نہیں جن میں بڑی بات کو کم کر کے، یعنی بظاہر بے پروائی سے کہا گیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۴/۱۵، ۱/۲۵ وغیرہ، اردو فارسی کا مزاج (understatement) کو موافق نہیں آتا، اور میر کے بارے میں تو خاص طور پر مشہور ہے کہ وہ اپنی بات میں بہت زیادہ درد اور سوز اور کرب و غم پیدا کرتے ہیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ میر نے مشرقی مزاج کے علی الرغم ایسے شعر بہت کہے ہیں جن میں بات کو بظاہر رواروی میں کہہ دیا گیا ہے۔ کمال یہ ہے کہ مضمون کی اہمیت پھر بھی کم نہیں ہوتی، بلکہ

(understatement) ایک طرح کے استعارے کا کام کرتا ہے اور بات کا اثر بڑھ جاتا ہے۔

مثلاً شعر زیر بحث کا مضمون یہ ہے کہ گذری ہوئی باتیں، گذری ہوئی صحبتیں، گذرے ہوئے لوگ، ان کی مراجعت ممکن نہیں۔ ان کو یاد کرنا، یا گذشتہ کے سیاق وسباق میں حال کا لائحہ عمل بنانا غیر مناسب ہے۔ اس بات کو کہنے کے لئے پہلے تو صرف یہ کہا کہ جو نقش (یا نقشے) مٹ گئے ان کا دوبارہ ظاہر ہونا مشکل ہے۔ پھر دوسرے مصرعے میں کہا کہ جو صورتیں (صورت حالات، یا شکلیں) بگڑ گئیں ان کا خیال نہ کرو۔ لہجے میں کسی قسم کی محزونی یا شکست خوردگی نہیں ہے، اور اخلاقی سبق پڑھانے کا ہی انداز ہے۔ بس سرسری طور پر ایک بات کہہ دی ہے۔ لیکن اسی وجہ سے بات میں زور پیدا ہو گیا ہے کہ بڑی بات کو یوں کہا ہے جیسے موسم پر تبصرہ ہو رہا ہے۔ بات صرف اس لئے بڑی نہیں ہے کہ اس میں وقت کے گذران کو، زمان جاری (continuum) سے تعبیر کیا ہے، بلکہ اس لئے بھی بڑی بات ہے کہ اس میں آئندہ زندگی گذارنے کا نقشہ بھی مرتب کر دیا ہے۔

لیکن یہ شعر محض سادہ بھی نہیں، اس میں میر کی معمولہ چالاکیاں موجود ہیں۔ ضرورت صرف غور کرنے کی ہے۔ ''نقشوں'' بمعنی ''نقش کی جمع'' اور ''نقشے کی جمع'' کی طرف میں اوپر اشارہ کر چکا ہوں۔ اگر ''نقش'' فرض کیا جائے تو معنی ہوں گے ''صورتیں، شبیہیں، تاثرات (impressions) ترکیبیں'' وغیرہ۔ اگر ''نقشہ'' فرض کیا جائے تو معنی ہوں گے ''منصوبے، حالات، طرز حیات وطرز فکر'' وغیرہ۔ دونوں صورتوں میں ''مٹ گئے'' کا فقرہ خوب ہے۔ اس میں دو اشارے ہیں۔ (۱) نقش یا نقشے خود سے مٹ گئے، یعنی امتداد زمانہ اور تبدیلی حال نے انھیں مٹا دیا۔ (۲) انھیں کسی شخص نے، مثلاً معشوق نے، یا کسی قوت نے، مثلاً تقدیر نے مٹا دیا۔ دوسرے مصرعے میں ''صورتیں'' کا لفظ رکھا ہے جو ''نقش'' اور ''نقشہ'' دونوں کے لئے مناسب ہے۔ لیکن ''صورتیں بگڑ جانا'' اور ہی عالم رکھتا ہے۔ یعنی اس میں انسانوں کی صورت بگڑ جانے کا بھی اشارہ ہے (بڑھاپے کی وجہ سے، بیماری کی وجہ سے، گناہ کی وجہ سے) نقش بگڑ جانے کا بھی اشارہ ہے اور نقشہ بگڑ جانے کا بھی اشارہ ہے۔ ''نہ کر خیال'' کے بھی دو معنی ہیں (جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں) (۱) یاد نہ کر، اور (۲) ان کے سیاق وسباق میں موجودہ زندگی کا لائحۂ عمل نہ بنا۔ دوسرے معنی میں یہ اشارہ بھی پنہاں ہے کہ گذری ہوئی باتوں کی کوئی اہمیت نہیں۔ ان کو نظر انداز کرنا ہی بہتر ہے۔ اس طرح اس شعر میں تقدیر پر رضامندی بھی ہے

اور عمل کی ترغیب بھی ہے۔ رنجیدگی کہیں بہت دور تہ میں ہے، لیکن موجود وہ بھی ہے۔ میر نے غلط نہیں کہا تھا ع

ہے سخن میر کا عجب ڈھب کا

(دیوان چہارم)

۳/۲۲۹ غالب نے چودھری عبدالغفور سرور کو لکھا ہے (مکتوب مورخہ ۱۸۶۱ یا ۱۸۵۹) کہ ''صناعت شعر اعضاے و جوارح کا کام نہیں۔ دل چاہئے، دماغ چاہئے، ذوق چاہئے، امنگ چاہئے، یہ سامان کہاں سے لاؤں جو شعر کہوں۔'' ممکن ہے ان کے سامنے میر کا مصرع رہا ہو ع

دل کہاں وقت کہاں عمر کہاں یار کہاں

(دیوان دوم)

لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ غالب کے ذہن میں میر کا زیر بحث شعر بھی رہا ہو۔ شعر کا مضمون بالکل نیا ہے، خاص کر دوسرے مصرعے میں بالکل تازہ بات کہی ہے۔ شعر گوئی سے جان کی کاہش ہوتی ہے۔ یہ عمل اگرچہ جسمانی نہیں، اس میں کوئی مشقت نہیں، لیکن اچھا شعر بہت خون جلانے کے بعد ہی بنتا ہے۔ اس میں دماغ ہی پر زور نہیں پڑتا، تجربہ، حافظہ اور تخیل کی قوتوں کو بروے کار لانے میں عمر بھی گھٹتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اقبال نے خوب کہا ہے ع

معجزۂ فن کی ہے خون جگر سے نمود

دوسرے مصرعے میں اشارہ یہ ہے کہ شعر گوئی ذاتی عمل سہی، لیکن شعر سب کی ملکیت ہوتا ہے۔ شاعر اگر شعر کہتا ہے تو گویا وہ خلق اللہ کی خدمت کرتا ہے، اور بے غرض خدمت کرتا ہے۔ اب جو دل میں طاقت اور دماغ میں قوت نہ رہی تو شعر گوئی صرف نقصان جاں نہیں بلکہ قطع حیات کا بہانہ بن جائے گی۔ اس لئے اب میں ذرا اپنی بہبودی کو مدنظر رکھتا ہوں۔ اور شعر گوئی کو متروک رکھتا ہوں۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جو شخص صرف اپنے میں گم ہے، وہ شعر نہیں کہہ سکتا۔ شعر کے لئے وہ چیز بھی ضروری ہے جسے حالی نے ''مطالعۂ کائنات'' کہا ہے۔

(۲۳۰)

سبزۂ نورستہ رہگذار کا ہوں
سر اٹھایا کہ ہو گیا پامال

۲۳۰/۱ اس مضمون کو کئی بار کہا ہے ۔

ہم اس راہ حوادث میں بسان سبزہ واقع ہیں
کہ فرصت سر اٹھانے کی نہیں تک پائمالی سے

(دیوان دوم)

جوں خاک سے ہے یکساں میرا نہال قامت
پامال یوں نہ ہوتے دیکھا گیاہ کو بھی

(دیوان سوم)

ہم زرد کاہ خشک سے نکلے ہیں خاک سے
بالیدگی نہ خلق ہوئی اس نمو کے ساتھ

(دیوان پنجم)

منقولہ بالا تینوں شعر اچھے ہیں، اور تینوں میں مضمون کچھ بدل بدل کر نظم ہوا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں الفاظ کی تقلیل اور لہجے کی سرد بے رنگی اس کو بقیہ تمام اشعار سے الگ کرتی ہے۔ دوسرے مصرعے میں دو جملے ہیں اور دونوں کا صیغہ ماضی ہے، لیکن مفہوم ماضی، حال اور مستقبل تینوں کا ہے۔ فعل کا اتنا پر معنی استعمال، وہ بھی چھوٹے سے مصرعے میں، کمال فن کی دلیل ہے۔ لفظ ''پامال'' یہاں بہت برمحل ہے، کیوں کہ پہلے مصرعے میں ''رہگذار'' کہہ کر اس کی دلیل رکھ دی ہے۔ ''پامال'' اپنے لغوی معنی میں بھی ہے، اور محاوراتی معنی میں بھی۔ (یعنی ''پاؤں تلے روندا ہوا'' اور ''تباہ و برباد۔'') دیوان دوم کا

جو شعر اوپر نقل ہوا، اس میں لفظ ''پامال'' میں ایک ہی معنی ہیں۔ دیوان سوم کے شعر میں ''پامال'' دونوں معنی دے رہا ہے، لیکن دوسرے معنی اتنے واضح نہیں ہیں، جتنے شعر زیر بحث میں واضح ہیں۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ منقولہ بالا تینوں شعر تشبیہ پر قائم ہیں اور شعر زیر بحث کی بنیاد تین تین استعاروں پر ہے۔

جرأت نے بھی اس مضمون کو کہا ہے۔ لیکن ان کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے اور میر کے مصرع ثانی جیسی ڈرامائیت نہیں۔

گلشن آفاق میں جوں سبزۂ نورستہ آہ

خاک سے یکساں ہوا ہوں رہرواں کے زیر پا

میر ممنون نے میر کا مضمون براہ راست لے لیا ہے۔ ان کے شعر میں بھی کوئی ندرت نہیں۔

سر اٹھاتے ہی ملے ہم ممنون

خاک میں سبزۂ شاداب کی طرح

ڈرامائیت کی شان دیکھنا ہو تو اسی مضمون کو قائم چاند پوری کے یہاں دیکھئے۔ ان کا پہلا مصرع ذرا کثرت الفاظ کا شکار ہو گیا ورنہ ان کا شعر میر سے بڑھ جاتا۔

اس سبزے کی طرح سے کہ ہو رہگذار پر

روندن میں ایک خلق کی یاں ہم ملے گئے

قائم کا شعر میر کے شعر سے بہر حال پہلو مارتا ہے۔ ''روندن'' کا لفظ بہت تازہ ہے۔ اسے ظہیر دہلوی نے بھی اسی مضمون کے ساتھ باندھا ہے لیکن فوقیت اور اولیت قائم کو حاصل ہے، ظہیر دہلوی۔

کیوں اہل روزگار کی روندن میں آ گیا

میں خاک رہگذر ہوں نہ سبزہ گیاہ کا

(۲۳۱)

۶۴۵ جانیں ہیں فرش رہ تری مت حال حال چل   حال حال= تیز تیز
اے رشک حور آدمیوں کی سی چال چل

۱/۲۳۱ اس شعر میں دلچسپی کے کئی پہلو ہیں۔ اول تو یہ کہ ''حال حال'' نہایت تازہ لفظ ہے۔ اس کی بنیاد پوربی محاورے پر ہے، جہاں ''حالی'' بمعنی ''جلد'' اور (رفتار کے لئے) ''تیز'' مستعمل ہے۔ پرانے دلی والے ''حال حال'' بمعنی ''جلد جلد، تیز تیز'' بولتے تھے۔ مثلاً مثنوی میر حسن ؎

قدم اپنے حجروں سے باہر نکال
کیا سب نے آ پیشوا حال حال

لیکن کسی پرانے لغت میں ''حال حال'' یا ''حالی'' ان معنوں میں درج نہیں۔ ''حالی حالی چلنا'' ضرور درج کیا ہے۔ ترقی اردو بورڈ پاکستان کے لغت میں ''حال حال'' ان معنوں میں البتہ موجود ہے۔ فیلن نے اپنے اندراج کو پوربی بتایا ہے۔ غالباً اسی باعث ''ثقہ'' لغت نگاروں نے اس کو نظر انداز کیا۔

فارسی کا مشہور شعر ہے ؎

آہستہ خرام بلکہ مخرام
زیر قدمت ہزار جانست
(آہستہ چل، بلکہ مت چل
تیرے قدموں تلے ہزاروں
جانیں ہیں۔)

ظاہر ہے کہ میر نے فارسی سے استفادہ کیا ہے۔ لیکن میر کا لہجہ خوش طبعی اور چھیڑ چھاڑ کا ہے۔

دوسرے مصرعے میں معشوق کو "رشک حور" کہنا اور پھر اس سے آدمیوں کی سی چال چلنے کی فرمائش کرنا مزے دار بات ہے۔ مزید لطف یہ ہے کہ معمولی صورت شکل والے شخص کو کہتے ہیں "آدمی کا بچہ ہے" یہاں حسین شخص کو آدمی کی سطح پر اترنے کو کہا جا رہا ہے۔

مشرق و مغرب کی شاعری میں معشوق کو آہستہ قدم اور مستانہ خرام کہا گیا ہے۔ اردو فارسی اس سے مستثنیٰ نہیں، لیکن یہاں معشوق کی تیز خرامی کا بھی تصور ہے، جو غالباً کسی اور شاعری میں نہیں ملتا۔ معشوق کو تیز خرام کہنے کی وجہ بظاہر سمجھ میں نہیں آتی۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ ہمارے یہاں معشوق کو رہزن بھی کہتے ہیں، جو اپنا کام کر کے تیز تیز نکل جاتا ہے۔ دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ معشوق کی چال کا حسن دل میں گڑ جاتا ہے، گویا اس کی چال میں تیزی ہوتی ہے۔ اس تیزی سے رفتار کی تیزی کا بھی تصور پیدا ہوا۔

دیوان دوم

ردیف ل

(۲۳۲)

پوشیدہ کیا رہے ہے قدرت نمائی دل
دیکھی نہ بے ستوں میں زور آزمائی دل

مر تو نہیں گیا میں پر جی ہی جانتا ہے
گذری ہے شاق مجھ پر جیسی جدائی دل

گر رنگ ہے چلا ہے ور بو ہے تو ہوا ہے
کہہ میر اس چمن میں کس سے لگائیے دل

ور = اور، اگر

۲۳۲/۱ شعر میں کوئی گہرائی نہیں، لیکن دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز بہت خوب ہے۔ دوسرے مصرعے میں یہ کنایہ بھی خوب ہے کہ بے ستون کاٹ کر نہر نکال لانا فرہاد کا روحانی کارنامہ تھا۔ یعنی اگر اس کے دل میں قوت نہ ہوتی تو محض جسمانی طاقت کے بل بوتے پر بے ستون کا کٹنا محال تھا۔ ایک اشارہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ پہاڑ کاٹنے کے بعد فرہاد، جو اپنا تیشہ سر میں مار کر مر گیا تو یہ بھی دل کی قوت

کا کارنامہ تھا۔ یعنی اس کے دل میں اتنی قوت تھی کہ اس نے شیریں کے بغیر موت گوارا کر لی۔ بز دل ہوتا تو رو دھو کر چپ ہو گیا ہوتا۔

۲/۲۳۲ اس شعر کی بھی سبک بیانی (understatement) لا جواب ہے۔ دیوان اول کا مندرجہ ذیل شعر بجا طور پر مشہور ہے۔

مصائب اور تھے پر دل کا جانا
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

لیکن میرا خیال ہے کہ زیر بحث شعر دیوان اول کے شعر سے بہتر ہے۔ مضمون کے لحاظ سے دونوں شعر نادر ہیں، کیوں کہ دونوں ہی میں بڑی بات کو چھوٹی کر کے بیان کیا ہے، لیکن تصنع یا بات بنانے کی کوشش کا شائبہ تک نہیں۔ لیکن دیوان اول کے شعر میں خود ترحمی کی خفیف سی جھلک ہے۔ (''مصائب اور تھے''یعنی میں تو یوں ہی مصیبت کا مارا ہوا ہوں) شعر زیر بحث میں واقعیت کا لہجہ ہے، گویا روز مرہ زندگی کی بات بیان ہو رہی ہو۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ دانت کا درد اس قدر شدید تھا کہ کیا بتاؤں، بس مر نہیں گیا لیکن جان پر بن سی گئی تھی۔ پھر ''دل کا جانا'' کے مقابلے میں ''جدائی دل'' زیادہ بلیغ فقرہ ہے، کیوں کہ اس میں ارادے کا بھی اشارہ ہے، اور مجبوری کا بھی۔ یعنی ہم نے جان بوجھ کر دل کو خود سے جدا کیا، جس طرح ہم اپنے کسی عزیز کو جانے کی اجازت دیتے ہیں، اگر چہ اس کا جانا دل پر شاق گذرتا ہے۔ مجبوری اس طرح کہ دل بے قرار ہو کر ہم سے جدا ہو گیا اور ہم کچھ نہ کر سکے۔ دل کی جدائی کے لئے کہنا کہ اس غم کو جی ہی جانتا ہے۔ بہت خوب ہے، کیوں کہ ''دل'' اور ''جی'' ہم معنی بھی ہیں۔ پھر یہ کہ شعر میں چار کردار ہیں۔ ایک تو وہ شخص جس سے خطاب کیا جا رہا ہے۔ دوسرا متکلم، تیسرا اس کا ''جی'' (کیوں کہ وہی اس غم کو جانتا ہے) اور چوتھا وہ دل، جو جدا ہو گیا۔ ان سب پر مستزاد یہ کہ شعر میں کوئی غیر ضروری قسم کا درد اور سوز وغیرہ نہیں۔ جسے ہمارے مغرب پرست بزرگ درد و گداز (pathos) کہہ کر خوش ہوتے تھے۔ وکٹوریائی عہد کے انگریزی ادب میں جذباتیت اور درد و گداز (pathos) کا بہت دور دورہ تھا۔ بعد کے لوگ بجا طور پر اس کو ناپسند کرنے لگے۔ لیکن ہماری انگریزی تعلیم وکٹوریائی عہد کے تصورات سے آگے نہیں بڑھ سکی۔ اسی لئے مجنوں صاحب اور فراق صاحب

وغیرہ نے دیوان اول کے شعر کو زیادہ پسند کیا (کیوں کہ اس میں انھیں درد و گداز (pathos) نظر آتا تھا) اور شعر زیر بحث ان کی نظر پر نہ چڑھا۔

۳/۲۳۲ ''جدائی دل'' کا قافیہ ''لگائیے دل'' میر کے زمانے تک درست تھا۔ صوتی اعتبار سے تو درست ہے ہی، لیکن ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ لفظ کے آخر کی یاے معروف پر اضافت ظاہر کرنے کے لئے یاے مجہول کا اضافہ کرنے کا طریقہ بھی رائج تھا۔ یعنی ''جدائی دل'' کو ''جدائیے دل'' بھی لکھ سکتے تھے۔ یہ بات افسوس ناک ہے کہ وہ تھوڑی بہت آسانیاں جو ہمارے شاعروں کو پہلے زمانے میں نصیب تھیں، بعد کے لوگوں نے مختلف غلط فہمیوں اور مزعومات کی بنا پر ترک کر دیں۔ چنانچہ آج بھی ایسے لوگ موجود ہیں جو ''استادوں'' کے حوالے سے بہت سی غیر ضروری قیود اور بندشوں کو جاری کرنا چاہتے ہیں۔ قافیے کی آزادی کی ایک ایسی ہی مثال درد کے یہاں ملاحظہ ہو۔

جی نہ اٹھوں کہیں پھر میں جو تو مارے دامن
جھاڑ مت خاک پہ میری یہ غبار دامن

قائم چاند پوری کے یہاں بھی اس طرح کا قافیہ مل جاتا ہے۔

یوں جلے آہ پتنگے سا تماشائی شمع
آگ لگیو تجھے اے انجمن آرائی شمع

شیخ جی رات اندھیرے میں تم آئے ہو یہاں
آپ کے واسطے گر امر ہو منگوائیے شمع

قائم کے دونوں شعر بہت خوب بھی ہیں۔ دوسرے شعر میں میر کا رنگ ہے۔

اب شعر زیر بحث کے معنی پر غور کیجئے۔ ''رنگ چلنا'' کو ''رنگ ٹھہرنا'' کی ضد قرار دیں تو معنی نکلتے ہیں کہ رنگ کو ثبات نہیں ہے۔ اگر ''چلا ہے'' کو ''چلنا'' کا ماضی قرار دیں تو معنی ہوں گے کہ رنگ الوداع کہنے والا ہے، یا وداع ہو رہا ہے۔ (''چلنا'' بمعنی (to go away) اس سے مجازی معنی ''مرنا'' بھی نکلتے ہیں) اگر ''چلنا'' کے معنی ''ترقی پر ہونا''، ''رونق ہونا'' وغیرہ قرار دیئے جائیں تو معنی یہ بنیں گے کہ رنگ خوب زوروں پر ہے۔ اس صورت میں شعر میں ربط کم ہو جاتا ہے۔ لہٰذا یہی معنی بہتر ہیں کہ

اگر چمن کو رنگ قرار دیں، تو اس کو ثبات نہیں، یا وہ رخصت ہونے والا ہے۔ اور اگر چمن کو خوشبو کہیں تو وہ محض ہوا ہے، کسی کو نظر نہیں آتی، اور بے ثبات بھی ہے، اس معنی میں کہ ہوا کسی جگہ ٹھہرتی نہیں۔

اسی طرح کی بندش میر نے دوسرے مضمون کے ساتھ یوں رکھی ہے۔

عالم میں آب و گل کا ٹھہراؤ کس طرح ہو
گر خاک ہے اڑے ور آب ہے رواں ہے

(دیوان اول)

دونوں شعروں میں ''گر'' اور ''ور'' کا توازن خوب ہے۔ لیکن شعر زیر بحث کے مضمون کو مندرجہ ذیل شعر میں آسمان تک پہنچا دیا ہے۔

رنگ گل و بوے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں
کیا قافلہ جاتا ہے جو تو بھی چلا چاہے

(دیوان دوم)

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی (۱/۴۳۲)۔

(۲۳۳)

بہت مدت گئی ہے اب ٹک آمل
کہاں تک خاک میں میں تو گیا مل

۶۵۰ ٹک اس بے رنگ کے نیرنگ تو دیکھ
ہوا ہر رنگ میں جوں آب شامل

غنیمت جان فرصت آج کے دن
سحر کیا جانے کیا ہو شب ہے حامل — حامل=حاملہ

وہی پہنچے تو پہنچے آپ ہم تک — آپ=خود
نہ یاں طالع رسا نے جذب کامل

پس از مدت سفر سے آئے ہیں میر
گئیں وہ اگلی باتیں تو ہی جا مل

۱/۲۳۳ مطلع برائے بیت ہے، لیکن مصرع ثانی میں تھوڑا سا نکتہ ضرور ہے۔ ایک معنی تو یہ ہیں کہ میں کتنی دور تک (یعنی بہت دور تک جسم و جان کی حد تک) خاک میں مل گیا۔ دوسرے معنی یہ ہیں میں کہاں سے کہاں تک خاک میں مل گیا۔ اگر ''کہاں تک'' کو الگ فقرہ قرار دیں اور اس کے بعد استفہام فرض کریں تو معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ یہ بے رخی کہاں تک؟ ''آ'' اور ''گیا'' کا ضلع بھی خوب

ہے۔

۲۳۳/۲ اس مضمون کو بہت پست کر کے دیوان سوم میں میر نے یوں کہا ہے۔

وہ حقیقت ایک ہے ساری نہیں ہے سب میں تو
آب سا ہر رنگ میں یہ اور کچھ شامل ہے کیا

دیوان دوم میں اس مضمون کا ایک اور پہلو غیر معمولی حسن اور قوت کے ساتھ بیان کیا ہے۔

رنگ بے رنگی جدا تو ہے ولے
آب سا ہر رنگ میں شامل ہے میاں

اس شعر پر گفتگو اپنے مقام پر ہوگی۔ فی الحال شعر زیر بحث کو دیکھتے ہیں۔ اللہ تعالیٰ جل شانہ ہر شے میں ہر جگہ موجود ہے، اس مضمون کے لئے آبی رنگ کا استعارہ نہایت نادر ہے۔ آبی رنگ اسے کہتے ہیں جو بہت ہلکا ہو۔ ایسا رنگ جسے کسی رنگ میں ملائیں تو بظاہر کوئی تغیر نہ ہو۔ بہت ہی ہلکے نیلے رنگ کو بھی آبی کہتے ہیں۔ لیکن پانی چونکہ بنائے حیات ہے، اس لئے آبی رنگ کے استعارے میں زندگی کا اشارہ موجود ہے۔ بیرنگ کے مقابلے میں نیرنگ کا صرف بہت خوب ہے۔ ''نیرنگ'' بمعنی ''طلسم'' (یعنی ''حیرت انگیز بات'') بھی ہے اور بمعنی ''کثرت رنگ'' بھی ہے۔ ''بے رنگی'' صوفیوں کی اصطلاح میں وحدت کی صفت ہے۔ صوفیوں نے کثرت کی رنگارنگی اور وحدت کی بے رنگی پر اکثر کلام کیا ہے۔ چنانچہ مولانا روم مثنوی (دفتر اول، حصۂ دوم) میں کہتے ہیں۔

از دو صد رنگی بہ بے رنگی رہیست
رنگ چوں ابر است و بے رنگی مہے ست
ہر چہ اندر ابر ضو بینی و تاب
آں ز اختردان و ماہ و آفتاب

(دوصد رنگی سے بے رنگی تک راہ ہے۔

رنگ مثل ابر ہے اور بے رنگی چاند ہے۔تم
ابر کے اندر جو کچھ روشنی اور چمک دیکھتے
ہو اسے چاند، تاروں اور آفتاب کی وجہ
سے سمجھو۔)

یعنی اللہ تعالیٰ کی بے رنگی جب شہود میں آتی ہے تو طرح طرح کے رنگ اختیار کرتی ہے۔ جس طرح ابر میں کئی طرح کے رنگ نظر آتے ہیں لیکن وہ دراصل اس وجہ سے ہیں کہ ابر کے پیچھے تارے یا سورج یا چاند روشن ہے، اسی طرح عالم رنگ و بو میں رنگا رنگی اسی وجہ سے ہے کہ حقیقت الٰہیہ منعکس ہے۔ وہ حقیقت خود نظر نہیں آتی، لیکن ابر میں پوشیدہ چاند کی طرح ہر شے کو رنگین کردیتی ہے۔

ہر رنگ میں مثل آب شامل ہونے میں نکتہ یہ بھی ہے کہ کوئی بھی رنگ ہو وہ پانی کے بغیر قائم نہیں ہوتا۔خشک رنگ بھی پہلے پانی سے بنتا ہے، پھر اس کا پانی بڑی حد تک خشک کرکے اسے پاؤڈر یا کوئی اور شکل دے دیتے ہیں۔لہٰذا یہ حقیقت الٰہیہ کا نیرنگ ہے کہ وہ پانی کی طرح بے رنگ ہے اور پانی ہی کی طرح ہر رنگ کی بنیاد بھی ہے۔ایک بات یہ بھی ہے کہ رنگ میں پانی ملائیں تو رنگ ہلکا ہوجاتا ہے۔ حقیقت الٰہیہ ہر رنگ میں پانی کی طرح سرایت کئے ہوئے ہے، اس طرح رنگوں (یعنی موجودات) کی کثافت کم ہوگئی ہے۔

۲۳۳/۳ عربی میں ایک کہاوت ہے جس کا مفہوم یہ ہے کہ رات کے پیٹ میں دن کا حمل ہوتا ہے۔ملحوظ رہے کہ عربی میں ''حامل'' خود مونث ہے کیوں کہ مرد کے پیٹ میں بچہ نہیں ہوسکتا، لیکن اردو فارسی والوں نے اسے قبول نہ کیا اور ''حامل'' کی مونث شکل ''حاملہ'' قرار دی۔اس کہاوت کو فارسی والوں نے بڑی خوبصورتی سے اپنی زبان میں منتقل کیا کہ ''شب حاملہ است تا چہ زاید'' اور مراد یہ لی کہ مستقبل کی کسی کو خبر نہیں، مایوس ہونا یا پر امید ہونا دونوں فضول ہیں۔اس کہاوت کو بنیاد بنا کر فارسی والوں نے کئی دلچسپ مضمون بنائے۔مثلاً خسرو۔

شب حامل براے من بزاید ہر زماں دردے
زدرد ایں شب حامل چہ داند کس کہ من چونم
(حاملہ رات ہر وقت میرے لئے نئے نئے
درد پیدا کرتی ہے۔ شب حاملہ کی دی ہوئی
اس تکلیف کے باعث میرا کیا حال ہے، یہ
کسی کو کیا معلوم؟)

سعدی کہتے ہیں۔

دل ار بے مرادی بہ فکرت مسوز
شب آبستن است اے برادر بروز
(اگر تم بے مراد ہو تو دل کو فکر سے
مت جلاؤ۔ اے بھائی، رات کے
پیٹ میں دن کا حمل ہے۔)

سعدی نے تو سیدھا سادہ کہاوت کا مضمون بیان کر دیا ہے۔ کوئی نکتہ ان کے یہاں نہیں۔ اور امیر خسرو کے یہاں حاملہ اور درد کی رعایت کے سوا کچھ مضمون نہیں۔ اب حافظ کو دیکھئے۔ عربی کہاوت بھی پوری نظم کر دی اور مضمون بھی بالکل نیا بنا دیا۔

بداں مثل کہ شب آبستن آمدست بہ روز
ستارہ می شمرم تا کہ شب چہ زاید باز
(اس مثل کی وجہ سے، کہ رات کے پیٹ
میں دن کا حمل ہے، میں تارے گن رہا
ہوں کہ دیکھوں اب رات کس چیز کو جنم
دیتی ہے۔)

حافظ کے شعر کے آگے کسی کا چراغ جلنا مشکل تھا۔ میر کا شعر بھی بہت اچھا نہیں ہے، لیکن میں نے اسے اس لئے انتخاب میں رکھا کہ میری دانست میں اردو والوں میں صرف میر نے اس مضمون کو

برتنے کی ہمت کی ہے اور انھوں نے دو پہلو بھی پیدا کر دیئے ہیں۔ جیسا کہ میں نے اوپر کہا، فارسی کہاوت سے مراد یہ ہے کہ مستقبل میں اچھا برا دونوں طرح ہے۔ اس کی کسی کو خبر نہیں، اس لئے مایوس ہونا یا پر امید ہونا فضول ہے۔ اب میر یہ مضمون پیدا کرتے ہیں کہ جب کل کی خبر نہیں تو آج کی فرصت کو غنیمت جانو۔ آج جیسا بھی ہے، لیکن تمھارے ہاتھ میں ہے۔ اس سے جو کچھ ہو سکے وہ لے لو۔ دوسرا پہلو میر نے یہ پیدا کیا ہے کہ آج کے دن کو غنیمت جانو۔ رات حاملہ ہوگی اور صبح کو خدا معلوم کس شے کو جنم دے۔ اس لئے اس دن سے کچھ مل سکے تو اسے لے لو۔ یعنی رات کے مقابلے میں دن کو رکھ کر میر نے نیا مضمون پیدا کر دیا ہے۔

معلوم ہوتا ہے کہ وقت کے حاملہ ہونے کا تصور مغرب میں بھی تھا، یا ممکن ہے وہاں عربی کے اثر سے آیا ہو۔ چنانچہ شیکسپیئر کے ڈرامے میں ایاگو (Iago) کہتا ہے:

There are many events in the womb of time which will be delivered.

(Othello, I, 3, 388-89)

۴/۲۳۳ یہ مضمون بھی دلچسپ ہے، اور ممکن ہے اس میں وہ نکتہ بھی پنہاں ہو جو ۱۴۶/۱ میں ہے۔ یعنی اپنی ناکسی کے باعث ہم اس سے حجاب کرتے رہے اگر چہ وہ بے پردہ ہو کر ہم پر ملتفت بھی ہوا۔ اگر یہ اشارہ نہ بھی ہو، تب بھی یہ شعر اپنے آپ میں عجب بانکپن رکھتا ہے۔ ہماری تقدیر رسا نہیں ہے، اس لئے ہم اس تک نہیں پہنچ سکتے۔ یہاں تک تو بات معمولی ہے لیکن اگلی بات یہ ہے کہ ہمارا جذب کامل نہیں ہے۔ اگر ''جذب'' کے معنی ''لگاؤ'' یا ''انہاک'' لئے جائیں تو دلچسپ صورت حال یہ پیدا ہوتی ہے کہ جب ہمیں اس سے کامل لگاؤ نہیں ہے تو اس کے آملنے نہ ملنے کے کوئی معنی نہیں۔ ہم محض ہوس کا کھیل کھیل رہے ہیں اور وہ بھی محض برائے تفریح ہے۔ وہ آگیا تو آگیا، نہ آیا نہ سہی۔ اگر ''جذب'' کے اصل معنی لئے جائیں، یعنی کشش، تو مراد یہ ہوئی کہ ہم میں کشش تو ہے، لیکن کامل نہیں۔ ہم میں اس کو اپنی طرف کھینچنے کی قوت تو ہے، لیکن اتنی نہیں کہ اس کو اپنے قریب لا سکیں۔ اگر ''جذب'' اور ''کامل'' کے مابین اضافت فرض کریں تو ایک معنی یہ بھی بنتے ہیں کہ ہم وہ جذب نہیں جو کامل لوگوں میں ہوتا ہے، ہم ابھی ناقص ہیں۔

اس شعر کی ایک بڑی خوبی اس کا لہجہ بھی ہے۔ عجب طرح کا انداز بے پروائی ہے، اور ایک طرح کی محزونی اور امیدواری بھی۔ امیدواری اس معنی میں کہ معشوق (وہ حقیقی ہو یا مجازی) کی غریب نوازی اور جودوسخا پر اعتماد ہے، کہ ہم کسی قابل نہیں لیکن پھر بھی وہ ہم پر بارش کرم کر سکتا ہے۔

ممکن ہے اس شعر کے مضمون کا اشارہ میر کو سرمد سے ملا ہو۔

سرمد اگرش وفاست خود می آید
گر آمدنش رواست خود می آید
بے ہودہ چرا در پئے اوی گردی
بنشین اگر خداست خود می آید
(سرمد، اگر اس میں وفا ہے تو
وہ خود ہی آئے گا۔ اگر اس کا
آنا مناسب ہے تو وہ خود ہی
آئے گا۔ تم بے کار اس کی
تلاش میں مارے مارے کیوں
پھرتے ہو؟ بیٹھے رہو، اگر خدا
ہے تو وہ خود ہی آئے گا۔)

سرمد کی رباعی میں معنی کی تہیں اور درویشانہ طنطنہ اور عاشقانہ ناز اس درجے کے ہیں کہ میر کا شعر وہاں تک پہنچ نہیں سکتا۔ لیکن میر کے یہاں بھی ایک ملنگ پن ہے، کہ معشوق اپنے آپ ہم تک آئے تو آئے، خود ہمارے پاس نہ جذب کامل ہے اور نہ تقدیر رسا ہے۔ اپنے عیب اور اپنی تقصیر کے احساس کے ساتھ ساتھ ایک عجب خود اعتمادی اور تھوڑی سی کلبیت (cynicism) ہے جو اپنی جگہ سرمد کی درویشانہ علو ہمتی سے کم نہیں۔

۵/۲۳۳ مصرع ثانی میں کئی پہلو ہیں۔ (۱) میر میں اب وہ اگلی سی وحشتیں اور دیوانہ پن

نہیں۔(۲)اب وہ پہلے سے گستاخ نہیں ہیں۔(۳)اب ان میں وہ لا ابالی پن نہیں۔(۴)اب پرانی باتیں، یعنی تمھاری بے اعتنائی اور سنگ دلی ختم ہو تو اچھا ہے۔(۵)اب ان پرانی باتوں کو بھول جاؤ جو تم میں اور میر میں رنجش کا باعث تھیں۔ میر کا پس از مدت سفر سے واپس آنا بھی کئی دلچسپ اشارے رکھتا ہے۔ شاید وہ آزردہ اور مایوس ہو کر گھر چھوڑ گئے تھے۔ یا شاید انھیں تلاش معاش گھر سے باہر لے گئی تھی۔ یا وہ وحشت دل تھی جس نے انھیں لمبے سفر پر مجبور کیا تھا۔ شعر میں روزمرہ زندگی کی کیفیت ہے، اور بہت خوب ہے۔

دیوان سوم

ردیف ل

(۲۳۴)

اب کی ہزار رنگ گلستاں میں آئے گل
پر اس بغیر اپنے تو جی کو نہ بھائے گل

۶۵۵ ناچار ہو چمن میں نہ رہیے کہوں ہوں جب
بلبل کہے ہے اور کوئی دن برائے گل

کیا سمجھے لطف چہروں کے رنگ و بہار کا
بلبل نے اور کچھ نہیں دیکھا سوائے گل

تھا وصف ان لبوں کا زبان قلم پہ میر
یا منھ میں عندلیب کے تھے برگ ہائے گل

۲۳۴/۱ مطلع برائے بیت ہے لیکن اس میں بھی ایک دو لفظی خوبیاں ہیں۔ "ہزار" بمعنی

''بلبل''، ''گلستاں'' اور ''گل'' کے ضلع کا لفظ ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''گل'' بمعنی ''داغ'' بھی ہوسکتا ہے۔ یعنی معشوق کے بغیر جو داغ کھائے وہ کچھ اچھے نہیں لگے۔

پروفیسر نثار احمد فاروقی نے لکھا ہے کہ ''وہ گل جو بمعنی داغ ہے، وصل میں ہوتا ہے، ہجر سے اس کا علاقہ نہیں۔'' لیکن یہ بات نہ لغات سے ثابت ہے نہ استعمال شعرا سے۔ ''گل'' کے معنی ''نوراللغات'' میں درج ہیں، ''آگ سے جل جانے کا داغ'' اور سند میں امداد علی بحر کا حسب ذیل شعر دیا ہے۔

مرتے دم تک میں کراہا کیا تو نے نہ سنا
میرے گل پر نہ کبھی کان کا پتہ باندھا

شعر چونکہ بہت دلچسپ ہے اس لئے مزید تصدیق کے لئے میں نے دیوان بحر دیکھا اور ''ریاض البحر'' مطبوعہ دہلی ۱۸۶۸ کے صفحہ ۴۸ پر یہی شعر درج پایا۔

حقیقت یہی ہے کہ ''گل'' کے معنی مجرد ''داغ'' ہیں، بالخصوص جل جانے کی وجہ سے جو داغ پڑتا ہے اسے ''گل'' کہتے ہیں۔ نثار احمد فاروقی صاحب نے ''گل چھرے اڑانا'' کو ''گل چھلے اڑانا'' فرض کر کے اس محاورے کو بھی اپنے خیال کی دلیل میں پیش کیا ہے، لیکن ''گل چھلے اڑانا'' کوئی محاورہ نہیں، اور اگر ہو بھی تو اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ صرف عالم وصل میں معشوق کے چھلے سے گل کھائے جاتے ہیں۔

۲/۲۳۴ اس شعر کا مضمون بالکل نیا ہے، اور اس میں معنی کی کئی تہیں بھی ہیں۔ ''ناچار ہو'' متکلم کی صورت حال ہوسکتی ہے اور ''نہ رہئے'' کے معنی ''نہ رہوں گا'' بھی ہوسکتے ہیں۔ اس صورت میں مصرع اولیٰ کے ایک معنی ہیں: جب میں ناچار ہو کر کہتا ہوں کہ چمن میں نہ رہوں گا۔ دوسری صورت یہ ممکن ہے کہ ''ناچار ہو'' تو متکلم کی صورت حال ہے، لیکن ''چمن میں نہ رہئے'' کا مخاطب بلبل ہوسکتی ہے۔ اب معنی یہ ہوئے کہ بلبل کے حال زار کو دیکھ کر میں ناچار ہو جاتا ہوں اور اس سے کہتا ہوں کہ اب تو چمن میں نہ رہ۔ تیسری صورت یہ ہے کہ ''ناچار'' کا تعلق بھی بلبل سے ہو۔ اب معنی یہ ہوئے کہ میں بلبل سے کہتا ہوں کہ تو اس ناچاری کی حالت میں چمن میں نہ رہ۔ پہلی صورت میں ناچاری سے مراد یہ ہے کہ

چمن میں میرے دل کی کلی نہیں کھلتی، میری مقصد براری نہیں ہوتی۔ یا چمن کے سب لوگ میرے دشمن ہیں اور چمن میں میرا رہنا دشوار کئے دیتے ہیں۔ دوسری صورت میں ناچاری سے مراد یہ ہے کہ میں بلبل کے حال زار کی اصلاح کرنا چاہتا ہوں، کوشش کرتا ہوں کہ اس کا کام بن جائے۔ لیکن بلبل کا حال بد سے بدتر ہوا جاتا ہے، اس کا پرسان حال کوئی نہیں۔ اس لئے میں ناچار ہو کر کہتا ہوں کہ تو چمن کو چھوڑ دے۔ تیسری صورت میں ناچاری سے مرایہ ہے کہ بلبل کی عزت نفس کا پاس رکھتا ہوں اور اس سے کہتا ہوں کہ تو بے وجہ اس چمن میں ناچاری کی زندگی گذار رہی ہے۔ اس طرح ناچار ہو کر رہنے سے اچھا ہے کہ تو چمن ہی کو چھوڑ دے۔

اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ بلبل جواب دیتی ہے کہ اور کوئی دن گل کے واسطے اس چمن میں رہ لو (یا میں رہ لوں) تو اچھا ہے۔ یعنی گل سے لگاؤ چھوٹتا نہیں، حالت چاہے کتنی ہی خراب ہو، لیکن چند دن اور برداشت کر لیں۔ لیکن ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ اگر چہ ہم گلشن میں ناچار ہیں، لیکن گل کی خاطر کچھ دن اور رہ لیں۔ یعنی اگر چہ گل ہماری مقصد براری نہیں کرتا، (یا کر نہیں سکتا) لیکن اس کا منشا یہ ہے کہ ہم چمن میں رہیں۔ اگر ہم چمن چھوڑ دیں گے تو گل کو شاید رنج ہوگا۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ گل ابھی کھلا نہیں ہے۔ (یعنی ابھی باغ میں آیا نہیں ہے) بظاہر اس کے آنے کی امید بھی نہیں، لیکن کیا معلوم کہ وہ آ ہی جائے، اس لئے اس کی خاطر (یعنی اس کی امید میں) گلشن میں کچھ دن اور رہ لیں۔

دوسرے مصرعے میں ''اور کوئی دن'' کا فقرہ امید، ناامیدی، ارادہ، بے چارگی، ان سب کیفیات کا اس خوبی سے اظہار کر رہا ہے کہ صرف اسی فقرے کا ہونا اس شعر کی خوبی کے لئے کافی تھا۔ ''برائے گل'' میں ایک خوبی یہ بھی ہے کہ یہ فقرہ ''برائے خدا'' کی یاد دلاتا ہے۔ یعنی بلبل کے لئے گل کا وہی مرتبہ ہے جو عام لوگوں کے لئے خدا کا ہے۔ اس مصرعے میں فعل محذوف ہونا عین محاورے کے مطابق ہے۔

۴/۲۳۴ یہ مضمون بھی دلچسپ ہے اور اس میں واؤ عطف کا استعمال بھی خوب ہے۔ لیکن معنی تو یہ ہیں کہ بلبل کو چہروں کے رنگ اور ان کی بہار کا کیا پتہ؟ لیکن میر جس طرح پر اکثر الفاظ اور فقروں کے مابین واؤ عطف لگا دیا کرتے ہیں اس اعتبار سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ بلبل کو چہروں کے

رنگ کا اور موسم بہار کا کیا پتہ؟ اب شعر کے معنی پر غور کیجئے۔ ایک اعتبار سے بلبل کی تحقیر کی ہے کہ اس نے دنیا کچھ دیکھی ہی نہیں، اس کو اچھی چیزوں اور حسینوں کا کوئی تجربہ نہیں۔ وہ بس کنوئیں کی مینڈک ہے۔ اس نے صرف پھول کو دیکھا ہے، اور اسی کو سب کچھ، جان حسن، مرجع عشق وغیرہ سمجھتی ہے۔ ورنہ دراصل دنیا میں انسان بھی ایک سے ایک حسین ہیں، اور بہار کا لطف بھی ایک سے بڑھ کر ایک ہے۔ یا انسانوں کے چہروں پر بھی اپنی طرح کی بہار ہوتی ہے اور اس بہار کا لطف وحسن بھی ایک عالم رکھتا ہے۔ اس پہلو سے یہ شعر انسانی دنیا اور اس کے معاملات کی تعریف وتمجید کا شعر بن جاتا ہے اور اس کا مقصود یہ معلوم ہوتا ہے کہ جب تک ہمارا تجربہ وسیع نہ ہو، اس وقت تک ہم اس دنیا کی قدر نہیں سمجھ سکتے۔

ایک دوسرا مفہوم بلبل کی تحقیر کے بجاے اس کی محویت اور استغراق فی المحبوب کی تحسین کرتا ہے، کہ وہ پھول میں اس قدر گم ہے کہ اس نے پھول کے سوا کسی اور شے پر نگاہ نہیں کی۔ وہ چہروں کے رنگ اور بہار کیا جانے؟ اسے ان چیزوں میں کوئی دلچسپی نہیں۔ اس اعتبار سے یہ شعر حافظ کی یاد دلاتا ہے۔

ما قصۂ سکندر و دارا نہ خواندہ ایم
از ما بجز حکایت مہر و وفا مپرس
(ہم نے سکندر اور دارا کی
داستانیں نہیں پڑھی ہیں۔ ہم سے
مہر ووفا کی حکایتوں کے سوا اور کچھ
نہ پوچھو۔)

۴/۲۳۴ عندلیب کے منہ میں برگ گل کا مضمون ممکن ہے حافظ کے یہاں سے حاصل ہوا ہو۔

بلبلے برگ گلے خوش رنگ در منقار داشت
واندراں برگ ونوا خوش نالہ ہاے زار داشت
گفتمش در عین وصل ایں نالہ وفریاد چیست
گفت مارا جلوۂ معشوق در ایں کار داشت

(کسی بلبل کی چونچ میں خوش رنگ گلاب کی
ایک پتی تھی، لیکن اس سروسامان کے باوجود وہ
عجب نالہ ہاے زار میں مصروف تھی۔ میں نے
پوچھا کہ عین وصل میں اس فریاد و زاری کا کیا
مطلب؟ وہ بولی کہ جلوۂ معشوق نے مجھے اسی
کام پر لگادیا ہے۔)

حافظ کے اشعار میں عجب طرح کا لاینحل اسرار ہے، دنیا کی عشقیہ شاعری میں اس کی مثال شاید ہی ملے۔ لیکن میر نے بھی ابہام اور استعارے کو کام میں لاتے ہوئے مضمون کو نہ صرف نیا کردیا ہے، بلکہ معنی آفرینی کا بھی حق ادا کردیا ہے۔ سب سے پہلے تو یہ دیکھئے کہ شعر میں دو معنی ہیں۔ (۱) زبان قلم پر ان لبوں کا وصف یوں تھا گویا بلبل کے منھ میں برگ ہاے گل ہوں۔ (۲) بلبل کے منھ میں برگ ہاے گل کیا تھے، معلوم ہو رہا تھا کہ زبان قلم پر معشوق کا وصف جاری ہے۔

پہلے معنی کے اعتبار سے استعارہ برابر ہے طبیعی حقیقت کے۔ یعنی زبان قلم پر معشوق کا وصف جاری ہونا استعارہ ہے، اور بلبل کے منھ میں برگ گل کا ہونا طبیعی حقیقت ہے۔ دوسرے معنی کے اعتبار سے طبیعی حقیقت دراصل استعارہ ہے، یعنی طبیعی حقیقت کچھ نہیں، محض متکلم کے تجربے کا استعارہ ہے۔ یعنی حقیقت کے دونوں مراتب (حقیقت = استعارہ، اور استعارہ = حقیقت) اس شعر میں موجود ہیں۔ اب آگے دیکھئے۔ بلبل کے منھ میں برگ گل ہونا وصل کا استعارہ ہے۔ یہ حقیقت بھی ہے کہ اگر بلبل (عاشق) کا منھ برگ گل (لب معشوق) تک پہنچ جائے تو یہ وصل ہی ہے، اور حافظ کا شعر بھی اس بات پر دال ہے۔ لہٰذا اگر میری زبان قلم پر معشوق کے لبوں کا وصف جاری ہو جائے تو گویا مجھے وصل نصیب ہو گیا۔

اب مزید پہلو ملاحظہ ہوں: جس طرح وصل نصیب ہونا آسان نہیں، اسی طرح زبان قلم پر وصف لب معشوق کارواں ہونا بھی آسان نہیں۔ اس میں پھر دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ معشوق کے لبوں کا وصف آسان نہیں، کیوں کہ لب اتنے خوبصورت اور نازک ہیں کہ ان کا وصف مشکل ہے، کوئی وہ الفاظ کہاں سے لائے، وہ محاکات کی قوت کہاں سے لائے کہ ان لبوں کے حسن کا بیان ہو سکے؟ دوسرا پہلو یہ

ہے کہ جس طرح بلبل اور برگ گل میں نفسیاتی فاصلے کے علاوہ جسمانی فاصلہ بھی ہے، یعنی ایک تو یہ کہ بلبل کی ہمت نہیں، اس کا یہ نصیبہ کہاں کہ وہ برگ گل تک پہنچ سکے، اور دوسری بات یہ کہ بلبل اکثر گل سے بہت دور ہوتی ہے، اسی طرح زبان قلم اور وصف لب معشوق میں جسمانی فاصلہ بھی ہے، یعنی دونوں ایک دوسرے سے بہت دور ہیں۔ اگلا نکتہ یہ ہے کہ وصف لب معشوق اتنا ہی تر وتازہ، نازک اور رنگین ہے جتنا خود لب معشوق یعنی متکلم کو اپنے کمال سخن پر غرور ہے۔ پھر چونکہ یہ ضروری نہیں کہ وہ زبان قلم متکلم ہی کی ہو جس پر وصف لب رواں ہے، اس لئے ممکن ہے زبان قلم کسی اور کی ہو، اور متکلم کوئی اور یعنی شعر میں تجربہ نہیں بلکہ مشاہدہ بیان ہوا ہو۔ کمال سخن والے مفہوم کو آگے بڑھاتے ہوئے یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ دوسرے مصرعے میں جمع کا صیغہ ہے (برگ ہائے گل) اور ''وصف'' واحد ہے۔ یعنی لب معشوق کا ایک وصف کئی برگ گل کے برابر ہے۔

آخری نکتہ دوسرے مصرعے میں لفظ ''یا'' سے پیدا ہوتا ہے۔ فرض کیجئے شعر میں بیان واقعہ نہیں ہے، بلکہ کوئی فرضی منظر ہے، مثلاً متکلم خواب میں دیکھتا ہے کہ بلبل کے منھ میں برگ ہائے گل ہیں۔ صبح کو وہ خواب کو یاد کر کے دل میں کہتا ہے کہ جو میں نے دیکھا اس کا کیا مطلب تھا، یا خواب کی تعبیر کیا ہے؟ کیا اس خواب سے مراد یہ ہے کہ زبان قلم پر وصف لب معشوق کا رواں ہونا ویسا ہی ہے جیسا بلبل کے منھ میں برگ گل کا ہونا؟ یا اس کی تعبیر یہ ہے کہ کہیں کسی کی زبان پر وصف لب معشوق جاری ہے اور یہ خواب اس کا اشارہ ہے؟

دیوان چہارم

ردیف ل

(۲۳۵)

غم مضموں نہ خاطر میں نہ دل میں درد کیا حاصل
ہوا کاغذ نمط گو رنگ تیرا زرد کیا حاصل

۲۳۵/۱ یہ شعر کئی اعتبار سے دلچسپ ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ اس میں پورا لائحۂ حیات بیان کیا گیا ہے۔ زندگی صرف دو اعتبار سے بامعنی اور جینے کے قابل ہے۔ یا تو انسان شاعر ہو (اس کے دل میں غم مضموں ہو) یا پھر عاشق ہو (اس کے دل میں درد ہو۔) دردمند دل کو عشق حقیقی کی علامت کہیں یا عشق مجازی کی، لیکن بنیادی بات یہی ہے کہ دل میں درد ہو۔ اگر انسان شاعر نہیں، یا اس کے سینے میں دل دردمند نہیں، تو زندگی لاحاصل ہے۔ کسی کا رنگ کاغذ کی طرح پیلا ہو تو اس سے کیا؟ ایسی زردی تو بیماری، آلام و مصائب، فقر و فاقہ، کسی وجہ سے ہو سکتی ہے۔ اصل چیز ہے شاعر ہونا اور دل میں غم مضموں رکھنا، یا پھر عاشق ہونا اور دل میں درد عشق رکھنا۔

اب ''غم مضموں'' پر غور کیجئے۔ اس کے تین معنی ہیں۔ (۱) مضمون کی فکر، یعنی شاعر کا منصب یہ ہے کہ وہ ہر وقت مضمون کی فکر میں رہتا ہے۔ (۲) اس بات کا غم کہ تلاش و فکر کے باوجود مضمون ہاتھ نہیں آ رہے ہیں۔ اور (۳) کوئی مضمون سوجھا تھا لیکن اس کے پہلے کہ وہ الفاظ کا جامہ پہن کر بزم شعر میں وارد ہوتا، دل سے محو ہو گیا، یعنی حافظے سے اتر گیا اور اب یاد نہیں آ رہا ہے۔ لہٰذا غم مضموں سے مراد ہوئی

کھوئے ہوئے مضمون کا غم۔

زردی کے لئے کاغذ کی تشبیہ بھی دلچسپ ہے۔ آج کل کے زمانے میں سفیدی کو کاغذ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ لیکن میر کے زمانے میں کاغذ ہاتھ سے بنتا تھا اور زیادہ تر کپڑے کے چیتھڑوں اور ریشم وغیرہ سے بنتا تھا لہٰذا اس میں وہ سفیدی نہیں ہوتی تھی جو جدید کاغذ میں عام طور پر ہوتی ہے۔ لیکن رنگ کی زردی اس وجہ سے بھی دلچسپ ہے کہ معشوق کا رنگ سانولا، چمپئی یا سنہرا فرض کرتے ہیں، اس لئے ایسے رنگ پر نقاہت کی وجہ سے سفیدی نہیں، بلکہ زردی آتی ہے۔ معشوق کے سنہرے اور عاشق کے سیاہ رنگ کو میر نے یوں بیان کیا ہے۔

ملوں کیوں کہ ہم رنگ ہو تجھ سے اے گل
ترا رنگ شعلہ مرا رنگ کاہی

(دیوان پنجم)

برنگ کہربائی شمع اس کا رنگ جھمکے ہے
دماغ سیر اس کو کب ہے میرے رنگ کاہی کا

(دیوان سوم)

کسو کے حسن کے شعلے کے آگے اڑتا ہے
سلوک میر سنو میرے رنگ کاہی کا

(دیوان پنجم)

معشوق کا چہرہ نقاہت یا گھبراہٹ میں سفید ہو جاتا ہے، اور عاشق کا زرد، اس مضمون کو آتش نے یوں بیان کیا ہے۔

وصل کی شب جو ہوئی صبح یکایک تو ہوا
میں ادھر زرد ادھر روئے دل آرام سفید

معشوق کے سنہرے رنگ پر ناسخ کو سنئے۔

(۱) شوخ ہے رنگ سنہرا یہ ترے سینے کا
صاف آتی ہے نظر سونے کی زنجیر سفید

(۲) اس قدر کھپ گئی ہے تیری سنہری رنگت
اے پری اب تو سماتا نہیں زر آنکھوں میں

اکثر کہا گیا ہے کہ اردو شاعری میں معشوق کو ہمیشہ گورا فرض کرتے ہیں۔ لوگ اس سے نتیجہ یہ نکالتے ہیں کہ اردو شاعر دراصل انگریزوں کے گورے پن سے متاثر ہوئے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری میں معشوق کا رنگ گورے سے زیادہ سنہرا اور سانولا بتایا گیا ہے۔ جس گورے پن کا تذکرہ ہمارے یہاں کرتے بھی ہیں اس کا تعلق انگریزوں کے پھیکے گورے پن سے نہیں۔ چنانچہ ناسخ ہی کا شعر ہے۔

حسن کو چاہئے انداز و ادا ناز و نمک
کیا ہوا گر ہوئی گوروں کی طرح کھال سفید

یا پھر ناسخ نے گورے پن میں ہیرے کی چمک دیکھی ہے، محض سفیدی نہیں۔

مل گئے ہیرے کے بازو بند صاف اے رشک ماہ
سیم خالص سے زیادہ ہیں ترے بازو سفید

شاہ مبارک آبرو نے انگریزوں کے گورے پن کو سانولے پن پر ترجیح دینے والوں کو مردہ دل قرار دیا ہے۔ یہ مضمون بہت خوب ہے، کیوں کہ موت کو سفیدی سے بھی تعبیر کرتے ہیں۔

قدرداں حسن کے کہتے ہیں اسے دل مردہ
سانورے چھوڑ کے جو چاہ کرے گوروں کی

غالب نے اس سے آگے بڑھ کر سیہ فامی اور نزاکت دونوں کو ایک کر دیا ہے۔

رچ گیا جوش صفائے زلف کا اعضا میں عکس
ہے نزاکت جلوہ اے ظالم سیہ فامی تری

ہمارے زمانے میں ناصر کاظمی اور ظفر اقبال نے معشوق کے سانولے پن کی روایت کو برقرار رکھا ہے۔

چاند کی دھیمی دھیمی ضو میں
سانولا مکھڑا دکھ دیتا ہے

(ناصر کاظمی)

ظفر وہ سانولا ننھا سا ہاتھ رکھ دل پر
کہ وہ بھی دیکھے سفینہ خطر میں اتنا ہے

(ظفر اقبال)

ہے یوں تو اس کا سانولا پن سانولا ہی پن
چکھو تو اک مٹھاس بھی اس کے نمک میں ہے

(ظفر اقبال)

ظفر اقبال کا دوسرا شعر روزمرہ کی برجستگی اور مضمون کی ندرت کے باعث میر کے بھی دیوان میں زیب دیتا۔

اس طویل جملۂ معترضہ سے دو باتیں ظاہر کرنا مقصود تھیں۔ اول تو یہ کہ ہماری شاعری کی تہذیب میں چہرے اور بدن کے رنگوں کا کیا مقام ہے، اور دوسری بات یہ کہ شعر زیر بحث میں میر نے مخاطب کا چہرہ ''زرد'' کیوں بتایا ہے، ''سفید'' کیوں نہ کہا؟ ملاحظہ ہو ۲ / ۱۷۴۔

دیوان پنجم

ردیف ل

(۲۳۶)

ہائے غیوری دل کی اپنے داغ کیا ہے خودسر نے
جی ہی جس کے لئے جاتا ہے اس سے بے پروا ہے دل

۲۳۶/۱ عام خیال ہے کہ میر کے یہاں انانیت اور خودنگری نہیں ہے۔ میر کے بارے میں دوسرے عام خیالات کی طرح یہ خیال بھی غلط ہے لیکن اس کے باوجود کہ میر کے یہاں انانیت اور اپنی خودی کا احساس بہت ہے، شعر زیر بحث جیسا مضمون میر کے یہاں بھی ملنا مشکل ہے۔ غیوری کو بالکل نئے رنگ سے تو بیان کیا ہی ہے، لیکن اس سے زیادہ جدت اس بات میں ہے کہ شعر میں ایک ہی وجود کو تین میں منقسم دکھایا ہے۔ متکلم یا عاشق کی شخصیت عام طور پر دوئی کی متحمل نہیں ہوتی۔ لیکن شخصیت کے تین حصے کر دکھانا تو وہ جرأت ہے جو میر بھی روز روز شاید ہی کر سکتے۔ سب سے پہلے تو شخصیت، یا وہ مکمل وجود ہے، یا وہ ہستی ہے جو عشق میں گرفتار ہے۔ ایک پہلو ''جی'' ہے جو معشوق کے لئے ''جانے'' یعنی اپنے کو تج دینے یا وجود کو ترک کر دینے پر آمادہ ہے۔ دوسرا پہلو ''دل'' ہے، جو اس قدر غیرت مند ہے کہ اس شخص، جس پر جی جاتا ہے (یعنی معشوق) وہ اس سے بے پروا ہے۔ یعنی دل کو یہ گوارا نہیں کہ معشوق پر خود کو ظاہر کرے۔ بلکہ اس کو یہ بھی پروا نہیں کہ معشوق کی خبر رکھے کہ وہ کہاں ہے اور کن لوگوں پر ملتفت

ہے، یا اب وہ کس حال میں ہے۔ لفظ ''اپنا'' پوری شخصیت کو ظاہر کرتا ہے، اس کا ایک حصہ ''جی'' جو معشوق پر مرنے کو تیار ہے، ایک حصہ ''دل'' ہے جو معشوق سے بے پروا ہے، اور تیسرا حصہ وہ وجود ہے جس میں دل بھی ہے اور جی بھی۔ اور دونوں اپنے اپنے کام میں منہمک ہیں۔ ان تینوں سے مل کر ''اپنا'' وجود بنتا ہے۔ دل کی خودسری نے اس وجود کو داغ کر دیا ہے۔ ''دل'' اور ''خودسر'' میں رعایت ظاہر ہے، لیکن ''دل'' اور ''داغ'' میں بھی رعایت ہے۔ منقسم شخصیت کو آج کل schizophrenia کے مرض سے تعبیر کرتے ہیں۔ میر کے یہاں جو شخصیت ہے وہ پوری طرح خودآگاہ ہے۔ یہ شخصیت مریض نہیں، بلکہ پیچیدہ اور پراسرار ہے۔ یہ صوفیانہ نہیں ہے، اس میں عجب طرح کا المناک وقار ہے۔

عشق غیور کا مضمون بیدل نے بھی خوب باندھا ہے۔

کار ما با غیرت عشق غیور افتادہ است
شش جہت دیدار و مارا از گریباں چارہ نیست
(ہمارا کام غیرت مند عشق کی غیوری سے پڑا ہے
ورنہ جلوہ تو شش جہت میں موجود ہے، لیکن ہم کو
گریباں چاک کرنے کے سوا کوئی چارہ نہیں۔)

ممکن ہے میر کو مضمون یہیں سے سوجھا ہو، لیکن انھوں نے بالکل نئی بات نکالی ہے۔ خودآگاہی دونوں کے یہاں ہے، لیکن میر کے یہاں زیادہ ہے۔ بیدل کے یہاں گریباں چاک کرنے کی مجبوی ہے اور میر کا دل جان بوجھ کر معشوق سے بے پروا ہے۔

دیوان ششم

ردیف ل

(۲۳۷)

٦٦٠

طریق عشق میں ہے رہنما دل
پیمبر دل ہے قبلہ دل خدا دل

بدن میں اس کے تھی ہر جاے دلکش
بجا بے جا ہوا ہے جا بجا دل   بے جا ہونا = بے قابو ہونا

اسیری میں تو کچھ واشد کبھو تھی
رہا غم گیں ہوا جب سے رہا دل

ہمارے منھ پہ طفل اشک دوڑا   منھ پر دوڑنا = مقابل ہونا
کیا ہے اس بھی لڑکے نے بڑا دل

۱/۲۳۷ یہ مضمون دیوان سوم میں بھی بیان کیا ہے اور مصرع ثانی تو پورے کا پورا وہیں سے

اٹھالیا ہے۔

ہمارا خاص مشرب عشق اس میں
پیمبر دل ہے قبلہ دل خدا دل

شعر زیر بحث کا مصرع اولیٰ دیوان سوم والے شعر کے مصرع اولیٰ سے تقریباً بہتر ہے۔ ''طریق'' بمعنی ''راستہ'' اور ''رہنما'' میں رعایت بھی خوب ہے۔ لیکن شعر بظاہر دولخت معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ پہلے مصرعے میں ''دل'' کو صرف ''رہنما'' کہا ہے، اور اگلے مصرعے میں اسے ''پیمبر، قبلہ، خدا'' کہہ دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شعر دولخت نہیں ہے، بلکہ مصرعتین میں دو طرح کے ربط ہیں۔ ایک ربط تو طرز بیان کا ہے، کہ دل کو پہلے رہنما کہا، پھر ترقی کر کے (عقیدت یا جوش کے باعث) پیغمبر کہا، پھر اور ترقی کر کے قبلہ کہا، پھر مزید ترقی کر کے خدا کہا۔

دوسرا ربط معنی کا ہے، کہ دراصل دل ہی سب کچھ ہے۔ دل پہلے رہنمائی کرتا ہے، پھر اس میں پیغمبرانہ شان پیدا ہوتی ہے۔ پھر وہ قبلہ بن جاتا ہے، یعنی وہ انوار و الطاف الٰہی کا گھر بن جاتا ہے، اور پھر بالآخر سیر فی اللہ کی منزل آتی ہے جہاں اپنا وجود ذات باری میں ضم ہو جاتا ہے۔

۲/۲۳۷ یہ مضمون محمد جان قدسی کے شہرۂ آفاق شعر پر مبنی ہے، لیکن میر نے اسے بالکل اپنا لیا ہے۔

داماں نگہ تنگ و گل حسن تو بسیار
گلچین بہار تو ز داماں گلہ دارد
(نگاہ کا دامن تنگ ہے اور
تیرے حسن کے پھول بہت۔
تیری بہار کے گلچیں کو دامن سے
شکوہ ہے۔)

میر نے پہلا کام تو یہ کیا کہ مضمون کو تجریدی اور غیر مرئی (داماں نگہ، گل حسن) کی جگہ ٹھوس اور مرئی بلکہ جنسی (erotic) کر دیا۔ ان کے یہاں بدن اور اس کی دلکش جگہوں کا ذکر ہے۔ بدن کی ہر جگہ کو

دلکش کہہ کر میر نے عریانی کا بھی کنایہ رکھ دیا ہے۔ پہلے مصرعے میں "جاے دلکش" کہہ کر جولسانی ترکیب شروع کی تھی، اس کی منتہاے کمال اگلے مصرعے میں پیش کی کہ دل بجا (طور پر) جابہ جا بے جا ہوا ہے۔ بے جا ہونے کے اصل معنی ہیں اپنی جگہ پر نہ رہنا۔ اب دلچسپ تر صورت یہ بنی کہ معشوق کے بدن کی ہر جاے دلکش تو اپنی جگہ پر ہے لیکن دل ہر جاے دلکش کے سامنے اپنی جگہ پر نہیں رہ پاتا۔ دل کے مچل اٹھنے یا تڑپ جانے کے لئے اس سے بہتر منظر اور اس کی اس سے بہتر توجیہہ اور کیا ہوسکتی ہے؟ پھر تعقید بھی مزے دے رہی ہے، بادی النظر میں معلوم ہوتا ہے کہ دل "بے جا" نہیں ہوا ہے بلکہ "بجا" (اپنی حالت پر) ہے، اور اس کا اپنی حالت پر ہونا "بے جا" ہے۔ وکٹر اشکلاوسکی (Viktor Shklovsky) نے خوب کہا ہے کہ فن پارہ اشیا کو اجنبی بنا کر پیش کرتا ہے، اور فن دراصل اجنبیانے (making strange) کا عمل ہے، اور یہ عمل زبان پر بھی ہوتا ہے۔

اس کا ثبوت دیکھنا ہو تو قائم کا شعر دیکھئے۔ انھوں نے بات کو بالکل سپاٹ کر دیا ہے کیوں کہ ان کے یہاں اجنبی بنانے کا عمل نہیں ہے، اگر چہ مضمون وہی میر کا ہے ؎

ہر عضو ہے دل فریب تیرا
کہئے کسے کون سا ہے بہتر

۳/۷ ۲۳ اس شعر میں بھی مصرع ثانی میں تعقید سے خوب کام لیا گیا ہے۔ "رہا" ("رہنا" کا ماضی) اور "رہا" (قید سے آزاد) کی تجنیس عمدہ ہے، اور "ہوا" کا ربط بظاہر "غمگیں" سے معلوم ہوتا ہے۔ (غم گیں ہوا)، لیکن ظاہر ہے کہ اس کا ربط رہائی سے ہے۔ تعقید کی بنا پر مصرع بظاہر بے معنی معلوم ہوتا ہے، اور جب رک کر غور کریں تو معنی واضح ہوتے ہیں اور لطف حاصل ہوتا ہے۔

مضمون میں بھی ذرا سی ندرت ہے، کہ اسیری میں تو کبھی کبھی دل کو انبساط ہوتا بھی تھا (مثلاً گذشتہ خوشی کو یاد کر کے یا آزادی کا تصور کر کے) لیکن جب سے رہائی نصیب ہوئی ہے، اب زندگی میں کچھ رہ ہی نہیں گیا جس کے لئے خوش ہوا جائے۔ یہ بھی ہے کہ اسیری میں صیاد (=معشوق) سے کچھ تعلق تو تھا، اب وہ بھی نہیں۔

۴/۷/۲۳ یہ شعر دیوان سوم کا ہے۔ آنسو اور بچے میں مچلنے کی صفت مشترک ہوتی ہے، اس لئے آنسو کو طفل سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اس مضمون کو کلاسیکی شعرا نے خوب استعمال کیا ہے۔ چنانچہ مومن کا نہایت عمدہ اگرچہ ذرا معمائی شعر ہے۔

دیں پاکی دامن کی گواہی مرے آنسو
اس یوسف بے درد کا اعجاز تو دیکھو

مشہور ہے کہ ایک بچے نے حضرت یوسف کی عصمت کی گواہی دی تھی۔ یہاں متکلم چونکہ اشک بار ہے، لہٰذا اس سے ثابت ہے کہ معشوق پاک باز ہے۔ کیوں کہ اگر معشوق نے خود کو عاشق کے سپرد کر دیا ہوتا تو عاشق روتا کیوں؟ لہٰذا جس طرح بچے نے حضرت یوسف کی پاک دامنی کی گواہی دی تھی اسی طرح متکلم کا طفل اشک معشوق (یوسف بے درد) کی پاک دامانی پر گواہ ہے۔ ظاہر ہے کہ مضمون کو اتنی دور لے جایا گیا ہے اور مضمون اتنا ہلکا ہے کہ جب شعر کا مفہوم سمجھ میں آتا ہے تو کوہ کندن و کاہ برآوردن کا حال ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف میر سوز کو دیکھئے۔

کیوں طفل اشک تجھ کو آنکھوں میں میں نے پالا
اس پر بھی میرے منھ پر یوں گرم ہو کے آیا

اغلب ہے کہ میر نے میر سوز کے شعر سے اپنا شعر بنایا ہے، اور حق یہ ہے کہ میر سوز کا شعر میر کے شعر سے بدرجہا بہتر ہے۔ سوز کے یہاں چند در چند رعایتیں اور مناسبتیں ہیں۔ ان کی بنا پر سوز کا شعر معنی آفرینی کا عمدہ نمونہ ہے۔ لیکن میر کا شعر اس لئے توجہ انگیز ہے کہ اس میں ''منھ پر دوڑنا'' محاورہ استعمال ہوا ہے۔ یہ محاورہ مجھے کسی لغت میں نہیں ملا۔ ''منھ پر آنا'' بمعنی ''مقابل ہونا'' عام اور مستعمل ہے، اور ہر لغت میں موجود ہے۔ ظاہر ہے کہ وزن کی کوئی مشکل نہ تھی، ''آیا'' اور ''دوڑا'' دونوں ہم وزن ہیں۔ میر اگر چاہتے تو ع

ہمارے منھ پہ طفل اشک آیا

بہ آسانی کہہ سکتے تھے۔ لہٰذا انھوں نے ''آیا'' کی جگہ ''دوڑا'' بالقصد استعمال کیا ہے۔ اس محاورے کو لغت میں جگہ ملنی چاہئے۔ اس وقت یہ عالم ہے کہ جناب فرید احمد برکاتی کی فرہنگ میر میں بھی اس کا اندراج نہیں۔

میر سوز نے ''منھ پر گرم ہو کے آنا'' لکھا ہے۔ اس کو ڈنکن فوربس (Duncan Forbes) نے الگ محاورہ قرار دیتے ہوئے معنی لکھے ہیں ''کسی بزرگ کی شان میں گستاخی کرنا'' یہ معنی میر سوز کے شعر کے تو مناسب ہیں، لیکن یہ محاورہ بھی کسی اور لغت میں مجھے نہ ملا۔ امکان ہے کہ یہ بھی مستقل محاورہ ہو۔ لیکن اغلب یہ ہے کہ میر سوز نے ''منھ پر آنا'' بمعنی ''مقابل ہونا'' کا ہی محاورہ استعمال کیا ہے، اور ''گرم'' کا لفظ ''اشک'' کی مناسبت سے صرف کیا ہے۔ لیکن اس امکان کو نظر میں رکھتے ہوئے، کہ ''منھ پر گرم ہو کے آنا'' مستقل محاورہ ہو سکتا ہے، اس کا بھی اندراج لغات میں میر سوز کے حوالے سے ہونا چاہئے۔

اشک اور طفل کی مناسبت سے فائدہ اٹھاتے ہوئے نور العین واقف نے پر لطف شعر کہا ہے۔

آں طفل سیم تن کہ نشاندم بہ دیدہ اش
مانند اشک از نظرم رفتہ رفتہ رفت
(وہ سیم تن طفل جسے میں نے اپنی
آنکھوں میں بسایا تھا، آنسو کی طرح
آہستہ آہستہ میری آنکھوں سے دور
ہو گیا۔)

میر کے بھی شعر میں دو رعایتیں بہت دلچسپ ہیں: طفل/ دوڑا اور لڑکا/ بڑا دل۔ لیکن میر سوز کا مکالماتی انداز بہت بھلا معلوم ہوتا ہے اور وہ روزمرہ کی زندگی سے بہت قریب بھی ہے۔

ردیف م

دیوان اول

ردیف م

(۲۳۸)

کیا بلبل اسیر ہے بے بال و پر کہ ہم
گل کب رکھے ہے ٹکڑے جگر اس قدر کہ ہم

۶۶۵ خورشید صبح نکلے ہے اس نور سے کہ تو
شبنم گرہ میں رکھتی ہے یہ چشم تر کہ ہم

یہ تیغ ہے یہ طشت ہے یہ ہم ہیں کشتنی
کھیلے ہے کون ایسی طرح جان پر کہ ہم

اس جستجو میں اور خرابی تو کیا کہیں
اتنی نہیں ہوئی ہے صبا دربدر کہ ہم

۲۳۸/۱ اس زمین میں قائم اور سودا کی غزل بھی ہے، ممکن ہے کسی مشاعرے کی طرح ہو۔

تینوں شعرا نے مشکل ردیف کو بہت خوبی اور کامیابی کے ساتھ نبھایا ہے، لیکن میر و سودا کی دوسری ہم طرح غزلوں کے برخلاف اس بار ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دونوں نے بالارادہ ایک دوسرے کے قافیوں اور مضامین سے اجتناب کیا ہے۔ صرف ''در بدر'' کا قافیہ دونوں میں مشترک ہے۔ اور جہاں میر کے بقیہ اشعار سودا کے اشعار سے بہتر ہیں، وہاں اس قافیے میں بھی میر کا پلہ سودا سے بھاری ہے۔ (جیسا کہ شعر کی بحث سے ظاہر ہوگا۔) مطلع سے ہی زبردست اٹھان قائم ہوگئی ہے کہ خود کو عاشق (بلبل) اور معشوق (گل) دونوں کے مقابلے میں منفرد، بلکہ برتر ٹھہرایا ہے، اور معشوق (گل) کو بھی جگر خستہ و فگار کہہ کر عاشقوں کی صف میں لا کر کھڑا کیا ہے۔ بالکل تازہ مضمون ہے۔ قائم چاند پوری نے البتہ اس اسلوب کو اختیار کر کے اچھا مطلع کہا ہے لیکن ان کے یہاں معنی کی کثرت نہیں ۔

کب شمع یاں تلک گئی سر سے گذر کہ ہم
رکھتا ہے کب پتنگ یہ سوز جگر کہ ہم

میر کے دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز نے اسلوب کا حسن اور معنی کی تہیں پیدا کر دی ہیں۔ معنی کے بعض پہلو ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ: (۱) بلبل اسیر بھی اتنی بے بال و پر کیا ہوگی جتنے ہم ہیں؟ (۲) کیا یہ بے بال و پر مخلوق، بلبل اسیر ہے کہ ہم ہیں؟ (۳) اے بلبل اسیر کیا تو بے بال و پر ہے کہ ہم ہیں؟ (یعنی بلبل اگر چہ اسیر ہے لیکن بے بال و پر تو نہیں۔ ہم اسیر نہیں ہیں لیکن اس سے بدتر ہیں کہ آزاد ہیں لیکن اڑ نہیں سکتے۔) مصرع ثانی: (۱) گل کا جگر اس قدر ٹکڑے کیا گیا ہوگا جتنا کہ ہمارا ہے؟ (ٹکڑے بمعنی شکستہ و فگار) (۲) جگر گل کے اتنے زیادہ ٹکڑے کیا ہوں گے جتنے ہمارے جگر کے ہیں؟ (۳) ''رکھنا'' بمعنی قبضے میں لئے رہنا، اپنے پاس موجود رکھنا، کی روشنی میں معنی ہوں گے، گل بھلا اپنے جگر کو اس قدر ٹکڑے کر کے کیا رکھتا ہوگا، جتنے ٹکڑے ہم اپنے جگر کے کرتے ہیں۔ پھول کی ہر پنکھڑی اصولاً الگ ہوتی ہے اس لئے پھول کے بارے میں یہ کہنا بہت خوب ہے کہ اس کا جگر ٹکڑے ٹکڑے ہے۔ ''رکھنا'' کے یہ معنی غالب کے مندرجہ ذیل شعر کی روشنی میں اور بھی واضح ہو جائیں گے ۔

جنون فرقت یاران رفتہ ہے غالب
بسان دشت دل پرغبار رکھتے ہیں

''دل پُر غبار رکھتے ہیں''، یعنی ہمارا دل غبار سے بھرا ہوا ہے، یا ہم دل کو غبار سے بھرا رکھتے

ہیں۔

۲۳۸/۲ اس شعر کی بھی نشست الفاظ ایسی ہے کہ کئی معنی پیدا ہوتے ہیں۔ مطلع میں مضمون کی جو تازگی تھی (کہ گل یعنی معشوق کو بھی جگر خستہ بنا دیا) وہ یہاں نہیں ہے، لیکن معنی کی تازگی خوب ہے، مصرع اولیٰ: (۱) اس نور کے ساتھ طلوع ہونے والا یہ تو (معشوق) ہے کہ سورج؟ (۲) سورج بھلا اس نور کے ساتھ کہاں طلوع ہوتا ہے جس طرح تو (معشوق) طلوع ہوتا ہے؟ (۳) ''نکلنا'' بمعنی بے پردہ ہونا فرض کریں تو ایک پہلو یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ ممکن ہے خورشید کا نور تجھ سے بڑھ کر ہو، لیکن جب دونوں بے پردہ ہوتے ہیں تو تیرا نور خورشید سے بڑھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ مصرع ثانی: (۱) ''یہ'' بمعنی ''ایسی'' (یعنی کلمۂ توصیف) فرض کریں تو معنی بنتے ہیں کہ جیسی چشم تر ہماری گرہ میں ہے ویسی چشم تر شبنم کے پاس کہاں؟ (۲) ''یہ'' کو اسم اشارہ فرض کریں تو معنی بنتے ہیں کہ اس جیسی چشم تر (یعنی میری چشم تر) شبنم کے پاس کہاں؟ (۳) ''گرہ میں رکھنا'' سے مراد یہ بھی نکل سکتی ہے کہ ہم اپنی چشم تر کو گرہ میں رکھتے ہیں یعنی چھپائے رکھتے ہیں۔

''سے'' بمعنی ''کے ساتھ'' کے لئے ملاحظہ ہو ۶۲/۱۔ شعر میں مراعات النظیر بہت خوبصورت اور پیچ در پیچ ہے۔ (۱) خورشید، نور، شبنم، تر۔ (۲) صبح، نور، شبنم، تر۔ (۳) خورشید، نکلے، تو۔ (۴) نور، چشم۔

یہ شعر اس بات کا ثبوت ہے کہ مضمون اگر نہ بھی ہو تو معنی آفرینی ہو سکتی ہے۔

۲۳۸/۳ اس شعر میں معنی یا مضمون کی کوئی نزاکت نہیں ہے، پھر بھی یہ شعر نہایت خوبصورت اور کامیاب ہے، کیوں کہ اس کا اسلوب نہایت تازہ ہے۔ پہلے مصرعے کا ڈرامائی انداز، اسم اشارہ کا تین تین بار استعمال اور دوسرے مصرعے کا انشائیہ اسلوب، ان سب نے مل کر شعر کو زندہ کر دیا ہے۔ پہلے مصرعے میں ''ہم'' کا استعمال دوسرے مصرعے کی ردیف کو خاص قوت بخش رہا ہے۔ اسی غزل میں مرنے کے مضمون پر ایک اور شعر بھی ہے، اس کا مضمون بھی نیا ہے، لیکن مصرع اولیٰ میں دعوائے عندلیب کی کوئی تمہید نہ قائم ہونے کی وجہ سے شعر تھوڑا کمزور ہو گیا ہے۔ قافیہ البتہ بڑے لطف

سے بندھا ہے۔

جیتے ہیں تو دکھاویں گے دعوائے عندلیب
گل بن خزاں میں اب کے وہ رہتی ہے مر کہ ہم

ملاحظہ ہو ۲۶۴/۴ اور ۲۷۲/۲۔

۲۳۸/۴ یہ شعر بھی کم بیانی (understatement) کی اعلیٰ مثال ہے۔ انشائیہ انداز نے اسے خوب تقویت بخشی ہے۔ ''اور خرابی تو کیا کہیں'' کہہ کر سب کچھ کہہ دیا ہے، اور پھر خرابی کی ایک اور تمثیل یعنی صبا کی دربدری پیش کر دی۔ صبا چونکہ عاشق کے لئے قاصد کا بھی کام کرتی ہے، اس لئے دربدری کا مزید ثبوت مہیا کر دیا کہ معشوق کا تو پتہ ملتا نہیں، قاصد اس کی تلاش میں دربدر مارا پھرتا ہے کہ معشوق ملے تو پیغام رسانی ہو۔ سودا کے یہاں یہ سب باتیں نہیں ہیں۔

سودا نہ کہتے تھے کہ کسی کو تو دل نہ دے
رسوا ہوا پھرے ہے تو اب دربدر کہ ہم

میر کے مضمون میں یہ پہلو بھی خوب ہے کہ صبا کو دربدر آوارہ فرض کیا ہے۔ چونکہ صبا کا ایک کام معشوق کے نام پیغام لے جانا بھی ہے، لہٰذا اس دربدری میں یہ کنایہ بھی ہے کہ صبا معشوق کی تلاش میں سرگرداں و پریشاں پھرتی ہے اور معشوق اسے ملتا نہیں۔

(۲۳۹)

آئے تو ہو طبیباں تدبیر گر کرو تم
ایسا نہ ہو کہ میرے جی کا ضرر کرو تم

رنگ شکستہ میرا بے لطف بھی نہیں ہے
ایک آدھ رات کو تو یاں بھی سحر کرو تم

۶۷۰ ہو عاشقوں میں اس کے تو آؤ میر صاحب
گردن کو اپنی مو سے باریک تر کرو تم

کیا لطف ہے وگرنہ جس دم وہ تیغ کھینچے
سینہ سپر کریں ہم قطع نظر کرو تم — قطع نظر کرنا = منہ کو پھیر لینا

۲۳۹/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس مضمون پر بہت بہتر شعر کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۴ اور ۴۰/۳۔ پھر بھی، اس شعر کا مکالماتی انداز اور دوسرے مصرعے میں مریض کی بیچارگی کا بیان خوب ہے۔

۲۳۹/۲ اس مضمون کو کئی بار بیان کیا ہے۔

رنگ شکستہ اپنا بے لطف بھی نہیں ہے
یاں کی تو صبح دیکھے ایک آدھ رات رہ کر

(دیوان اول)

رنگ رفتہ بھی دل کو کھینچے ہے
ایک شب اور یاں سحر دیکھو

(دیوان اول)

یہ دل جو شکستہ ہے سو بے لطف نہیں ہے
ٹھہرو کوئی دن آن کے اس ٹوٹے مکاں میں

(دیوان دوم)

دیوان دوم والے شعر کے دوسرے مصرعے میں مضمون تھوڑا سا بدل دیا ہے۔ اس کی بنیاد دیوان اول ہی میں پڑ چکی تھی، جہاں معشوق کو بڑے تلخ شکایت بھرے لیکن ملتجیانہ لہجے میں یوں مخاطب کیا ہے ؎

جیسے خیال مفلس جا تا ہے سو جگہ تو
مجھ بے نوا کے بھی گھر ایک آدھ رات آ رہ

مندرجہ بالا مثالوں سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ میر کو جو مضمون پسند تھے ان میں وہ ردوبدل کر کے نئے مضمون بھی نکالتے تھے، محض تکرار نہ کرتے تھے۔ دیوان اول کا جو شعر مثال میں نقل ہوا ہے، شعر زیر بحث اس سے نہایت مشابہ ہے، زیادہ تر وہی الفاظ ہیں۔ پھر بھی دونوں کے مضمون میں تھوڑا سا فرق ہے۔ ملاحظہ ہو ع

یاں کی تو صبح دیکھے اک آدھ رات رہ کر

اس مصرعے میں معشوق کو رات گذارنے کی صاف دعوت دی جارہی ہے۔ لفظ ''رہ کر'' میں رہ کر رات گذارنا اور ہم بستری دونوں کا کنایہ موجود ہے۔ شعر زیر بحث میں معنی کے کئی پہلو ہیں۔ ایک آدھ رات یہاں سحر کرنے سے ایک مراد تو یہی ہے کہ شب باشی اور ہم بستری کی دعوت ہے۔ دوسری مراد یہ ہے کہ شام یا رات کو آؤ، محفل جماؤ، اتنی دیر تک جلسہ رہے کہ رات مبدل بہ صبح ہو جائے۔ تیسرا پہلو یہ ہے کہ جب تم آؤ گے تو رات، رات نہ رہے گی بلکہ صبح کے مانند روشن ہو جائے گی۔ اس کی دو صورتیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ تمھارے آنے پر ہم خوب چراغاں کریں گے، گھر کو سجائیں گے، اتنا کہ رات کی جگہ دن معلوم ہوگا۔ دوسرا یہ کہ تمھارے آنے کی وجہ سے گھر دن کی طرح منور ہو جائے گا۔ لفظ ''تو''

اور ''سحر کرو'' کی وجہ سے یہ سب تہیں ممکن ہو سکی ہیں۔ معنی کا چوتھا پہلو لفظ '' بھی '' سے پیدا ہوتا ہے، کہ اوروں کے یہاں تم رات کو سحر کرتے ہی ہو، ایک آدھ رات ہمارے یہاں بھی ایسا کرو۔

مصرع ثانی میں معنی کی یہ کثرت (جو محض ان چند چھوٹے موٹے الفاظ کی بنا پر ہے جن سے ''یاں کی تو صبح دیکھئے'' والا شعر خالی ہے) زیر بحث شعر کو دوسرے اشعار سے ممتاز و برتر ٹھہراتی ہے۔

اب ''رنگ شکستہ'' (بمعنی اڑا ہوا رنگ) پر غور کیجئے۔ ایک امکان یہ ہے کہ عاشق کا رنگ صعب ہجر کے باعث یوں بھی اڑا ہوا ہوتا ہے۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ جب معشوق گھر سے رخصت ہوگا تو صدمے کی وجہ سے عاشق کا رنگ اڑ جائے گا۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ رات بھر کی رنگ رلیوں، شب بیداری اور معاملات وصل کے باعث عاشق کا رنگ اڑ جائے گا (جیسا کہ میر کا مصرع ہے ؏

وصل میں رنگ اڑ گیا میرا

ملاحظہ ہو ۱ / ۱۴۲)۔ چوتھا امکان یہ ہے کہ صبح کے وقت چہرے کا رنگ تھوڑا بہت اڑا ہوا ہوتا ہی ہے۔ غالب نے اپنے نہایت عمدہ شعر میں اس پہلو سے فائدہ اٹھایا ہے۔

رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتن گل ہائے ناز کا

''رنگ شکستہ'' کو دکھانے کا بہانہ بھی خوب ہے۔ آج کل مغربی ملکوں میں جب کوئی مرد کسی عورت کو از راہ شوخی گھر آنے کی دعوت دیتا ہے تو اس قسم کے فقرے تبسم زیر لب کے ساتھ کہتا ہے: ''آیئے میرے گھر میں تصویریں (etchings) بڑی اچھی اچھی ہیں۔'' ہم دیکھتے ہیں کہ اس قسم کے بہانے ہر تہذیب میں موجود رہتے ہیں، صرف اسلوب اور نہج بدل جاتے ہیں۔ رنگ شکستہ کو دیکھنا روشنی ہی میں ممکن ہوگا، اس لئے رات کو سحر کرنے کا بہانہ خوب تر ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

۲۳۹/۳ ، ۲۳۹/۴ یہ شعر قطعہ بند ہیں۔ ظاہری سادگی کے باوجود اس قطعے میں کئی نکتے ہیں۔ سب سے پہلے تو اس کے بے تکلف مکالماتی انداز بیان کو دیکھئے کہ مصرع اولیٰ یوں بھی ممکن تھا، اور اس کی عمومیت بظاہر موجودہ شکل سے بہتر معلوم ہوتی ہے ؏

دعویٰ ہے عاشقی کا تو آؤ میر صاحب

لیکن ''ہو عاشقوں میں اس کے'' دراصل بہت بہتر ہے کیوں کہ اس طرح معشوق کی تخصیص ہو جاتی ہے، کہ ہرایرے غیرے معشوق کی یہ شان نہیں، اگر اس مخصوص معشوق سے دعوائے عشق ہے جو ہمارا معشوق ہے تو پھر آؤ۔ اب اس کے عشق کی شرط یہ بیان کی کہ اپنی گردن کو بال سے بھی زیادہ باریک بناؤ۔ یعنی یوں تو عاشق دبلا پتلا ہوتا ہی ہے، لیکن یہاں کی خاص شرط یہ ہے کہ گھل گھل کر اس قدر گھٹ جاؤ کہ گردن بال سے بھی باریک ہو جائے۔ اس شرط کی ضرورت اس لئے ہے کہ جب اس کے سامنے پہنچو گے تو فوراً پہچان لئے جاؤ گے کہ تم بھی مرنے والوں میں سے ہو، یعنی تمھاری گردن اس قدر پتلی ہو چکی ہے کہ اب بس ایک تسمہ سا لگا رہ گیا ہے۔ اب معشوق کی ایک تلوار لگی اور کام ہوا۔

اگلے شعر میں منظر بدل کر مقتل کا رنگ ہے۔ متکلم گردن جھکاتا ہے کہ معشوق کی گردن اس پر گرے اور رشتۂ حیات قطع ہو جائے۔ اگر مخاطب کی گردن بال سے باریک تر نہ ہوگی تو ممکن ہے وہ منھ پھیر کر بھاگ کھڑا ہو۔ گردن چونکہ بے حد باریک ہو چکی ہے اس لئے اس کے کٹنے میں نہ وقت لگے گا اور نہ تکلیف ہوگی۔

لیکن ایک کنایہ اور بھی دلچسپ ہے۔ متکلم نے میر پر یہ شرط لگائی ہی کیوں کہ تم اپنی گردن مہین کرلو؟ معاملہ دراصل یہ معلوم ہوتا ہے کہ میر (یعنی مخاطب) کا عشق مشتبہ ہے۔ اگر وہ صعوبت اٹھا اٹھا کر اپنی گردن کو باریک کرلے اور جسم کو گھلا کر زار و نزار کرلے تو ثابت ہو جائے گا کہ وہ واقعی مرنا چاہتا ہے۔ ورنہ وہ اتنی مصیبت کیوں مول لیتا؟ گویا گردن کو باریک کرنے سے وہی کام لینا مقصود ہے جو غالب نے تیغ و کفن باندھنے سے لینا چاہا تھا۔

آج واں تیغ و کفن باندھے ہوئے جاتا ہوں میں
عذر میرے قتل کرنے میں وہ اب لاویں گے کیا

ڈاکٹر عبدالرشید نے بتایا ہے کہ ''گردن از مو باریک تر'' محاورہ ہے۔ انھوں نے اس کے معنی نہیں بیان کئے لیکن سودا کے قصیدے کا ایک شعر لکھا ہے۔

ڈال دیں روئیں تن اس ہنگام میداں میں سپر
مو سے باریک اپنی گردن کو بتاویں سرکشاں

میں نے ''دہخدا'' میں دیکھا تو معلوم ہوا کہ ''گردن از مو باریک تر'' کے معنی ہیں ''حکم کے

قبول کرنے میں کوئی کراہت یا حذر نہ ہونا، مطیع ہونا، منقاد ہونا' اور سند میں صائب کا نہایت عمدہ شعر لکھا ہے۔

در طینت ملائم من نیست سرکشی
باریک تر ز موے میان است گردنم
(میری نرم مٹی میں سرکشی بالکل
نہیں۔ میری گردن تو معشوق کے
موے کمر سے بھی زیادہ باریک
ہے۔)

مندرجہ بالا کی روشنی میں میر کے شعر کا ایک مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اے میر تم مکمل اطاعت اور جان دینے کے لئے آمادگی اختیار کرو۔ ہر طرح کی انانیت اور سرکشی کو ترک کردو۔ اب یہ قطعہ اور بھی عمدہ ہو جاتا ہے۔

(۲۴۰)

گیا جہان سے خورشید ساں اگرچہ میر
ولیک مجلس دنیا میں اس کی جا ہے گرم

۲۴۰/۱ اس شعر میں خوبی کے کئی پہلو ہیں۔ اول تو یہ کہ مصرع اولیٰ میں ''خورشید ساں'' کا فقرہ دراصل معترضہ ہے۔ اس کا ربط مصرع ثانی سے ہے۔ یعنی شعر کی نثر یوں ہوگی: ''اگرچہ میر جہان سے گیا ولیک مجلس دنیا میں خورشید ساں اس کی جا گرم ہے۔'' دوسری بات یہ کہ سورج کے غروب ہونے کے بعد شفق کی سرخی تا دیر آسمان پر قائم رہتی ہے۔ اس سرخی کو گرمی سے استعارہ کر کے کہا ہے کہ جس طرح سورج کے جانے کے بعد بھی اس کی جگہ دیر تک گرم رہتی ہے، اسی طرح میر کے جانے کے بعد بھی دنیا میں اس کی جگہ گرم ہے۔ جگہ گرم ہونے سے مراد محض یہ نہیں کہ اس کے آثار باقی ہیں، بلکہ یہ بھی ہیں کہ اس کی جگہ پر کوئی بیٹھ نہیں سکتا۔ اس کی نشست گاہ گرم ہے، گویا وہ ابھی ابھی اٹھ کر گیا ہے اور جلد ہی واپس آجائے گا۔

''مجلس'' کے لغوی معنی ہیں ''بیٹھنے کی جگہ۔'' اس اعتبار سے ''مجلس'' اور ''جا'' اور ''گیا'' میں ضلع کا لطف ہے۔

''جا گرم داشتن'' فارسی کا محاورہ ہے۔ ''بہار عجم'' میں اس کے معنی دیئے ہیں ''قرار و آرام گرفتن۔'' یہ معنی ''جا گرم کردن'' کے تو مناسب ہیں، لیکن ''جا گرم داشتن'' کے معنی یہ نہیں ہیں۔ (''بہار عجم'' نے جا گرم کردن اور جا گرم داشتن، دونوں کو ہم معنی قرار دیا ہے۔) حقیقت یہ ہے کہ ''جا گرم داشتن کے معنی ہیں ''کسی قائم مقام کے ذریعہ یا کسی طریقے سے اپنی جگہ کو پر کئے رہنا، تاکہ واپس آکر اپنی جگہ پھر حاصل کی جا سکے۔'' چنانچہ ملا نسبتی تھانیسری کا جو شعر ''بہار عجم'' میں منقول ہے، اس سے یہ معنی بخوبی برآمد ہوتے ہیں۔

می گذارم دل درآں کو چوں بہ غربت می روم
بعد من تا چند روزے گرم دارد جاے من
(جب میں پردیس جاتا ہوں تو اپنا دل اس
کی گلی میں چھوڑ جاتا ہوں، تاکہ میرے
بعد چند دن تک وہ میری جگہ تو گرم
رکھے۔)

''جا گرم کردن'' کا ترجمہ مصحفی نے ''جا گرم کرنا'' بمعنی'' کچھ دیر قرار و قیام کرنا'' مندرجہ ذیل شعر میں باندھا ہے۔

ہم کرنے نہ پائے تھے چمن میں ابھی جا گرم
جو آئی اٹھانے ہمیں ہو کر کے ہوا گرم

''آصفیہ''، ''نور اللغات'' اور ''فیلن'' میں یہ دونوں محاورے نہیں ہیں۔ ترقی اردو بورڈ کراچی کے لغت میں ''جا گرم کرنا'' مصحفی کے حوالے سے درج ہے، لیکن ''جا گرم رکھنا'' سے وہ بھی خالی ہے۔ ''جگہ گرم کرنا'' اس میں ہے لیکن بے سند۔ (سند میں نیچے پیش کرتا ہوں۔)

''جا گرم رکھنا'' کے جو معنی ہیں تقریباً وہی معنی ایک انگریزی محاورے کے ہیں۔ آکسفورڈ انگلش ڈکشنری کے مطابق یہ سب سے پہلے ۱۸۴۵ میں استعمال ہوا ہے۔ (To keep someone's seat warm for him) اولین تاریخ استعمال سے خیال گذرتا ہے کہ ممکن ہے انگریزوں نے اسے ہندوستان سے سیکھا ہو، خواہ اردو سے خواہ فارسی سے۔ بہر حال میر کے شعر میں تعلّی، استعارہ، محاورہ تینوں بہت خوب ہیں۔

جا گرم کرنے یا جگہ گرم کرنے کے مضمون کو جلال نے بھی خوب باندھا ہے، اگرچہ معنی ان کے یہاں تقریباً اتنے ہی ہیں جتنے مصحفی کے یہاں ہیں۔ جلال کا شعر ہے۔

بٹھا کے بزم میں اس نے وہ سرد مہری کی
جگہ بھی گرم نہ کی تھی کہ سرد ہو کے اٹھے

مصحفی اور جلال دونوں کے یہاں رعایات خوب ہیں، لیکن معنی کے وہ ابعاد نہیں ہیں جو میر کے

یہاں ہیں۔

ہمارے زمانے میں میر کا مضمون اقبال ساجد نے اچھا باندھا ہے۔ افسوس کہ ان کا پہلا مصرع بہت سست اور اس کا نمایاں لفظ ''رمق'' غلط معنی میں استعمال ہوا ہے۔

خورشید ہوں میں اپنی رمق چھوڑ جاؤں گا
میں ڈوب بھی گیا تو شفق چھوڑ جاؤں گا

دیوان دوم

ردیف م

(۲۴۱)

کیا لطف تن چھپا ہے مرے تنگ پوش کا
اگلا پڑے ہے جامے سے اس کا بدن تمام   اگلا پڑنا = باہر آجانا

۱/۲۴۱ تنگ پوشی پر میر نے بہت سے عمدہ عمدہ شعر کہے ہیں۔ اکثر میں رشک کا پہلو ہے، یا معشوق کی نزاکت کا۔ مثلاً ۲/ ۱۷۴ اور ۴/ ۲۲۳۔ شعر زیر بحث میں محض لطف اندوزی اور تحسین ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''اگلا پڑے'' تو غضب کا محا کاتی اور غیر معمولی فقرہ ہے ہی، مصرع اولی میں انشائیہ اسلوب کے باعث معنی کی کئی تہیں پیدا ہوگئی ہیں۔ (۱) کیا خوب! بھلا میرے تنگ پوش معشوق کا لطف کہیں چھپتا ہے؟ (۲) واہ اپنے لطف تن کو چھپانے کی کیا سعی کی ہے! اسے اور بھی عریاں کر دیا! (۳) جامے کی تنگی بدن کے بھرے پن، سڈول پن اور خطوط کو اور بھی نمایاں اور بے پردہ کرتی ہے۔ (۴) ''مرے تنگ پوش'' میں کنایہ اس بات کا ہے کہ ممکن ہے دوسرے معشوقوں کا بدن تنگ لباس میں چھپ جاتا ہو، لیکن میرے معشوق کا عالم ہی اور ہے۔

سید محمد خاں رند کو تنگ پوشی اور بدن کی بے باکی ظاہر کرنے کے لئے انگڑائی اور مسکے ہوئے لباس کی ضرورت پڑی تھی۔

انگڑائیاں جو لیں مرے اس تنگ پوش نے
چو لی نکل نکل گئی شا نہ مسک گیا

مضمون ہلکا ہے اور مصرع اولیٰ میں ''مرے'' یا ''اس''، ایک لفظ زائد ہے۔ لیکن مصرع ثانی کی برجستگی نے شعر کو سنبھال لیا۔ دیکھئے میر کس طرح کپڑوں کو مسکائے بغیر ان کے دریدہ ہو جانے کا اشارہ کر دیتے ہیں۔

جی پھٹ گیا ہے رشک سے چسپاں لباس کے
کیا تنگ جامہ لپٹا ہے اس کے بدن کے ساتھ

(دیوان ششم)

مصحفی بھی بہت دور نہیں جا سکے ہیں، لیکن انھوں نے ایک پہلو نکال لیا ہے۔

تنگ پوشی میں مزا اس نے جو پایا تو وہیں
چولی انگڑائیاں لے لے کے بھی مسکا دی

قائم کا ایک شعر ان سب سے پھیکا رہ گیا، کیوں کہ ان کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے اور تازگی کا کوئی پہلو نہیں۔

ان خوش جھبوں کی ہائے رے یہ تنگ پوشیاں
ذ رہ نہ کسمسا ئے کہ چو لی مسک گئی

ہاں ''خوش جھبوں'' ضرور بہت خوب ہے، شعر اسی لئے کسی قابل ہو گیا ہے۔

(۲۴۲)

نقصان ہوگا اس میں نہ ظاہر کہاں تلک
ہوویں گے جس زمانے کے صاحب کمال ہم

۲۴۲/۱ اپنے زمانے کو ناقدر شناس بتانا اور اپنے زمانے میں نااہلوں کے عروج کا بیان اردو فارسی شعرا کا مضمون رہا ہے۔ چنانچہ حافظ سے منسوب ایک بہت مشہور غزل کا شعر ہے۔

اسپ تازی شدہ مجروح بزیر پالاں
طوق زریں ہمہ در گردن خری بینم
(عربی گھوڑا تو پالان کے نیچے زخمی
ہوگیا ہے اور ہر گدھے کی گردن میں
طوق زریں دکھائی دیتا ہے۔)

لیکن میر نے یہاں جو مضمون ایجاد کیا ہے وہ بالکل تازہ ہے۔ ساتھ ہی انھوں نے اس بات کی بھی پیشین گوئی کردی کہ ایسے زمانے میں جس میں ہم جیسوں کو صاحب کمال کہا جائے، جتنا بھی نقصان ظاہر ہو، کم ہے۔ "نقصان" بمعنی "کمی" بھی ہے، اور بمعنی "فائدے کی ضد" یعنی "خرابی" بھی ہے۔ بظاہر اپنی تحقیر کی ہے، اور خوب کی ہے، لیکن ساتھ ساتھ تعلّی بھی ہے، کہ اس زمانے میں صاحب کمال ہیں تو ہم ہی ہیں، چاہے ہمارا کمال کسی اعلیٰ پائے کا نہ ہو اور ہم دراصل غیر کامل ہوں۔

"کہاں" میں کیفیت اور کمیت، زمان اور مکان، چاروں اشارے موجود ہیں۔ دیکھئے انشائیہ انداز کس طرح کلام کو چار چاند لگا دیتا ہے۔ میر اور غالب دونوں کی طرز فکر ہی کچھ ایسی تھی کہ انشائیہ ان کا فطری اسلوب تھا۔

(۲۴۳)

۶۷۵ حکم آب رواں رکھے ہے حسن
بہتے دریا میں ہاتھ دھولو تم

۱/۲۴۳ کیا بلحاظ اسلوب، کیا بلحاظ مضمون، یہ شعر ہزاروں میں ایک ہے۔ بہتے دریا میں ہاتھ دھونا کے معنی ہیں کسی فیض عام سے فائدہ اٹھانا۔ لہٰذا حسن (یا معشوق) کا فیض عام ہے، تم بھی اس سے متمتع ہولو۔ اس طرح معشوق ایک ایسا شخص (یا شے) ہے جو ہر ایک کی دسترس میں ہے۔ ''آب رواں'' اور ''بہتے دریا'' کی رعایت واضح ہے۔

حسن کو آب رواں کہنے میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جس طرح پانی بہ کر گذر جاتا ہے، اسی طرح حسن بھی آنی جانی شے ہے۔ آج ہے، کل نہیں۔ اس لئے آج، جب حسن موجود ہے، اس سے فائدہ اٹھا لو۔ کل یہ حسن پانی کی طرح بہ جائے گا، یا دریا کی طرح اتر جائے گا۔ (آج سیلاب ہے، پانی خوب چڑھا ہوا ہے، یا پانی کی کثرت ہے کیوں کہ موسم پانی کا ہے۔ کل جب سوکھا پڑے گا تو پانی اتر جائے گا۔) یعنی حسن زائل ہو جائے گا۔ ''آب رواں'' میں دوسرا نکتہ یہ ہے کہ بہتا ہوا پانی پاک ہوتا ہے۔ فارسی کی کہاوت ہے ''آب رواں پاک است'' لہٰذا حسن پرستی میں مبتلا ہونا یا دریائے حسن میں غوطہ لگانا کسی آلودگی کا باعث نہ ہوگا، بلکہ پاکی کا باعث ہو سکتا ہے۔ ''آب رواں'' میں تیسرا نکتہ یہ ہے کہ پرانے لوگ یونانیوں کے اس تصور سے واقف تھے کہ وقت کی مثال دریا کی ہے۔ انھیں ہراقلیطس کا یہ قول بھی معلوم رہا ہو گا کہ One never steps into the same river twice لہٰذا دریائے حسن میں جتنی بار اتریں گے نیا لطف حاصل ہو گا، کیوں کہ دریا ہر آن نیا ہوتا رہتا ہے۔

مابعد الطبیعیاتی نقطۂ نظر سے معشوق (حقیقی) کو بحر حسن کہنا تو عام ہے۔ ناسخ کا نہایت عمدہ شعر ہے۔

مرے محبوب سے آغوش کوئی بھی نہیں خالی
وہ بحرِ حسن ایسا ہے کہ عالم اس کا ساحل ہے

لیکن معشوق مجازی کو بہتا دریا کہنا نادر بات ہے۔ آتش نے وجود اور ہستی کو دریائے بے پایاں کہہ کر نیا پہلو پیدا کیا ہے اور دوسرے مصرعے میں استعارہ اور پیکر ایسے ہیں کہ سبحان اللہ۔

بحرِ ہستی سا کوئی دریائے بے پایاں نہیں
آسمانِ نیلگوں سا سبزۂ ساحل کہاں

(۲۴۴)

کب تک رہیں گے پہلو لگائے زمیں سے ہم
یہ درد اب کہیں گے کسی شانہ بیں سے ہم

شانہ بیں = فال کے ذریعہ پوشیدہ باتیں معلوم کرنے والا

۱/۲۴۴ یہ شعر اس بات کی مثال ہے کہ اعلیٰ شاعر مناسبت کو برتنے میں کس قدر کمال رکھتا ہے۔ ’’شانہ بیں‘‘ خاص کر اس فال دیکھنے والے کو کہتے ہیں جو جانوروں (مثلاً بھیڑ، بکری، اونٹ) کے شانے کی ہڈی دیکھ کر فال نکالتا ہے۔ اس اعتبار سے پہلو زمین سے لگائے رہنے (یعنی پہلو کے درد سے ناچار ہو کر زمین پر پہلو ٹکائے رہنے) کا ذکر کس قدر مناسب ہے، یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ طبی پہلو سے مضمون میں حسن یہ ہے کہ پہلو اور شانے کے درد میں مریض کو سخت بستر یا زمین پر لٹاتے ہیں تو اسے کچھ آرام رہتا ہے۔ مومن نے بھی ’’شانہ بیں‘‘ کا مضمون اچھا استعمال کیا ہے۔

ہم کسی شانہ بیں سے پوچھیں گے
سبب آشفتگی کا کل کا

یہاں ’’شانہ‘‘ بمعنی ’’کنگھی‘‘ اور ’’شانہ بیں‘‘ سے فائدہ اٹھایا ہے، لیکن میر کی سی دہری تہری معنویت نہیں۔ اسی طرح کے ایک شعر اور آتش کی ناکام نقل کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۶۳۔ مومن تو پھر بھی مضمون کو نبھا لے گئے ہیں۔ مومن کا مضمون مصحفی سے مستعار ہے، لیکن مومن نے مکمل اور مدلل شعر کہا ہے۔ مصحفی کے یہاں ’’شانہ‘‘ اور ’’شانہ بیں‘‘ پر مبنی ایہام کا لطف ضرور ہے، لیکن مضمون میں تصنع ہے۔

الجھا ہے کس کی زلف پریشاں میں دل مرا
اے شانہ بیں سمجھ کے ذرا شانہ دیکھنا

میر نے نہ صرف یہ کہ مضمون کو عشقیہ تجربے سے براہ راست متعلق کر دیا، بلکہ معنی کا نیا پہلو بھی

شعر میں رکھ دیا۔ یہی سب باتیں بڑے شاعر کی پہچان ہیں۔ مضمون آفرینی کے نکات دراصل بین المتونیت یعنی intertextuality کے نکات ہیں۔ اس بات کو سمجھے بغیر کلاسیکی اردو غزل کے ساتھ انصاف نہیں ہوسکتا۔

میر کے شعر میں ایک طبی پہلو اور بھی ہے کہ دل کا درد اکثر کندھے میں اور پسلیوں کے نیچے بھی محسوس ہوتا ہے۔ اس طرح کا مضمون میر نے ایک اور جگہ نہایت خوبی سے باندھا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/ ۶۳۔

دیوان چہارم

ردیف م

(۲۴۵)

ظلم ہوئے ہیں کیا کیا ہم پر صبر کیا ہے کیا کیا ہم
آن لگے ہیں گور کنارے اس کی گلی میں جا جا ہم

اب حیرت ہے کس کس جاگہ پنبہ و مرہم رکھنے کی
قد تو کیا ہے سرو چراغاں داغ بدن پر کھا کھا ہم

سیر خیال جنوں کا کریے صرف کریں تا ہم پر سب — سیر کریے = دیکھیے
پتھر آپ گلی کوچوں میں ڈھیر کیے ہیں لا لا ہم — آپ = خود

۶۸۰
میر فقیر ہوئے تو اک دن کیا کہتے ہیں بیٹے سے
عمر رہی ہے تھوڑی اسے اب کیوں کر کاٹیں بابا ہم

۲۴۵/۱ مطلع برائے بیت ہے لیکن مصرع ثانی میں ''آن لگے'' اور ''جاجا'' کی رعایت

خوب ہے۔ پوری غزل میں دوہرے قافیے کا لطف بھی عمدہ ہے۔

۲/۲۴۵ ظاہر ہے کہ بدن پر جو داغ کھائے ہیں وہ یا تو پتھروں کے ہیں، یا خود ہی لگائے ہوئے ہیں۔ دوسری صورت زیادہ قرین قیاس ہے، کیوں کہ اپنے بدن کو داغنا عاشقوں اور آزادوں کا خاص مشغلہ تھا۔ ''قد تو کیا ہے'' میں دونوں امکانات موجود ہیں، کہ بچوں کو موقع دیا کہ ہمیں پتھر ماریں۔ اس طرح ہم نے بالواسطہ اپنے بدن کو داغ کیا۔ یا پھر خود ہم نے جوش عشق میں اپنے بدن کو داغا، یعنی براہ راست، بالواسطہ اپنے بدن کو داغ کیا۔ ۲/۲۱۳ میں مضمون تقریباً یہی ہے جو شعر زیر بحث میں ہے، لیکن وہاں داغ لگانے کا کام فلک نے کیا ہے، متکلم کا کوئی ہاتھ اس کی بدنصیبی میں بظاہر نہیں ہے۔ شعر زیر بحث کا لطف اسی بات میں ہے کہ داغ کا انتظام خود ہی کیا، اور جب جنون کچھ کم ہوا تو درماں کو یاد کیا۔ لیکن سارا ہی بدن داغ ہے، حیرت ہے کہ روئی اور مرہم کہاں کہاں رکھیں۔ حیرت اس بات پر بھی ہو سکتی ہے کہ وہ کیا کیفیت رہی ہوگی جب ہم نے اتنے سارے داغ خوشی خوشی کھا لئے تھے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ حیرت چارہ گروں اور تیمارداروں کی ہو۔ داغ (گل) کھانے کے بارے میں ملاحظہ ہو ۱/۱۳۸۔ ''سرو چراغاں'' کے معنی کے لئے دیکھئے ۲/۲۱۳۔

۳/۲۴۵ اس شعر کا مضمون نیا ہے اور لفظ ''لالا'' تو اس میں غضب کا ہے۔ ''لالا'' کے معنی ''لڑکا'' اور غلام بھی ہوتے ہیں۔ چونکہ پتھر مارنے کا کام لڑکے ہی کرتے ہیں اس لئے ''لالا'' کا لفظ نہایت مناسب ہے، بلکہ اس کا صرف اس موقعے پر کارنامے کا درجہ رکھتا ہے۔ لڑکوں کے پتھر مارنے کا مضمون سید حسین خالص نے خوب باندھا ہے۔

دیوانہ بہ راہے رود و طفل بہ راہے
یاراں مگر ایں شہر شما سنگ نہ دارد
(دیوانہ اپنی راہ جا رہا ہے اور بچے
اپنی راہ۔ اے لوگو! کیا اس تمھارے
شہر میں پتھر نہیں ہیں؟)

ہمارے زمانے میں بانی نے میر کے مضمون کو اور ہی رنگ دے کر عجب شور انگیز شعر کہا ہے۔

لو سارے شہر کے پتھر سمیٹ لائے ہیں
کہاں ہے ہم کو شب و روز تو لنے والا

''لالا'' بمعنی ''غلام'' کے لئے مثنوی مولانا روم (دفتر دوم) ملاحظہ ہو۔

صبر چوں جسر صراط آں سو بہشت
ہست با ہر خوب یک لالائے زشت
تا زلالا می گریزی وصل نیست
زاں کہ لالا را ز شاہد فصل نیست

(صبر مثل پل صراط ہے، اور اس کے پار جنت ہے۔ ہر حسین کے ساتھ بدصورت غلام بھی ہوتا ہے۔ جب تک تم بدصورت غلام سے بھاگو گے، وصل نہ ہوگا۔ کیوں کہ بدصورت غلام اور معشوق کے درمیان کوئی فاصلہ نہیں ہے۔)

غور سے دیکھیں تو مولانا کا مضمون میر کے شعر پر ایک طرح کی شرح یا استدراک ہے۔ پتھر کھانا برابر ہے اس بدصورت غلام کے جو معشوق کے ساتھ ہے۔ پتھر کھانے سے گریز کریں گے تو وصل نہ ہوگا (یعنی حقیقت عشق آشکار نہ ہوگی۔)

جرأت نے لفظ ''لالا'' بمعنی معشوق خوب استعمال کیا ہے۔

اس بت سے یہ پوچھوں گا دکھا سینۂ پر داغ
لالے کی بہار ایسی کہیں دیکھی ہے لالا

میر نے اپنا مضمون دیوان پنجم میں دوبارہ باندھا ہے۔

ڈھونڈتے تا اطفال پھریں نہ ان کے جنوں کی ضیافت میں
بھر رکھی ہیں شہر کی گلیاں پتھر ہم نے لا لا کر

''ہم پر سب'' بھی کئی معنی رکھتا ہے۔ (۱) سب پتھر ہم پر خرچ ہوں۔ (۲) سب لوگ ان پتھروں کو ہم پر صرف کریں۔ (۳) سب بچے ان پتھروں کو ہم پر صرف کریں۔

۴/۲۴۵ اس شعر میں لفظ ''بابا'' کثیر المعنی ہے، کیوں کہ ''بابا'' بچے کو بھی کہتے ہیں، بوڑھے کو بھی، اور جب کسی بات کو زور دے کر کہنا مقصود ہوتا ہے تو مخاطب کو ''بابا'' کہہ کر خطاب کرتے ہیں۔ (بابا میں تو تنگ آ گیا۔ بابا یہ کام مجھ سے نہ ہوگا۔) شعر زیر بحث میں تینوں معنی کا شائبہ موجود ہے۔ پھر ''کیوں کر کاٹیں'' میں کئی امکانات ہیں۔ (۱) جو زندگی بچی ہے اس کا لائحۂ عمل کیا ہو؟ یعنی اسے زہد میں گذاریں یا رندی میں، دیوانگی میں کہ ہوش مندی میں؟ (۲) جو زندگی بچی ہے وہ بہت بھاری معلوم ہوتی ہے، اسے کس طرح کاٹیں؟ (۳) اب بقیہ عمر کو کاٹنے سے کیا حاصل، خودکشی کیوں نہ کرلیں؟

اب مصرع اولیٰ پر غور کیجئے۔ میر کو بقیہ زندگی کے بارے میں خیال تب آیا ہے جب وہ ''فقیر ہوئے ہیں۔'' ''فقیر'' بھی کثیر المعنی ہے۔ میر نے اکثر اسے ''بزرگ، نیک عمل شخص'' کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اکثر اسے انھوں نے ''مفلس'' کے معنی میں بھی استعمال کیا ہے ؎

ہو کوئی بادشاہ کوئی یاں وزیر ہو
اپنی بلا سے بیٹھ رہے جب فقیر ہو

(دیوان دوم)

یہاں لفظ ''فقیر'' دونوں معنی میں ہے۔ مندرجہ ذیل شعر میں صرف ''اللہ والا'' کے معنی ہیں ؎

یک وقت خاص حق میں مرے کچھ دعا کرو
تم بھی تو میر صاحب و قبلہ فقیر ہو

(دیوان دوم)

مندرجہ ذیل شعر میں صرف ''مفلس'' کے معنی میں ہے ؎

امیر زادوں سے دلی کے مل نہ تا مقدور
کہ ہم فقیر ہوئے ہیں انھیں کی دولت سے

(دیوان اول)

ملحوظ رہے کہ ''دولت سے'' بمعنی ''بدولت''، یعنی ''وجہ سے'' ہے۔ اس کا تعلق ''دولت'' بمعنی ''زرونقد'' سے نہیں ہے۔ ''فقیر'' کے معنی ''مفلس'' بہر حال واضح ہیں۔ ''فقیر'' بمعنی ''بھکاری'' بھی ممکن ہے، جیسا کہ مندرجہ ذیل شعر میں ہے۔

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
کہ میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

(دیوان اول)

لہٰذا شعر زیر بحث میں بزرگی، مفلسی اور دریوزہ گری، تینوں امکان ہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ عمر کا خیال اس وقت آیا جب فقیری آئی۔ اس طرح یہ اپنے اوپر طنز بھی ہے اور اپنی تبدیلی حال کا احساس بھی۔ بیٹے سے تخاطب بھی خوب ہے۔ ممکن ہے بیٹے کو اپنے سے زیادہ عاقل سمجھتے ہوں، یا بیٹے کا سہارا مطلوب ہو۔ پورے شعر کا بیانیہ اور مکالماتی انداز بھی خوب ہے۔

دیوان پنجم

ردیف م

(۲۴۶)

ہم نہ کہا کرتے تھے تم سے دل نہ کسو سے لگاؤ تم
جی دینا پڑتا ہے اس میں ایسا نہ ہو پچھتاؤ تم

ناز غرور تبختر سارا پھولوں پر ہے چمن کا سو
کیا مرزائی لالہ وگل کی کچھ خاطر میں نہ لاؤ تم

مرزائی = گھمنڈ، طنطنہ

وائے کہ اس ہجراں کشتے نے باغ سے جاتے ٹک نہ سنا
گل نے کہا جو خوبی سے اپنی کچھ تو ہمیں فرماؤ تم

ہر کوچے میں کھڑے رہ رہ کر ایدھر اودھر دیکھو ہو
ہائے خیال یہ کیا ہے تم کو جانے بھی دو اب آؤ تم

بود نہ بود ثبات رکھے تو یہ بھی اک بابت ہے میر بود نہ بود=وجود وعدم یعنی
اس صفحے میں حرف غلط ہیں کاش کہ ہم کو مٹاؤ تم عالم امکان

بابت=بات

قدر و قیمت اس سے زیادہ میر تمھاری کیا ہوگی
جس کے خواہاں دونوں جہاں ہیں اس کے ہاتھ بکاؤ تم

۱/۲۴۶ یہ چھ شعر دیوان پنجم کی دو غزلوں سے لئے گئے ہیں۔ مطلع دوسری غزل کا ہے۔ اس کا پہلا لطف تو اس کے understatement میں ہے، کہ عشق کی ساری مصیبتوں کو ''جی دیا پڑتا ہے'' کہہ کر تمام کر دیا ہے۔ لیکن اس کا اصل لطف اس بات میں ہے کہ متکلم اور مخاطب دونوں کا تشخص مبہم چھوڑ دیا ہے۔ (۱) متکلم کوئی دوست یا خیر خواہ ہے اور مخاطب کوئی عاشق۔ (۲) متکلم خود میر ہیں اور مخاطب کوئی عاشق۔ (۳) متکلم خود میر ہیں اور مخاطب بھی میر ہیں۔ (۴) متکلم کوئی عاشق ہے اور مخاطب معشوق۔ یہ آخری صورت سب سے زیادہ دلچسپ ہے، کہ عاشق کا بھلا تو اسی میں ہے کہ معشوق کسی پر عاشق ہو۔ چاہے معشوق کا معشوق خود عاشق (متکلم) نہ ہو، لیکن معشوق کسی پر عاشق ہوگا تو اسے درد عشق کا کچھ تو احساس، کچھ تو تجربہ ہوگا کہ عاشقوں پر کیا گذرتی ہے۔ عاشق اس قدر خیر خواہ ہے کہ اسے معشوق کی راحت کی خاطر اپنے بھی فائدے سے غرض نہیں۔ غور کیجئے یہ صورت حال کس قدر دلچسپ ہے کہ عاشق اپنے معشوق سے کہتا ہے کہ ہم تو تم پر عاشق ہیں، لیکن تم کسی پر عاشق نہ ہونا، ایسا نہ ہو کہ تم کو پچھتانا پڑے۔ لیکن معشوق ضدی ہے، کسی پر (ممکن ہے خود عاشق پر) عاشق ہو کر رہتا ہے۔ اب اس کے حال زار کو دیکھ کر عاشق (یا متکلم) کہتا ہے، کیوں ہم نہ کہتے تھے کہ کسی پر عاشق نہ ہونا؟

''کیوں، ہم نہ کہتے تھے'' کا مضمون غالب نے اور رنگ سے باندھا ہے۔ ان کے یہاں بندش اور مکالمے کی تازگی ہے، لیکن میر کی طرح خیال کی تازگی نہیں۔ میر کا مضمون بالکل نیا ہے اور چند در چند امکانات کی وجہ سے ان کا شعر معنی آفرینی کی عمدہ مثال ہے۔ غالب کے یہاں محض طرز ادا کی تازگی ہے۔

گئے وہ دن کہ نادانستہ غیروں کی وفاداری
کیا کرتے تھے تم تقریر ہم خاموش رہتے تھے
بس اب بگڑے پہ کیا شرمندگی جانے دو مل جاؤ
قسم لو ہم سے گر یہ بھی کہیں کیوں ہم نہ کہتے تھے
ہاں یہ بات ضرور ہے کہ غالب نے ''کیوں ہم نہ کہتے تھے'' نہ کہنے کا وعدہ کرنے کے باوجود ''کیوں ہم نہ کہتے تھے'' کہہ بھی دیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۲۴۷/۱۔

۲۴۶/۲ یہ مضمون بھی بالکل نیا ہے کہ چمن کا سارا ناز و غرور پھولوں کی رنگینی کے باعث ہے۔ دوسرے مصرعے میں کنایہ اس بات کا ہے کہ پھولوں کی رنگینی چند روزہ ہے۔ ان کے گھمنڈ کا کیا اعتبار؟ یا چمن جو اس بات پر گھمنڈ کرتا ہے تو اس کی کیا وقعت ہے؟ تم ان باتوں کا خیال نہ کرو۔ تمھارا حسن تو جاوداں ہے، پھولوں کی طرح چند روزہ نہیں۔

مضمون کے علاوہ وہ صورت حال بھی دلچسپ ہے جس سے یہ مضمون پیدا ہوا ہے۔ معشوق باغ میں گیا ہے اور وہاں پھولوں پر بہار کی چبھن دیکھ کر اسے کچھ احساس کمتری اور آزردگی ہوتی ہے کہ میں شاید اتنا حسین نہیں ہوں۔ مزاج شناس عاشق معاملے کو تاڑ جاتا ہے اور جواب میں کہتا ہے:

ناز غرور تبختر سارا پھولوں پر ہے چمن کا سو
کیا مرزائی لالہ و گل کی کچھ خاطر میں نہ لاؤ تم

۲۴۶/۳ اس شعر میں بھی صورت حال انوکھی اور دلچسپ ہے۔ ''باغ'' کو دنیا کا استعارہ کہیے اور ''گل'' کو معشوق کا۔ ساری زندگی عاشق ہجراں کشتہ معشوق کے سامنے رہا (باغ دنیا میں گل (معشوق) بھی تھا اور عاشق بھی۔) معشوق نے کوئی توجہ نہ کی، شاید اس وجہ سے عاشق نے خود معشوق کے سامنے پر زور طریقے سے پیش نہ کیا، اپنی خوبیاں اور اپنی سچائیاں بیان نہ کیں۔ آخر کار معشوق نے خود ہی کہا کہ کچھ اپنی خوبیاں تو بتاؤ، تم کون ہو، کیا چاہتے ہو؟ لیکن اس وقت تک پیمانۂ عمر لبریز ہو چکا تھا اور عاشق کو سننے کی بھی فرصت نہ تھی۔ لہٰذا وہ یہ جان بھی نہ سکا کہ معشوق کو اس سے کوئی دلچسپی بھی تھی۔

زندگی کے المیے کو روزمرہ کے واقعے کا رنگ دے کر بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ عاشق اگر ''جارحانہ'' مزاج کا ہوتا اور غالب کے متکلم کی طرح معشوق کے دامن کو حریفانہ انداز میں کھینچتا تو شاید اس کی زندگی کامیاب گذرتی۔

مشرق و مغرب دونوں کی جدید شاعری میں اس طرح کے مضمون عنقا ہیں۔ لیکن ایک نسبتاً کم نام فرانسیسی شاعر فیلیکس آرویر (Felix Arvers) (۱۸۰٦ تا ۱۸۵۰) نے اپنے ایک سانیٹ میں میر سے ملتا جلتا مضمون اس کیفیت کے ساتھ باندھا ہے کہ پورا سانیٹ نقل کرنے کو جی چاہتا ہے۔

راز

میری روح میں اس کا راز ہے، میری زندگی اس کا اسرار ہے:
ایک لافانی محبت، جو بس ایک لمحے میں وجود میں آ گئی
مرض لاعلاج ہے، اور میں اس کے بارے میں چپ بھی ہوں
اور جس نے یہ مرض مجھے دیا اسے اس کے بارے میں کچھ پتہ نہیں

افسوس کہ میں اس کے پاس سے گذر جاؤں گا، اور وہ مجھے
دیکھے گی بھی نہیں۔ میں ہمیشہ اس کے پہلو میں رہوں گا
اور ہمیشہ تنہا۔ اس زمین پر جو میری تقدیر ہے
میں اسے پوری کروں گا۔ نہ مجھ میں جرأت طلب ہوگی اور
نہ مجھے کبھی کچھ ملے گا

کیوں کہ وہ، جسے خدا نے پیاری اور شیریں بنایا ہے
وہ اپنی راہ جائے گی، مجھ سے بے خبر، اور نہ محبت کی ان
آہوں کو سنے گی جو اس کے قدموں کی چاپ سے پیدا ہوں گی

وہ اپنے باعصمت فرض پارسائی کو نبھائے گی اور بہت دنوں بعد

جب وہ ان شعروں کو پڑھے گی جن میں اس کی شخصیت
کوٹ کوٹ کر بھری ہے تو وہ پوچھے گی: کون تھی وہ لڑکی؟

چونکہ فرانس کی عشقیہ شاعری پر عربوں کے طرز فکر کا گہرا اثر رہا ہے، اس لئے وہاں انیسویں صدی کے نصف اول میں بھی ایسی نظم ممکن ہو سکی۔ آج تو ہمارے یہاں بھی ممکن نہیں۔

۲۴۶/۴ اس مضمون سے ملتا جلتا مضمون مصحفی نے اس خوبی سے باندھ دیا ہے کہ اس کے سامنے میر کا شعر پھیکا معلوم ہوتا ہے۔

ترے کوچے اس بہانے مجھے دن سے رات کرنا
کبھی اس سے بات کرنا کبھی اس سے بات کرنا

لیکن غور کرنے پر میر کے شعر میں چند باتیں ایسی ہیں جو اسے مصحفی کے شعر سے ممتاز کرتی ہیں۔ (۱) مصحفی کا متکلم کوچۂ معشوق میں ہے، یعنی اسے معشوق کا پتہ معلوم ہے۔ میر کا مخاطب ایسا شخص ہے جس کا معشوق اس سے چھوٹ گیا ہے۔ (۲) میر کے شعر میں جو عاشق ہے اسے شاید محبوب کا انتظار ہے۔ اسی وجہ سے وہ ہر گلی کوچے میں ایک جنون کے عالم میں ادھر ادھر تکتا ہے کہ اس کا محبوب اس طرف سے تو کہیں نہیں آ رہا ہے؟ (۳) جنون کا عالم ابھی پوری طرح مستولی نہیں ہوا ہے، کیوں کہ متکلم اب بھی سمجھتا ہے کہ عاشق کو سمجھائیں گے تو وہ مان جا ئے گا۔ (۴) میر کے شعر میں عاشق و عاشقی کا تذکرہ نہیں، صرف کنائے ہی کنائے ہیں۔ میر کے دوسرے مصرعے میں انشائیہ انداز خوب ہے۔ پہلا فقرہ استفہامی ہے، باقی دو فقرے امری، بلکہ ملتجیانہ ہیں۔ (۶) ''جانے بھی دو'' اور ''آؤ تم'' میں ضلع کا لطف ہے۔

دوسرے نکتے کی رو سے شعر میں انتظار کی جس کیفیت کا بیان ہے، اس کا ایک پہلو شمس الدین فقیر نے خوب نظم کیا ہے۔

برخاستہ از دامن ایں دشت غبارے
اے منتظراں گرد رہ یار نہ باشد
(اس دشت کے دامن سے ایک غبار
اٹھا ہے۔ اے انتظار کرنے والو، یہ

گرد رہ یار تو نہیں؟ یا اے انتظار
کرنے والو، یہ گرد رہ یار نہیں ہے،
یعنی تم بے وجہ امید اونچی نہ کرو۔)

شمس الدین فقیر کے یہاں گرد راہ کا ذکر ہے، اور ماحول عجب بے چینی اور تنہائی کا ہے۔ میر کے شعر میں شہر کی چہل پہل اور ایک تنہا دیوانہ ہے جو اپنے خیال میں گم کبھی اس راہ پر، کبھی اس گلی میں جاتا ہے، اور ہر آنے جانے والوں کو تکتا ہے کہ کہیں وہ معشوق نہ ہوں۔ میر کے یہاں کیفیت اور محویت زیادہ ہے۔

۵/۲۴۶ اس شعر میں ''بود نہ بود'' کا فقرہ قیامت کا ہے۔ ہستی کو ''بود'' کہتے ہیں اور چونکہ عالم امکان میں ہستی بھی ہے اور نیستی بھی، اس لئے میر نے ''بود نہ بود'' کا قول محال استعمال کر کے عالم مراد لیا ہے۔ اگر عالم ثبات رکھتا، یا اگر عالم ثبات رکھے، تو بھی ایک بات ہے، کیوں کہ عالم کچھ تو ہے۔ اس کے کچھ تو معنی ہیں۔ لیکن ہم تو حرف غلط کی طرح مہمل یا بیکار ہیں۔ ہمیں ثبات کی کیا ضرورت؟ کاش کہ تم ہم کو نابود کر دیتے۔

یہ دلچسپ مسئلہ ہے کہ شعر کا مخاطب کون ہے اور متکلم کون؟ ممکن ہے کہ عاشق متکلم ہو اور معشوق مخاطب۔ اس صورت میں عاشق حرماں و یاس کی اس منزل پر پہنچ گیا ہے جہاں اس کا وجود اس قدر بے معنی ہو گیا ہے جس قدر کہ صفحے پر حرف غلط کا وجود بے معنی ہوتا ہے۔ (ملحوظ رہے کہ ''ہستی'' کے لئے ''صفحہ'' کا استعارہ لاتے ہیں، مثلاً ''صفحۂ ہستی''۔) یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم کوئی عام انسان ہو، یا عاشق ہو، اور مخاطب خالق کائنات ہو۔ اس صورت میں معنی یہ نکلے کہ اے کاش تو ہمیں صفحۂ ہستی سے محو کر دیتا، ہم کسی کام کے تو ہیں نہیں۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ متکلم شعر ہو اور مخاطب شاعر۔ یعنی میر کے اشعار زبان حال سے اپنے خالق (یعنی میر) سے کہہ رہے ہیں کہ عالم امکان بے وقعت شے سہی، لیکن اگر اسے کچھ ثبات ہو تو بھی ایک بات ہے۔ ہم جو تمھارے شعر ہیں، ہم تو حرف غلط کی طرح فضول ہیں، کاش کہ تم ہمیں صفحۂ دیوان سے محو کر دیتے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ اگر آخری امکان کو بھی صحیح مانا جائے تو میر کے اشعار خود کو حرف غلط کیوں کہہ رہے ہیں؟ اس کی وجہ وہی پرانی وجہ ہے، یعنی اظہار کی نارسائی۔ چونکہ زبان حال دراصل

متکلم کی ہی زبان ہوتی ہے، اس لئے شاعر خود محسوس کر رہا ہے کہ اس کا اظہار نامکمل ہے۔ تمام دنیا کے شاعر اس تجربے سے گذرے ہیں۔ میر نے دیوان سوم میں کہا ہے۔

عبارت خوب لکھی شاعری انشا طرازی کی
و لے مطلب ہے گم دیکھیں تو کب ہو مدعا حاصل

''حرف غلط'' کا مضمون سودا نے بھی خوب باندھا ہے۔

صفحۂ ہستی پہ اک حرف غلط ہوں سودا
جب مجھے دیکھنے بیٹھو تو اٹھا جاتا ہوں

سودا کے یہاں مصرع ثانی میں معنی آفرینی بھی خوب ہے۔ لیکن میر کا شعر لفظ کی تازگی اور کثیر المعنویت کی وجہ سے سودا کے شعر سے کہیں بہتر ہے۔

میر کے شعر میں ''بود نہ بود'' کا فقرہ اس بات کی بھی یاد دلاتا ہے کہ حضرت بندہ نواز گیسو دراز نے مقام صوفیہ کے پانچ درجے بیان کئے ہیں۔ شاہ سید خسرو حسینی نے اپنی کتاب میں حضرت بندہ نواز کی کتاب ''اسماء الاسرار'' کے حوالے سے لکھا ہے کہ اول مقام ''شریعت'' ہے اور وہ مرادف ہے ''گفت'' کے۔ اور پانچواں مقام ''حقیقت الحق'' ہے، اور مرادف ہے ''بود نبود'' کے۔ پورا نقشہ حسب ذیل ہے:

شریعت ⟵⟶ گفت ⟵⟶ نفس
طریقت ⟵⟶ کرد ⟵⟶ دل
حقیقت ⟵⟶ دید ⟵⟶ روح
حق الحقیقت ⟵⟶ بود ⟵⟶ سر
حقیقت الحق ⟵⟶ بود نبود ⟵⟶ خفی

لہٰذا ''بود نبود'' اسرار کا وہ مرتبہ ہے جو عیاں نہیں ہوتا۔ اب میر کے شعر کا مفہوم یہ نکلا کہ اگر ''بود نہ بود'' (جو عیاں بھی نہیں ہے) اثبات رکھتا ہو تو بھی ایک بات ہے، کیوں کہ وہ عالم اگرچہ عیاں نہیں ہے، لیکن موجود تو ہے۔ اس کے برخلاف میں راہ حق کا وہ سالک گم کردہ راہ ہوں کہ حرف غلط (گفت) سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتا۔ اس لئے میرا مٹ جانا ہی اچھا ہے۔

علامہ شبلی نے لکھا ہے (''مقالات شبلی''، جلد ہفتم) کہ ''بود'' صوفیوں کی اصطلاح ہے اور اس کے معنی ہیں ''وہ چیز جو حقیقی ہے لیکن نظر نہیں آتی۔'' شبلی مزید لکھتے ہیں کہ اس مفہوم کے اعتبار سے ''بود'' کی ضد ''نمود'' ہے، جس کے معنی ہیں ''جو چیز نظر آتی ہے لیکن اصلاً نہیں ہے۔'' اس نکتے کی روشنی میں میر کے ''بود نہ بود'' میں ایک معنی اور نظر آتے ہیں کہ جو شے حقیقی ہے لیکن نظر نہیں آتی (''بود'') وہ ''نبود'' ہی تو ٹھہرے گی۔ اور جو شے ''بود'' ہے اس کا ''نبود'' ہونا ہی اس کی حقیقت کی دلیل ہے۔ اب میر کے شعر کے یہ معنی بنے کہ جو ''بود'' یا ''نبود'' ہے، اس کو ثبات ہو تو ایک بات بھی ہے۔ ہم تو حرف غلط ہیں، یعنی ہم دکھائی تو دیتے ہیں، لیکن دراصل بے حقیقت ہیں، لہٰذا محض ''نمود'' ہیں۔ اور ہمارا مٹ جانا ہی ٹھیک ہے۔

ایسے غیر معمولی شعر پر اردو زبان اور ہم جس قدر ناز کریں، کم ہے۔

۲۴۶/۶ اس مضمون کی بنیاد ناظم ہروی کے شعر پر ہے۔

ناظم زیاں نہ کرد اگر بندۂ تو شد
خود را فروختن بہ تو یوسف خریدنست
(ناظم اگر تیرا غلام ہو گیا تو اس نے
اپنا کوئی نقصان نہ کیا۔ خود کو تیرے
ہاتھ بیچنا یوسف کو خریدنا ہے۔)

اس میں کوئی شک نہیں کہ ناظم نے ایسا زبردست استعارہ برتا ہے کہ اس کا جواب ممکن نہیں۔ لیکن میر نے نئی بات نکال لی ہے۔ پہلے مصرعے میں ''قدر و قیمت'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) اعزاز، مرتبہ۔ (۲) قیمت، دام۔ پھر انشائیہ انداز بھی خوب ہے۔ ''ہوگی'' کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) امکان، یعنی اس سے زیادہ قیمت بھلا کیا ہو سکتی ہے یا ہو سکے گی؟ (۲) یقین، یعنی اس سے زیادہ قیمت ممکن نہیں۔ پھر میر نے دونوں جہاں کو معشوق کا عاشق بتا کر مضمون کو وسیع کر دیا ہے۔ (اس پہلو کو آگے رکھئے تو شعر کو نعتیہ فرض کر سکتے ہیں۔)

میر کا دوسرا مصرع بھی انشائیہ ہو سکتا ہے، یعنی اے میر تم خود کو اس کے ہاتھ فروخت کر دو جس کا ~~دو~~جہاں خریدار ہے۔ اس صورت میں کیفیت ذرا کم ہو جاتی ہے، کیوں کہ بیچنا منحصر ہے خریدار کی مرضی

پر، اس لئے ہم خود سے اس کے ہاتھ اپنے کو بیچ نہیں سکتے۔

پروفیسر نثار احمد فاروقی کا خیال تھا کہ شعر زیر بحث میں ''بکاؤ'' مع واؤ معروف ہے اور اس کے معنی ہیں ''فروخت ہونے کی چیز'' لیکن اس تلفظ میں قافیہ بدل جاتا ہے جس کی بظاہر کوئی ضرورت نہیں اور نحوی اعتبار سے بھی ''اس کے ہاتھ تم بکاؤ'' (یعنی خریدنی) کا فقرہ مکمل نہیں جب تک ''اس کے ہاتھ تم بکاؤ بن جاؤ یا بنو'' نہ کہا جائے۔ نثار احمد فاروقی مرحوم کا یہ خیال البتہ قابل غور ہے کہ اس شعر میں سورۂ توبہ کی آیت شریفہ (111) کی طرف اشارہ ہوسکتا ہے۔ ان اللہ اشتریٰ من المومنین انفسھم و اموالھم بانّ لھم الجنۃ (خدا نے مومنوں سے ان کی جانیں اور ان کے مال خرید لئے ہیں اور اس کے عوض ان کے لئے بہشت (تیار کی) ہے۔) ترجمہ از حضرت مولانا فتح محمد خان جالندھری۔

(۲۴۷)

کہا سنتے تو کاہے کو کسو سے دل لگاتے تم
نہ جاتے اس طرف تو ہاتھ سے اپنے نہ جاتے تم

یہ حسن خلق تم میں عشق سے پیدا ہوا ورنہ
گھڑی کے روٹھے کو دو دو پہر تک کب مناتے تم

یہ ساری خوبیاں دل لگنے کی ہیں مت برا مانو
کسو کا بار منت بے علاقہ کب اٹھاتے تم — علاقہ=تعلق

۶۹۰ جو ہوتے میر سوسر کے نہ کرتے اک سخن ان سے — سوسر کا ہونا = دھن کا پکا ہونا
بہت تو پان کھاتے ہونٹ غصے سے چباتے تم — کسی کام میں بہت زور اور قوت صرف کرنا

۱/۲۴۷ ملاحظہ ہو ۱/۲۴۶۔ اس غزل کے کئی شعروں میں ۱/۲۴۶ کی طرح کے مضمون ہیں۔ شعر زیر بحث میں مخاطب اور متکلم کے وہی ابہام ہیں جو ۱/۲۴۶ میں ہیں۔ ہاں اس میں ۱/۲۴۶ کی طرح کا (understatement) نہیں ہے۔ اس کے بجائے ''نہ جاتے'' اور ''ہاتھ سے نہ جاتے'' کی رعایت بہت خوب ہے۔ ''نہ جاتے اس طرف'' کا کنایاتی انداز بھی خوب ہے۔

۲/۷/۲۴ یہاں مضمون کی جدت سے زیادہ توجہ انگیز بات ''حسن خلق'' کا فقرہ، اور حسن خلق کی دلیل ہے۔ یعنی گھڑی کے روٹھے کو دو دو پہر تک منانا معشوق کا حسن خلق اور انکسار ہے۔ عام شاعر ہوتا تو معشوق کے التفات کے لئے بوسہ دینا، ہم آغوشی وغیرہ کہتا۔ لیکن میر نے اسے بالکل گھریلو اور روزمرہ زندگی کی سطح پر لاکر رکھ دیا ہے۔ عاشق اور معشوق میں اب اتنا خلا ملا ہے کہ عاشق ذرا دیر کے لئے روٹھتا ہے تو معشوق اسے دو دو پہر تک مناتا رہتا ہے۔ یہ روایتی عاشق معشوق سے زیادہ نوبیاہتا جوڑے کی زندگی کا سا منظر نامہ ہے۔ تعجب ہے ان لوگوں پر جو میر کے یہاں عشق کے تمام تجربات کو سماجی بندھنوں اور تعصب کی زنجیر میں گرفتار اور (illicit affair) کی سی چیز سمجھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ میر نے عشق کے کسی پہلو کو چھوڑا نہیں ہے۔

اس مضمون کو ناسخ نے پلٹ کر خوب کہا ہے، لیکن ان کے یہاں معاملہ بندی نہیں ہے، اس لئے شعر میں وہ بات نہیں ہے جو میر کے زیر بحث شعر میں ہے۔

کہاں تھا اے بتو ہم کو دماغ ناز برداری
خدا کرتا ہے شرمندہ ہماری بے نیازی کو

لیکن بتوں سے خطاب کرنا اور پھر خدا کو کہنا کہ وہ ہمیں شرمندہ کرتا ہے، بہت عمدہ ہے۔ مضمون کے لطف کے علاوہ ناسخ کے یہاں اسلوب کا طنزیہ لطف مستزاد ہے۔

۳/۷/۲۴ یہ شعر بھی ۲/۷/۲۴ کی طرح کا ہے۔ ''منت'' بمعنی ''احسان'' ہے، لیکن میر کے طرز کو دیکھتے ہوئے یہ ''منت'' بمعنی ''ساجت، خوشامد'' بھی ہوسکتا ہے۔ ''مت برا مانو'' کے فقرے سے اس بات کا امکان نکلتا ہے کہ مخاطب یعنی معشوق کا کوئی معشوق اور ہے، متکلم نہیں ہے۔ ''علاقہ'' ڈورے یا پھندنے کو بھی کہتے ہیں۔ اس طرح یہ ''بار'' کے ضلعے کا لفظ ہے، کہ بوجھ کو رسی یا ڈوری سے باندھ کر اٹھاتے ہیں۔

۴/۷/۲۴ ''سوسر کا ہونا'' اردو محاورہ ہے، فارسی میں اس کا وجود نہیں۔ تعجب ہے کہ ''نور اللغات'' اس سے خالی ہے، اور ''فرہنگ اثر'' میں بھی اس کی کمی کی طرف اشارہ نہیں۔ پلیٹس اور

ڈنکن فوربس اور ''آصفیہ'' میں یہ محاورہ ہے، لیکن ''آصفیہ'' میں معنی پوری صحت کے ساتھ درج نہیں ہیں۔ فرید احمد برکاتی نے اپنی فرہنگ میں اسے درج کیا ہے، لیکن معنی غلط بیان کئے ہیں۔ میر نے یہ محاورہ کئی جگہ استعمال کیا ہے، مثلاً۔

اس دردسر کا لٹکا سر سے لگا ہے میرے
سوسر کا ہووے صندل میں میر مانتا ہوں

(دیوان اول)

جو سوسر کے ہو آؤ مانوں نہ میں
عبث کھاتے ہو تم قسم پر قسم

(دیوان پنجم)

شعر زیر بحث میں میر نے اپنے مخصوص طریق کار کو استعمال میں لاتے ہوئے محاورے کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارۂ معکوس کی شکل پیدا کر دی ہے۔ یعنی میر کے ایک ہی سر تھا، معشوق نے اسے کاٹ کر میر کو نیست و نابود کر دیا۔ لیکن اگر میر کے سوسر ہوتے، (یعنی ایک کٹتا تو ننانوے باقی رہتے، دو کٹتے تو اٹھانوے باقی رہتے، وقس علیٰ ہذا) تو بھی معشوق میر کی طرف متوجہ نہ ہوتا اور ان سے کلام نہ کرتا۔ محاورے کے اعتبار سے معنی یہ ہوئے کہ میر دھن کے پکے نہ تھے، یا اپنے کام کو زور و شور اور ضد کے ساتھ انجام نہ دے سکے، اس لئے معشوق کی سرد مہری یا اس کی بے توجہی کی تاب نہ لا سکے اور بھاگ کھڑے ہوئے۔ لیکن اگر میر اپنی دھن کے پکے اور اپنی لگن میں زور و شور والے ہوتے بھی تو معشوق ان سے کلام نہ کرتا۔ بس پان کھا کھا کر غصے سے ہونٹ چباتا رہتا۔ دونوں صورتوں میں مضمون میں شگفتہ طبعی اور لہجہ تھوڑا سا ظریفانہ ہے۔ عاشق کے بارے میں سوسر فرض کرنا اور معشوق کو پان کھاتے ہوئے دکھانا ظریفانہ انداز کا کمال ہے۔ خوب شعر ہے۔

پان کھانے اور چبا چبا کر بات کرنے کا مضمون محمد امان نثار نے بھی باندھا ہے لیکن ان کا شعر بہت سرسری ہے۔

اتراؤ بہت نہ پان کھا کے
باتیں نہ کرو چبا چبا کے

مضمون کے اس پہلو کو خود میر نے بہت بہتر طریقے سے نظم کیا ہے۔

یہ رنگ رہے دیکھیں تا چند کہ وہ گھر سے
کھاتا ہوا پان آکر باتوں کو چبا جاوے

(دیوان پنجم)

پان کے اعتبار سے "رنگ" اور باتوں کو چبا جانے کی ذو معنویت بہت خوب ہے۔ محمد امان نثار کے یہاں صرف ایک رعایت ہے۔ میر کے شعر میں کئی رعایتیں ہیں۔ محمد امان نثار کے لہجے میں تلخی اور جھنجھلاہٹ ہے۔ میر کے لہجے میں حسب معمول پیچیدگی ہے کہ رنجیدگی بھی ہے، خوش طبعی بھی، خفیف سی اکتاہٹ بھی اور صورت حال پر صبر بھی۔

صد شکر واجب است آں یکتاے بے نیاز وآں مولاے کارساز را کہ جلد دوم من نسخۂ وقیع و عجیب وتصنیف بدیع وغریب مشتمل بر انتخاب لا جواب وشرح وتفسیر اشعار بے نظیر و پر توقیر حضرت میر محمد تقی میر روشن چوں مہر ضیاریز وموسوم بہ شعر شور انگیز از آثار خامۂ حیرت طراز واز نتائج فکر طناز ایں بندۂ ہیچ کس بارگاہ رسالت مآب وننگ دودمان عمر ابن الخطاب المعروف بہ شمس الرحمٰن فاروقی چشم دار عنایات ایزدی بہ کتابت حیات گونڈوی از غایت توجہ کار کنان با تدبیر واہل کاران صغیر وکبیر ترقی اردو بورڈ حکومت ہند در شہر فجستہ سواد جہان آباد المشہور بہ دہلی در ۱۴۱۱ ہجرت نبوی علیہ الصلوٰۃ والسلام مطابق ۱۹۹۱ بہ تزئین وآرائش تمام لباس طبع پوشید ومقبول خلائق گردید یا کبیکج یا کبیکج یا کبیکج نوشتہ بہ ماند سیہ بر سفید نویسندہ را نیست فردا امید انتہیٰ ۱۲

☆☆☆

ہوالباقی صد شکر الٰہی منبع علوم لامتناہی کہ ایں کتاب بعد تصحیح واضافہ بار سوم زیور طبع پوشید در شہر دہلی در سال ۲۰۰۶ مطابق ۱۴۲۶ سنہ ہجرت نبوی صلی اللہ علیہ وسلم تم کلام صلوات وسلام علیٰ رسولہ الکریم ۱۲

اشاریہ

یہ اشاریہ اسما و مطالب پر مشتمل ہے۔ مطالب کے اندراج میں یہ التزام رکھا گیا ہے کہ اگر کسی صفحے پر کوئی ایسی بحث ہے جو کسی عنوان کے تحت رکھی جا سکتی ہے تو اس صفحے کو اس عنوان کی تقطیع میں درج کر دیا ہے، چاہے خود وہ عنوان اس بحث میں مذکور ہو یا نہ ہو۔ مثلاً اگر کسی صفحے پر کوئی بحث ایسی ہے جس سے ''معنی آفرینی'' پر روشنی پڑتی ہے تو اس صفحے کا اندراج ''معنی آفرینی'' کی تقطیع میں کر دیا گیا ہے، چاہے خود یہ اصطلاح (''معنی آفرینی'') بصراحت اس صفحے پر استعمال نہ ہوئی ہو۔

جلد سوم

تیسرا ایڈیشن مع ترمیم و اضافہ

شمس الرحمٰن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

شعر شور انگیز

جلد سوم

تیسرا ایڈیشن مع ترمیم و اضافہ

شمس الرحمٰن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

شعر شور انگیز

غزلیات میر کا انتخاب مفصل مطالعے کے ساتھ

جلد سوم

ردیف ان تا ردیف د

شمس الرحمٰن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند
ویسٹ بلاک۔1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔110 066

پہلی اشاعت : 1992
تیسری (تصحیح و اضافہ شدہ) اشاعت : جولائی 2008
تعداد : 500
قیمت : -/250 روپے
سلسلۂ مطبوعات : 693

She'r-e-Shor Angez Vol. III
by Shamsur Rahman Faruqi

ISBN : 81-7587-231-4

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک۔1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔110066
فون نمبر: 26103938، 26103381، 26179657، فیکس: 26108159
ای۔میل: urducoun@ndf.vsnl.net.in، ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in
طابع: میکاف پرنٹرس، 2847، بلبلی خانہ، ترکمان گیٹ، دہلی۔110006

پیش لفظ

''شعر شور انگیز'' کی تیسری اشاعت (چاروں جلدیں) پیش کرتے ہوئے مجھے اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کو انتہائی مسرت کا احساس ہو رہا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی کی اس کتاب کو جہاں علمی اور ادبی حلقوں میں سراہا گیا اور اس کے لئے فاروقی صاحب کو ہندوستان کے سب سے بڑے ادبی ایوارڈ ''سرسوتی سمان'' سے سرفراز کیا گیا وہاں اس کے ناشر کی حیثیت سے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان اور اس کے اس انتخاب کو بھی نظر تحسین سے دیکھا گیا۔ یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دنیائے اردو کے سب سے معتبر اور باوقار اشاعتی مرکز کے طور پر استقلال حاصل کر چکی ہے۔

''شعر شور انگیز'' نے اردو ادب کی وسعتوں میں ہندوستانیت کی جلوہ گری کو ابھارا ہے۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے اردو کے فروغ اور ترویج کے لئے یہ گوشوارۂ عمل مقرر کیا ہے کہ اردو زبان و ادب کی بنیادوں کی بازیافت ہندوستان کے تمدنی پس منظر میں کی جائے اور اکیسویں صدی میں اردو زبان کی ترویج کو ملک کے متنوع لسانی منظر کے ساتھ جوڑ کر فروغ دیا جائے۔ ''شعر شور انگیز'' نے اس گوشوارۂ عمل کو عملی جامہ پہنانے اور ساتھ ہی اردو ادب میں میر کی غیر معمولی قد آور شخصیت کی نئی تفہیم میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی کو ڈی۔ لٹ۔ کی دو اعزازی ڈگریاں (علی گڑھ مسلم یونیورسٹی اور مولانا آزاد قومی اردو یونیورسٹی حیدرآباد) نے تفویض کی ہیں اور دونوں ڈگریوں کے توصیف ناموں میں ''شعر شور انگیز'' کا ذکر بطور خاص کیا گیا ہے۔ یہ بات ہم سب کے لئے موجب مسرت ہوگی۔

ڈاکٹر علی جاوید
ڈائرکٹر

انتساب

ان بزرگوں کے نام
جن کے اقتباسات آئندہ صفحات کی زینت ہیں

شمس الرحمن فاروقی

فارقم فاروقیم غربیل وار
تا کہ کاہ از من نمی یابد گذار

مولانا روم

فہرست

کعب ابن زہیر جو ایک مخضرمی شاعر اور آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کا مداح ہے، وہ کہتا ہے۔

ما أرانا نقولُ الا مُعارا
او مُعاداً من قولنا مکرورا

(یعنی ہم جو کچھ کہتے ہیں یا تو اوروں سے مستعار لے کر کہتے ہیں یا اپنے ہی کلام کو بار بار دہراتے ہیں) پس...ہم کیونکر کہہ سکتے ہیں کہ قدما کی خوشہ چینی سے ہم کو استغنا حاصل ہے...؟

عربی میں دو متناقض مثلیں مشہور ہیں۔ ایک یہ ہے کہ کم ترک الاول للآخر (یعنی اگلے بہت کچھ پچھلوں کے لئے چھوڑ گئے ہیں) اور دوسری مثل یہ ہے کہ ما ترک الاول للآخر (یعنی اگلوں نے پچھلوں کے لئے کچھ نہیں چھوڑا۔) ان دونوں مثلوں میں تطبیق یوں ہو سکتی ہے کہ اگلے بہت سی ادھوری باتیں چھوڑ گئے ہیں تا کہ پچھلے ان کو پورا کریں لیکن انھوں نے پچھلوں کے لئے کوئی چیز ایسی نہیں چھوڑی جس کا نمونہ موجود نہ ہو۔

خواجہ الطاف حسین حالی

Every text takes shape as a mosaic of citations, and every text is the absorption and transformation of other texts.

Julia Kristeva

Literature is, and cannot be anything but, a kind of extension and application of certain properties of language.

Paul Valery

Abhinavagupta speaks of four distinct functions of words, abidha, tatparya, laksana, and vyanjana and arranges them under four separate classes: abidha is the power of the words to signify the primary meaning, this primary meaning refers only to the universal and not the particular ... The syntactical relation of these is conveyed by the tatparyasakti of the words. The intention of the speaker, or the general purport of the utterance, is obviously to give a unified purposeful sentence- meaning. Laksana is the third power recognised according to this theory, it is accepted only when the primary meanings cannot be syntactically connected to give a meaning. Abhinavagupta says that...vyanjana or suggestion ... [is] the fourth function of words ...

... (According to Anandavaradhan) Laksana operates when there is some kind of inconsistency in the primary sense, it indicates the secondary metaphorical sense after cancelling its primary sense, but in suggestion the primary sense need not be discarded.

K. Kunjunni Raja

Poetry is republican speech: a speech with its own law and an end unto itself, and in which all the parts are free citizens and have the right to vote.

F. Schlegel

The non-poetic view of things is the one that sees them as controlled by sense perceptions and by the determination of reason, the poetic view is the one that interprets them continuously and find in them an inexhaustible figurative character.

A.W. Schlegel

Words used in the figurative sense retain their proper and specific meaning, and achieve their effect only through an association of ideas on which the writer depends.

F. Schleiermacher

(I)t is inconceivable that thought processes can operate on the meanings of words in isolation from grammatical and syntactical relations.

Abdul Qahir Jurjani

The same words may be used in the metaphoric process in two different ways.... one of them creates a metaphor in which the similarity is perceptible to the eye, the other creates a metaphor suggestive of a quality which can be conceived only by the imagination.

Abdul Qahir Jurjani

...... Al Jurjani emphasises the importance of distinguishing the 'general purport' or abstractable idea of an expression from the actual, specific 'meaning' it conveys....

Kamal Abu Deeb

استعارۂ مفید وہ ہے جہاں لفظ مستعار سے کوئی ایسا خاص فائدہ، خاص معنی اور خاص غرض حاصل ہوتی ہو جو اس استعارے کے بغیر غیر ممکن الحصول ہو.... استعارے پر مشتمل بیان ہمیشہ ایک نئی شکل میں سامنے آتا ہے، جس سے اس کی قدر و قیمت بڑھ جاتی ہے.... استعارہ تھوڑے سے الفاظ میں تمھیں بہت سے معانی عطا کر دیتا ہے۔

عبدالقاہر جرجانی

.... the essence of poetry lies precisely in the poetic transformation of verbal material and in the coupling of its phonetic and semantic aspects.

Roman Jakobson

...و سخنے کہ اندر نثر گویند تو در نظم مگوے کہ نثر چوں رعیت است و نظم چوں پادشاہ.....

امیر عنصر المعالی

(T)ropes are more suitable in poetry than in prose because they, like poetry, are 'the children of fiction' and because poetry aims more to please than to instruct about the real world... Poetic 'folly' is made natural and readable by the conventions of the genre.

Jonathan Culler

The writer is one who plays with his mother's body ... in order to glorify it, to embellish it, or in order to dismember it, to take it to the limit of what can be known about the body: I would go so far as to take bliss in a <u>disfiguration</u> of the language, ano opinion will strenously object, since it opposes "disfiguring nature".

Roland Barthes

Every writer writes within a tradition, or complex of traditions and hews the wood of his or her experience of the world in terms conformable to the traditionally provided matrices thereof- so that every literary work refers experience to the forms of what passes for literature (the canon) of the time and place of writing. Literature is identifiable by this conformity of the individual work to the canon, which determines what will or can count as literature at any given time, place and cultural tradition.

Hayden White on Frank Kermode

If a poet has any obligation toward society, it is to write well. Being in the minority, he has no other choice. Failing in this duty, he sinks into oblivion.

Joseph Brodsky

It is the execution of the poem which is the poem.

Paul Valery

A good deal of Poetic Process consists in, and advances by, Literary Analysis and, on the other hand, Literary Analysis is often Poetic Process attempting to examine and appraise itself.

I.A. Richards

The judgment that a passage is good is an act of living. The examination and description of its merits is an act of theory.

I.A. Richards

Under the terms <u>artha</u> or meaning he (Anandavardhan) included not only the cognitive, logical meaning, but also the emotive elements and the 'socio-cultural' significance of utterances which are suggested with the help of contextual factors.

K. Kunjunni Raja

(I)t is the fundamental mistake of grammarians to suppose that words and their syntaxis....correspond to things. Words correspond to thoughts, and the legitimate order and connections of words, to the laws of thinking and to the acts and affections of the thinker's mind.

S.T. Coleridge

تمہید جلد اول

اس کتاب کے مقصود حسب ذیل ہیں:

(۱) میر کی غزلیات کا ایسا معیاری انتخاب جو دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے جھجک رکھا جا سکے۔ اور جو میر کا نمائندہ انتخاب بھی ہو۔

(۲) اردو کے کلاسیکی غزل گویوں، بالخصوص میر کے حوالے سے کلاسیکی غزل کی شعریات کا دوبارہ حصول۔

(۳) مشرقی اور مغربی شعریات کی روشنی میں میر کے اشعار کا تجزیہ، تشریح، تعبیر اور محاکمہ۔

(۴) کلاسیکی اردو غزل، فارسی غزل (بالخصوص سبک ہندی کی غزل) کے تناظر میں میر کے مقام کا تعین۔

(۵) میر کی زبان کے بارے میں نکات کا حسب ضرورت بیان۔

میں ان مقاصد کو حاصل کرنے میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں، اس کا فیصلہ اہل نظر کریں گے۔ میں یہ ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ اپنی قسم کی یہ اردو میں شاید پہلی کوشش ہے۔

میر کے انتخابات بازار میں دستیاب ہیں۔ لیکن میں نے ان میں سے کسی کو اختیار کرنے کے بجائے اپنا انتخاب خود ترتیب دینا اس لئے ضروری سمجھا کہ میں یونیورسٹیوں میں پڑھائے جانے والے انتخابات سے نہ صرف نامطمئن ہوں، بلکہ ان کو اس قدر ناقص پاتا ہوں کہ میرے خیال میں وہ میر کی تحسین اور تعین قدر میں معاون نہیں، بلکہ بارج ہیں۔ اثر لکھنوی کا انتخاب ("مزامیر") نسبتاً بہتر ہے، لیکن وہ آسانی سے نہیں ملتا۔ پھر اس میں تنقیدی بصیرت کے بجائے عقیدت سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ محمد

حسن عسکری کا انتخاب "ساقی" کے ایک خاص نمبر کی شکل میں چھپا تھا اور اب کہیں نہیں ملتا۔ عسکری صاحب نے ایک مخصوص، اور ذرا محدود نقطۂ نظر سے کام لیتے ہوئے میر کے بہترین اشعار کی جگہ میر کی مکمل، یا اگر مکمل نہیں تو نمائندہ، تصویر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح میر کے بہت سے عمدہ اشعار کے ساتھ کم عمدہ اشعار بھی انتخاب میں آگئے ہیں۔ لہٰذا اس انتخاب کی روشنی میں میر کے شاعرانہ مرتبے کے باب میں صحیح رائے نہیں قائم ہو سکتی۔

میر کا سب سے اچھا انتخاب سردار جعفری نے کیا ہے۔ بعض حدود اور نقطۂ نظر کی تنگیوں کے باوجود ان کا دیباچہ بھی بہت خوب ہے۔ سردار جعفری کا متن عام طور پر معتبر ہے، اور انھوں نے مقابل صفحے پر دیوناگری رسم الخط میں اشعار دے کر اور مشکل الفاظ کی فرہنگ پر مشتمل ایک پوری جلد (دیوناگری میں) تیار کر کے بہت بڑی خدمت انجام دی ہے۔ افسوس کہ یہ قابل قدر انتخاب اب بازار میں نہیں ہے۔ ضرورت ہے کہ اس کا نیا ایڈیشن شائع کیا جائے۔

لیکن سردار جعفری کا بھی انتخاب میرے مقصد کے لئے کافی نہیں تھا۔ انھوں نے میر کے کئی رنگوں کو نظر انداز کر دیا ہے، اور بہت سے کمزور شعر بھی شامل کئے ہیں، خاص کر ایسے شعر جن کی "سیاسی" یا "انقلابی" تعبیر کسی نہ کسی طرح ممکن تھی۔ میں میر کے کلام کو بقول ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس (W.B.Yeats) "مسوں اور مہاسوں کے ساتھ" (with warts and all) پیش کرنا چاہتا تھا۔ یعنی میں ان اشعار کو نظر انداز نہ کرنا چاہتا تھا جو موجودہ تصور غزل کے منافی ہیں اور جن میں وہ "متانت"، "نفاست"، "معصومیت" وغیرہ نہیں ہے جو درس گاہ والے میر کا طرۂ امتیاز بتائی جاتی ہے۔ اگر شعر میری نظر میں اچھا، یا اہم، ہے تو میں نے اسے ضرور شامل کیا ہے، چاہے اس کے ذریعے میر کی جو تصویر بنے وہ اس میر سے مختلف ہو جس سے ہم نقادوں کی تحریروں اور پروفیسروں کے لکچروں میں دوچار ہوتے ہیں۔

یہ کتاب میں نے اس امید کے ساتھ بنائی ہے کہ اگر اسے جامعات میں بطور درسی متن استعمال کیا جائے تو طالب علم میر کے پورے شعری مرتبے اور کردار سے واقف ہو سکیں اور اساتذہ و علمائے ادب کلاسیکی ادب پر نئی نظر ڈالنے کی ترغیب حاصل کریں۔

یہاں اس سوال پر تفصیلی بحث کا موقع نہیں کہ کلاسیکی غزل کی کوئی مخصوص شعریات ہے بھی کہ نہیں؟ اور اگر ہے تو اس کو دوبارہ رائج کرنے کی ضرورت کیا ہے۔ کلاسیکی غزل کی شعریات یقیناً ہے۔

(یہ اور بات ہے کہ وہ ہم سے کھو گئی ہے، یا چھن گئی ہے۔) اگر شعریات نہ ہوتی تو شعر بھی نہ ہوتا۔ اور اس کی بازیافت اس لئے ضروری ہے کہ فن پارے کی مکمل فہم و تحسین اسی وقت ممکن ہے جب ہم اس شعریات سے واقف ہوں جس کی رو سے وہ فن پارہ بامعنی ہوتا ہے اور جس کے (شعوری یا غیر شعوری) احساس و آگہی کی روشنی میں وہ فن پارہ بنایا گیا ہے۔ اس بات میں تو شاید کسی کو کلام نہ ہو کہ فن پارہ تہذیب کا مظہر ہوتا ہے۔ اور تہذیب کے کسی بھی مظہر کو ہم اس وقت تک نہیں سمجھ سکتے اور نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں جب تک کہ ہمیں ان اقدار کا علم نہ ہو جو اس تہذیب میں جاری و ساری تھیں۔ فن پارے کی حد تک وہ تہذیبی اقدار اس شعریات میں ہوتی ہیں (یعنی ان اصولوں اور تصورات میں ہوتی ہیں) جن کی پابندی کرنے، یا کلام (Discourse) میں جن کو رائج کرنے سے کلام (Discourse) کو اس تہذیب میں فن پارے کا درجہ حاصل ہوتا ہے۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ کیا مغربی شعریات ہمارے کلاسیکی ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کے لئے کافی نہیں؟ اس کا مختصر جواب یہ ہے کہ مغربی شعریات ہمارے کام میں معاون ضرور ہو سکتی ہے۔ بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مغربی شعریات سے معاونت حاصل کرنا ہمارے لئے ناگزیر ہے۔ لیکن یہ شعریات اکیلی ہمارے مقصد کے لیے کافی نہیں۔ اگر صرف اس شعریات کا استعمال کیا جائے تو ہم اپنی کلاسیکی ادبی میراث کا پورا حق نہ ادا کر سکیں گے۔ اور اگر ہم ذرا بد قسمت ہوئے، یا عدم توازن کا شکار ہوئے تو مغربی شعریات کی روشنی میں جو نتائج ہم نکالیں گے وہ غلط، گمراہ کن اور بے انصافی پر مبنی ہوں گے۔

اگر میں مغربی تصورات ادب اور مغربی تنقید سے ناواقف ہوتا تو یہ کتاب وجود میں نہ آتی۔ کیونکہ مشرقی تصورات ادب اور مشرقی شعریات کو سمجھنے اور پرکھنے کے طریقے، اور اس شعریات کو وسیع تر پس منظر میں رکھ کر دونوں طریقہ ہائے نقد کے بے افراط و تفریط امتزاج کا حوصلہ مجھے مغربی تنقید کے طریق کار، اور مغربی فکر ہی سے ملا۔ لیکن اتنی ہی بنیادی بات یہ ہے کہ اپنے اکثر پیش رووں کے علی الرغم میں نے مغربی افکار کا اثر تو قبول کیا، لیکن ان سے مرعوب نہ ہوا۔ اور اپنی کلاسیکی شعریات کو میں نے مغربی شعریات پر مقدم رکھا۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ میں مشرقی شعریات کو مغربی شعریات سے بہر حال اور بہر زمانہ بہتر سمجھتا ہوں۔ لیکن اس کے معنی یہ ضرور ہیں کہ اپنے کلاسیکی ادب کو سمجھنے کے لیے میں اپنی مشرقی شعریات کے اصولوں کو مقدم جانتا ہوں۔ یعنی اپنے کلاسیکی ادب میں اچھائی برائی کا معاملہ طے

کرنے کے لئے میں مشرقی شعریات سے استصواب پہلے کرتا ہوں۔ مغربی اصولوں کو اصول مطلق کا درجہ نہیں دیتا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس اچھائی برائی کو بیان کرنے اور اس پر بحث کرنے کے لئے میں مغربی افکار و تصورات سے بے دھڑک اور بے کھٹکے استفادہ کرتا ہوں۔ اصل الاصول معاملات پر میں نے مغربی افکار سے وہیں تک اتفاق کیا ہے جہاں تک ایسے اتفاق کے جواز اور وجوہ ہمارے اصول شعر میں مذکور یا مضمر حیثیت سے موجود ہیں۔ مثلاً معنی کے مراتب کا ذکر وضعیات میں بھی ہے اور قدیم سنسکرت اور عربی شعریات میں بھی۔ آنند وردھن اور ناؤ اراف دونوں متفق ہیں کہ الفاظ کا تفاعل کئی طرح کا ہوتا ہے۔ وضعیاتی نقادوں کا یہ قول کہ شعریات دراصل "فلسفۂ قرأت" (Theory of reading) ہے، قدیم عربوں کے اس خیال سے مشابہ ہے کہ کسی متن کو پڑھنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔

مزید مثال کے طور پر، معنی کی بحث میں (یعنی کلام میں معنی کس طرح پیدا ہوتے ہیں، اور کتنی طرح کے معنی ممکن ہیں) مغربی مفکروں نے بہت کچھ کہا ہے۔ ان میں سے بہت سی باتیں ہمارے یہاں جرجانی، سکاکی، آنند وردھن اور دوسروں نے کہی ہیں۔ لہٰذا میں پہلے اپنے یہاں کے لوگوں کے افکار سے روشنی حاصل کرتا ہوں۔ استعارے کے باب میں مغربی مفکرین نے بہت لکھا ہے۔ ان کے علی الرغم ہماری شعریات میں استعارہ اتنا اہم نہیں۔ استعارے کی جگہ ہمارے یہاں (یعنی سنسکرت شعریات میں بھی اور عربی فارسی شعریات میں بھی) مضمون کو مرکزی مقام حاصل ہے۔ لہٰذا آپ کو اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون پر زیادہ گفتگو ملے گی۔ فن پارے کے طرز وجود (Ontology) پر مغرب میں بہت لکھا گیا ہے، ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں میں نے لامحالہ مغرب سے استفادہ کیا ہے۔ تفہیم شعر کے طریقے ممکن ہیں؟ اس سوال پر مغرب میں بہت بحث ہوئی ہے اور ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں بھی میں نے مغربی طریق کو اختیار کرنے میں کوئی تکلف نہیں کیا ہے۔ سنسکرت شعریات کے سوا ہماری مشرقی شعریات میں شاعر کے ساتھ رویہ عام طور پر منکسرانہ نہیں۔ (بعض قدیم عرب نظریہ ساز بھی بڑی حد تک انکسار کے قائل ہیں۔) مغرب میں تنقید کے بعض بڑے اور طاقتور رجحانات اس تصور کے آئینہ دار ہیں کہ فن پارے کے روبرو ہمیں منکسر المزاج ہونا چاہئے۔ یہ اصول میں نے دونوں طرف کے اساتذہ سے سیکھا ہے۔ اسی طرح، "روسی ہیئت پسند" نقادوں کا یہ خیال بہت اہم ہے کہ فن پارہ ان تمام اسلوبیاتی ترکیبوں کا مجموعہ اور میزان ہے جو اس میں برتی گئی ہیں (اشکلووسکی)۔ اس تصور کے قدیم نشانات

سنسکرت اور فارسی شعریات میں تلاش کرنا مشکل نہیں۔

جب میں نے یہ انتخاب بنانا شروع کیا تو یہ بات بھی ناگزیر ہوگئی کہ میں تمام اشعار پر اظہار خیال کروں۔ شروع میں ارادہ تھا کہ صرف بعض اشعار کو تجزیے کے لیے منتخب کروں گا۔ لیکن ذرا سے غور کے بعد یہ بات صاف ہوگئی کہ میر کے یہاں معنی کی اتنی تہیں اور فن کی اتنی باریکیاں ہیں، اور ان کے بظاہر سادہ شعر بھی اس قدر پیچیدہ ہیں کہ ہر شعر ع کرشمہ دامن دل می کشد کہ جا ایں جاست کا مصداق ہے۔ لہٰذا یہی طے کیا کہ میر کا حق صرف انتخاب سے نہ ادا ہوگا، بلکہ ہر شعر مفصل اظہار خیال کا متقاضی ہے۔ پھر بھی، مجھے امید تھی کہ یہ کام تین جلدوں میں تمام ہو جائے گا۔ اب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چار جلدیں بمشکل کافی ہوں گی۔ چنانچہ یہ پہلی جلد ہدیۂ ناظرین کرتا ہوں۔ دوسری جلد انشاء اللہ عنقریب آجائے گی۔ تیسری اور چوتھی جلدیں بھی تکمیل کے مراحل میں ہیں۔ وما توفیقی الا باللہ۔

اس بات کے باوجود کہ میں نے اپنے پیش رو انتخابات سے عدم اطمینان کا اظہار کیا ہے، مجھے یہ اعتراف کرنے میں کوئی تامل نہیں کہ میں نے ہر انتخاب سے کچھ نہ کچھ سیکھا ضرور ہے۔ سردار جعفری، اثر لکھنوی اور محمد حسن عسکری کے انتخابات کا ذکر آ چکا ہے۔ ان کے علاوہ بھی جو انتخابات پیش نظر رہے ہیں ان میں حسرت موہانی (مشمولہ "انتخاب سخن") مولوی عبدالحق، مولوی نورالرحمن، حامدی کاشمیری، قاضی افضال حسین، ڈاکٹر محمد حسن، اور ڈاکٹر سلیم الزماں صدیقی کے انتخابات کا ذکر لازم ہے۔ آخر الذکر خاص طور پر ذکر کے قابل ہے، کیونکہ اس کے مرتب پاکستان کے مشہور سائنس داں اور نوے سالہ عالم و مفکر ہیں۔ ان کا انتخاب ان لوگوں کے لئے تازیانۂ عبرت ہے جو ادب کو صرف ادیبوں کا اجارہ سمجھتے ہیں۔

میر کے ہر سنجیدہ طالب علم کو تعین متن کے مسائل سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ میں محقق نہیں ہوں۔ میرے پاس وہ صلاحیت ہے اور نہ وہ علم اور وسائل کہ تعین متن کا پورا حق ادا کر سکوں۔ میں نے اپنی حد تک صحیح ترین متن پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اختلاف نسخ پر کوئی بحث البتہ نہیں کی، صرف بعض جگہ مختصر اشارے کر دیے ہیں۔ یہ انتخاب جن نسخوں کو سامنے رکھ کر تیار کیا گیا ہے ان کی فہرست درج ذیل ہے:-

(۱) نسخۂ فورٹ ولیم (کلکتہ ۱۸۱۱)۔ مرزا جان طپش اور کاظم علی جوان کا مرتب کردہ یہ نسخہ مجھے عزیز حبیب نثار احمد فاروقی نے عنایت کیا۔ اپنے کام کا ہرج کر کے انھوں نے یہ نسخہ میرے پاس عرصۂ دراز تک رہنے دیا۔ میں ان کا شکر گذار ہوں۔ افسوس اب وہ مرحوم ہو چکے۔ اللہ ان کے مراتب بلند کرے۔

(۲) نسخۂ نولکشور (لکھنؤ ۱۸۶۷)۔ یہ نسخہ نیر مسعود سے ملا۔ ان کا شکریہ واجب بھی ہے اور بعض وجوہ سے غیر ضروری بھی۔

(۳) نسخۂ آسی (نولکشور، لکھنؤ ۱۹۴۱)۔ یہ تقریباً نایاب نسخہ برادر عزیز اطہر پرویز مرحوم نے مجھے عنایت کیا تھا۔ اللہ انھیں اس کا اجر دے گا۔

(۴) کلیات غزلیات، مرتبہ ظل عباس عباسی مرحوم (علمی مجلس دہلی ۱۹۶۷) اس کو میں نے بنیادی متن قرار دیا ہے، کیوں کہ یہ فورٹ ولیم کی روشنی میں مرتب ہوا ہے۔

(۵) کلیات جلد اول، مرتبہ پروفیسر احتشام حسین مرحوم، جلد دوم مرتبہ ڈاکٹر مسیح الزماں مرحوم (رام نرائن لعل الہ آباد، ۱۹۷۰)

(۶) کلیات، جلد اول، دوم، سوم (صرف چار دیوان) مرتبہ کلب علی خاں فائق۔ (مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۵) بقیہ جلدیں انتخاب مکمل ہونے تک طبع نہیں ہوئی تھیں۔

(۷) دیوان اول مخطوطۂ محمود آباد، مرتبہ اکبر حیدری۔ (سری نگر ۱۹۷۱)

(۸) مخطوطۂ دیوان اول، مملوکۂ نیر مسعود۔ (تاریخ درج نہیں، لیکن ممکن ہے یہ مخطوطۂ محمود آباد سے بھی پرانا ہو۔ دیوان اول کی کئی مشکلیں اس سے حل ہوئیں۔)

انتخاب کو باقاعدہ مرتب کرنے کا کام میں نے جون ۱۹۷۹ میں شروع کیا تھا۔ اصول یہ رکھا کہ غزل کی صورت برقرار رکھنے کے لئے مطلع ملا کر کم سے کم تین شعروں کا التزام رکھوں۔ جہاں صرف دو شعر انتخاب کے لائق نکلے، وہاں تیسرا شعر (وہ عام اس سے کہ وہ مطلع ہو یا سادہ شعر) بھرتی کا شامل کر لیا اور شرح میں صراحت کر دی کہ کون سا شعر بھرتی کا ہے۔ جہاں ایک ہی شعر نکلا، وہاں ایک پر اکتفا کی۔ اس لئے کوشش کے باوجود اس انتخاب میں مفردات کی تعداد خاصی ہے۔ ترتیب یہ رکھی ہے کہ ردیف وار تمام دیوانوں کی غزلیں ایک ساتھ جمع کر دی ہیں۔ مثنویوں، شکار ناموں وغیرہ سے غزل کے جو شعر انتخاب میں آسکے، ان کو مناسب ردیف کے تحت سب سے آخر میں جگہ دی ہے، اور صراحت کر دی ہے کہ

یہ شعر کہاں سے لئے گئے۔ بعض ہم طرح غزلیں مختلف دواوین میں ہیں۔ بعض دوغزلے بھی ہیں۔ جہاں مناسب سمجھا ہے، ایسی غزلوں کو ایک بنا دیا ہے اور شرح میں وضاحت کر دی ہے۔ ہم مضمون اشعار میں سے بہترین کو انتخاب میں لیا ہے اور باقی کو شرح میں مناسب مقام پر درج کیا ہے۔ اس میں یہ فائدہ بھی مقصود ہے کہ میر کے بہت سے اچھے شعر، جو انتخاب میں نہ آ سکے، متن کتاب میں محفوظ ہو گئے ہیں۔ انتخاب کا کام اپریل ۱۹۸۲ میں ختم ہوا۔ اسی مہینے میں شرح نویسی شروع ہوئی۔

میرا معیار انتخاب بہت سادہ لیکن بہت مشکل تھا۔ میں نے میر کے بہترین اشعار منتخب کرنے کا بیڑا اٹھایا، یعنی ایسے شعر جنھیں دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے تکلف پیش کیا جا سکے۔ انتخاب اگر چہ بنیادی طور پر تنقیدی کارروائی ہے، لیکن انتخاب میں ذاتی پسند کا در آنا لابدی ہوتا ہے۔ اگر چہ ذاتی پسند کو مجرد تنقیدی معیار کے تابع کرنا غیر ممکن نہیں ہے، لیکن تنقیدی معیار کا استعمال بھی اسی وقت کارگر ہو سکتا ہے جب انتخاب کرنے والے میں "شئے لطیف" بھی ہو۔ میں یہ دعویٰ تو نہیں کر سکتا کہ میں نے "شئے لطیف" اور مجرد تنقیدی معیاروں میں مکمل ہم آہنگی حاصل کر لی ہے۔ لیکن یہ ضرور کہہ سکتا ہوں کہ اس ہم آہنگی کو حاصل کرنے کے لئے میں نے اپنی طرف سے کوئی کوتاہی نہیں کی۔

انتخاب کا طریقہ میں نے یہ رکھا کہ پہلے ہر غزل کو دس بارہ بار پڑھ کر تمام اشعار کی کیفیتوں اور معنویتوں کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کی۔ جو شعر سمجھ میں نہ آئے ان پر غور کر کے حتی الامکان ان کو سمجھا۔ (لغات کا سہارا بے تکلف اور بکثرت لیا۔) پھر انتخابی اشعار کو کاپی میں درج کیا۔ از اول تا آخر پورا کلیات اس طرح پڑھ لینے اور انتخاب کر لینے کے بعد کاپی کو الگ رکھ دیا۔ پھر کلیات کو دوبارہ اسی طریقے سے پڑھ کر اشعار پر نشان لگائے۔ یہ کام پورا کر کے نشان زدہ اشعار کو کاپی میں لکھے ہوئے اشعار سے ملایا۔ جہاں جہاں فرق دیکھا (کمی یا زیادتی) وہاں دوبارہ غور کیا اور آخری فیصلے کے مطابق اشعار حذف کئے یا بڑھائے۔ پھر شرح لکھتے وقت انتخابی اشعار کو دوبارہ پوری غزل کے تناظر میں بہ نظر انتخاب دیکھا۔ بعض اشعار کم کئے تو بعض بڑھائے۔ اس طرح یہ انتخاب مطالعے کے تین مدارج کا نچوڑ ہے۔

اوپر میں نے ایسے شعروں کا ذکر کیا ہے جن کو سمجھنے میں خاصی دقت ہوئی۔ بعض وقت یہ مشکل متن کی خرابی کے باعث تھی تو بعض جگہ خیال کی پیچیدگی یا الفاظ کے اشکال کے باعث۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی شرم نہیں کہ پندرہ بیس شعر ایسے نکلے جن کا مطلب کسی طرح حل نہ ہوا۔ ان کو میں نے

انتخاب میں نہیں رکھا۔ حالانکہ کسی شعر کو سمجھے بغیر یہ فیصلہ کرنا کہ وہ انتخاب کے قابل نہیں، انصاف پر مبنی کارروائی نہیں۔ لیکن کسی شعر کو سمجھے بغیر یہ فیصلہ کرنا بھی، کہ وہ انتخاب کے قابل ہے، اور بھی نامناسب ہوتا۔ قرائن سے اندازہ ہوا کہ ان شعروں کا اشکال غالباً متن کی خرابی کے باعث ہے اور ان میں کوئی خاص خوبی شاید نہیں ہے۔ پھر بھی، ان شعروں کو نظر انداز کرنے کے لئے میں میر کی روح سے معذرت خواہ ہوں۔

اس کام میں جن لوگوں نے میری مدد کی، ان کی فہرست بہت لمبی ہے۔ بعض لوگوں نے نکتہ چینی بھی کی، کہ میں میر کو غالب سے بھی مشکل تر بنائے دے رہا ہوں۔ میں سب کا شکر گذار ہوں۔ علی گڈھ، دلی، لاہور، کراچی، لکھنؤ، الہ آباد، سری نگر، بھوپال، بنارس، حیدر آباد، کولمبیا، پنسلوانیا، شکاگو، برکلی، بمبئی، لندن، یہاں کتنے ہی طالب علم اور دوست ہیں جنھیں میر کے بارے میں طول طویل گفتگوئیں برداشت کرنا پڑیں۔ میں ان کا بطور خاص ممنون ہوں۔

ترقی اردو بیورو حکومت ہند، اس کی ڈائرکٹر فہمیدہ بیگم، اس کے ادبی علمی مشاورتی پینل کے اراکین، بالخصوص پروفیسر مسعود حسین اور پروفیسر گوپی چند نارنگ، بیورو کے دوسرے افسران، بالخصوص جناب ابواللیث سحر (افسوس کہ اب وہ مرحوم ہو چکے ہیں، اللہ ان کے مراتب بلند کرے) اور محمد معصیم بھی میرے شکریے کے حقدار ہیں۔ اگر ترقی اردو بیورو دست گیری نہ کرتا تو اتنی ضخیم کتاب کا معرض اشاعت میں آنا ممکنات میں نہ تھا۔ خطاط جناب حیات گونڈوی نے بڑی عرق ریزی اور جانفشانی سے کتابت کی اور میری بار بار کی تصحیحات کو بطیب خاطر بنایا۔ میں ان کا بھی شکر گذار ہوں۔ عزیزی خلیل الرحمن دہلوی نے اشاریہ بنانے میں ہاتھ بٹایا۔ ان کا حساب در دل رکھتا ہوں۔ یہ اعتراف بھی ضروری ہے کہ ساقی کا وہ تقریباً نایاب خاص نمبر (۱۹۵۵) جس میں عسکری صاحب کا انتخاب تھا، عزیز اور محترم دوست خلیل الرحمن اعظمی مرحوم کی بیگم نے ان کی لائبریری سے تلاش کر کے مہیا کیا۔ میں ان کا ممنون اور خلیل اعظمی مرحوم کی روح کے لئے دعا گو ہوں۔

یہ کام جس قدر لمبا کھنچا، میری کم علمی، کوتاہ دستی اور عدیم الفرصتی نے اسے طویل تر بھی بنایا۔ اکثر تو ایسا ہوا کہ میں ہمت ہار کر بیٹھ رہا۔ ایسے کٹھن وقتوں میں ہمت افزائی کے بعض ایسے پیرائے بھی نکل

آئے جنھیں میں تائید غیبی سے تعبیر کر سکتا ہوں۔ حافظ ؎

برکش اے مرغ سحر نغمۂ داؤدی را
کہ سلیمان گل از طرف ہوا باز آمد

میری تحریر میں نغمۂ داؤدی تو شاید نہ ہو، لیکن میر کی عظمت کو الفاظ میں منتقل کرنے کی کوشش ضرور ہے۔ اس کوشش میں آپ کو دماغ کے تیل کے ساتھ ساتھ خون جگر کی بھی کارفرمائی شاید نظر آئے۔

نئی دہلی، ۱۱ جنوری ۱۹۹۰

الہ آباد، ستمبر ۲۰۰۶

شمس الرحمٰن فاروقی

تمہید جلد دوم

خدا کا شکر ہے کہ جلد اول کے چند ہی مہینوں بعد ارباب فن اور اصحاب ذوق کی خدمت میں جلد دوم پیش کرنے کی مسرت حاصل ہوئی۔ یہ ترقی اردو بیورو حکومت ہند کے ارباب بست وکشاد، بالخصوص جناب فہمیدہ بیگم ڈائرکٹر، جناب ابوالفیض سحر پرنسپل پبلیکیشنز آفیسر (افسوس کہ اب وہ اس دنیا میں نہیں ہیں) اور جناب محمد عصیم کی توجہات اور مساعی کا نتیجہ ہے۔ ان کا شکریہ ادا کرنا میرا خوشگوار فرض ہے۔ یہ جلد ردیف ب سے ردیف م تک کے انتخابی اشعار اور ان کے مفصل تجزیے پر مبنی ہے۔ جلد اول میں مبسوط دیباچہ تھا، جس کا مرکز ومحور میر کا کلام تھا۔ اس جلد کے نسبتاً مختصر دیباچے میں ایک اہم اصولی بحث کو موضوع بنایا گیا ہے۔ بحث یہ ہے کہ کیا کسی متن کے معنی اس متن کے بنانے والے کے تابع ہوتے ہیں؟ کیا منشائے مصنف کو متن کے معنی میں کوئی اہمیت حاصل ہے؟ کیا یہ ضروری ہے کہ کسی متن کے جو معنی بیان کئے جائیں ان کے بارے میں ہم یہ ثابت کر سکیں (یا اگر ثابت نہ کر سکیں تو قیاس کر سکیں) کہ یہی معنی مراد مصنف تھے؟ اس بحث کی ضرورت کیوں پڑی، اس کی وضاحت بھی دیباچے میں کر دی گئی ہے۔

''شعر شور انگیز'' کی جلد سوم ردیف ن سے ردیف و تک کے انتخاب اور اس پر بحث پر مشتمل ہوگی۔ چوتھی جلد ردیف ہ اور ردیف ی پر مشتمل ہوگی۔ توقع اور امید ہے کہ یہ جلدیں بھی ۱۹۹۱ کے ختم ہوتے ہوتے منظر عام پر آ جائیں گی۔ مجھے کلام میر کا سنجیدہ مطالعہ کرتے ہوئے بیس برس اور ''شعر شور انگیز'' پر کام کرتے دس برس ہو رہے ہیں۔ مجھے یقین نہیں ہے کہ میں اب بھی میر کو پوری طرح سمجھ سکا

ہوں۔ یہ ضرور ہے کہ ان میں برسوں میں ہر بار کے مطالعے اور غور و فکر کے بعد میری رائے اور بھی مستحکم ہوئی ہے کہ میر بہت بڑے شاعر ہیں اور ہمارے غالباً سب سے بڑے شاعر ہیں اور میری کوششیں میری فہم و تحسین کا حق صرف ایک حد تک ہی ادا کر سکیں گی۔ میر کے مقابلے میں غالب یا اقبال یا میر انیس کی عظمت کا راز بیان کرنا نسبتاً آسان ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بھی ہے کہ میر کے اسرار بہت آہستہ آہستہ کھلتے ہیں۔ اس کی وجہ کچھ تو یہ ہے کہ میر کے بارے میں غلط مفروضات بہت ہیں اور ان کے بارے میں سب سے زیادہ مقبول عام تصور یہ ہے کہ وہ بہت آسان، شفاف اور عامۃ الورود افکار و تجربات بیان کرتے ہیں، اور ان کے یہاں کوئی خاص گہرائی یا پیچیدگی نہیں۔ (مجھے امید ہے کہ ''شعر شور انگیز'' جلد اول کے مطالعے نے اس مقبول عام مگر سراسر غلط مفروضے کو منہدم کرنے میں کچھ مدد دی ہوگی۔) لیکن میر کا اسرار آسانی سے نہ کھلنے اور پوری طرح نہ کھلنے کی دوسری وجہ یہ ہے کہ وہ ہمارے سب شاعروں سے زیادہ دور تک اور زیادہ وسعت کے ساتھ کلاسیکی غزل اور خاص کر ہند ایرانی غزل کی روایت میں رچے بسے ہوئے ہیں۔ ہم اس روایت سے اگر کلیتہً نہیں تو بڑی حد تک بیگانہ ہو چکے ہیں۔ اس کی شعریات اور تصور کائنات ہمارے لئے کم و بیش داستان پارینہ ہیں۔ ''شعر شور انگیز'' اس روایت، اس شعریات اور اس تصور کائنات کو اپنے اندر زندہ کرنے، اور بیسویں صدی کے نصف دوم میں مروج تصورات شعر و ادب کو بڑی حد تک جذب و ہضم بھی کرنے کی کوشش کا نتیجہ ہے۔ ظاہر ہے اس کوشش کا دوسرا حصہ اگر کسی طرح کامیاب بھی ہو سکے تو اس کا پہلا حصہ بہر حال بڑی حد تک وجدانی اور ذاتی اعتماد و ایقان کا ہی مرہون منت ہوگا۔ ای۔ ڈی۔ ہرش کی یہ بات بالکل صحیح ہے کہ معنی تو دراصل ہمارے اندر ہیں۔ اگر ہم نہ ہوں تو متن محض ایک بے جان اور جامد شے ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر ایسے لوگ ہوں (اور مجھے امید ہے کہ ہیں، یا اگر ہیں نہیں تو اب پیدا ہوں گے) جن میں مطالعے کی صلاحیت مجھ سے زیادہ، یا مجھ سے مختلف طرح کی ہو، اور میر کی روایت سے ان کی آشنائی مجھ سے زیادہ گہری ہو تو وہ یقیناً میر کے کلام کے ساتھ مجھ سے بہتر معاملہ کر سکیں گے۔ مجھے امید ہے کہ ''شعر شور انگیز'' کا مطالعہ ایسے لوگوں کو میر کی طرف متوجہ کرنے میں معاون ہوگا۔

میر کے کلام پر ہماری دارائی مکمل نہ ہو سکنے کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ یوں تو ہر بڑی شاعری میں یہ صفت ہوتی ہے کہ ہزار مطالعہ و تجزیہ کے بعد بھی محسوس ہوتا ہے کہ کچھ بات ابھی ایسی باقی ہے جس

کے وجود کا احساس تو ہمیں ہے، لیکن وہ چیز گرفت میں نہیں آرہی ہے۔ لیکن میر کا معاملہ تھوڑا مختلف ہے۔ یہ بات سمجھ میں نہیں آتی (کم سے کم میں تو اسے سمجھنے سے بالکل قاصر رہا) کہ زبان کے ساتھ معاملہ کرنے کے جو حدود ہیں میر نے ان کو کس طرح اور کس ذریعے سے اس قدر وسیع کیا کہ وہ زبان کے ساتھ تقریباً ہر ممکن آزادی برت جاتے ہیں، لیکن پھر بھی یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ جو کچھ کر رہے ہیں، بالکل ٹھیک کر رہے ہیں۔ میر کے سوا صرف شیکسپیئر اور حافظ ہی ایسے شاعر ہیں جن میں یہ بات نظر آتی ہے۔ اسی طرح یہ بات بھی پوری طرح سمجھ میں نہیں آتی کہ بظاہر معمولی بات کو بھی میر اس قدر غیر معمولی کس طرح کر دیتے ہیں؟ یہ بات شیکسپیئر میں بھی نہیں، حافظ میں ہے۔ میرے اور محمد حسن عسکری کے استاد پروفیسر ایس۔ سی۔ دیب کہا کرتے تھے کہ بعض جرمن شعرا مثلاً ہائنہ (Heine) اور ہولڈرلن (Hoderlin) کے کلام میں کہیں کہیں وہی نزاکت اور ذرا سی چیز کو لعل و گہر بنا دینے والی بات ملتی ہے جو بہترین فارسی غزلوں کا طرۂ امتیاز ہے۔ میں جرمن زبان سے واقف نہیں ہوں، لیکن ترجمے کی نقاب میں ان شعرا کا کلام اپنے تمام حسن کے باوجود حافظ کی اس جادوگری سے خالی ہے کہ شعر میں کوئی بات بظاہر نہیں، لیکن سب کچھ ہے۔ ''شعر شور انگیز'' میں بہت سے اشعار ایسے ہیں جن پر دل کھول کر بحث کرنے کے باوجود مجھے ایک طرح کا احساس شکست ہی ہوا، کہ شعر میں جو بات مجھے نظر آئی تھی، میں اسے پوری طرح بیان نہ کر سکا۔ یہ درست ہے کہ ''کیفیت'' کا تصور ایسے بہت سے اشعار کی خوبی کو محسوس کرنے اور ایک حد تک اسے ظاہر کرنے کے لئے کافی ہے۔ لیکن خود ''کیفیت'' کی مکمل وضاحت ممکن نہیں۔

مجھے اعتراف ہے کہ ''جادوگری'' کا لفظ جو میں نے اوپر حافظ کے حوالے سے لکھا ہے، اور جو میر پر بھی صادق آتا ہے تنقیدی زبان کا لفظ نہیں۔ لیکن میر کے محاسن تو سب کو معلوم ہیں کہ وہ معنی آفرینی، مضمون کی جدت، شورش، کیفیت، ظرافت، رعایت لفظی، مناسبت الفاظ، روانی، پیچیدگی، غرض ان سب پر پوری طرح قادر ہیں۔ استعارہ، تشبیہ، پیکر، زبان کے مختلف مدارج و مراتب، ان سب پر میر کا پورا تسلط ہے۔ یہ سب کہنے کے بعد جو بات بیان میں نہیں آسکتی اسے جادوگری کہیں، میر کا اسرار کہیں، اپنا اعتراف عجز کہیں، سبھی ٹھیک ہے۔ یہ بات بھی ہے کہ میر کے مضامین میں جہاں عام دنیا کھل کر موجود ہے، وہاں بہت سارا اسرار بھی ہے، اس معنی میں کہ جو بات وہ بیان کرتے ہیں اور جو فضا وہ بناتے ہیں خود اس میں ایک طرح کا اسرار ہوتا ہے۔ منظر بالکل واضح ہوتا ہے، لیکن اس منظر میں ہمارے لئے کیا اشارہ ہے، اور

اس کے پیچھے کیا ہے، یہ باتیں کھلتی نہیں ہیں۔

میر کو واقعہ کیا جانے کیا تھا در پیش
کہ طرف دشت کے جوں سیل چلا جاتا تھا

ہیں چاروں طرف خیمے کھڑے گردباد کے
کیا جانے جنوں نے ارادہ کدھر کیا

آیا جو واقعے میں در پیش عالم مرگ
یہ جاگنا ہمارا دیکھا تو خواب نکلا

دھوپ میں جلتی ہیں غربت وطنوں کی لاشیں
تیرے کوچے میں مگر سایۂ دیوار نہ تھا

جو قافلے گئے تھے انھوں کی اٹھی بھی گرد
کیا جانے غبار ہمارا کہاں رہا

ردیف الف کے یہ چند اشعار میری بات کو واضح کرنے کے لئے کافی ووافی ہیں۔

جب میں نے "شعر شور انگیز" پر کام شروع کیا تو خیال تھا کہ اکا دکا شعروں پر اظہار خیال کروں گا۔ تھوڑی ہی دیر میں معلوم ہو گیا کہ یہاں تو ہر شعر داماں تنگ و گل حسن تو بسیار کا مصداق ہے۔ پھر یہ ارادہ ہوا کہ اشعار پر تو مفصل گفتگو ہو جائے، لیکن دیباچہ مختصر ہو۔ آخر میں دیباچے کو اس وقت روکنا پڑا جب دیکھا کہ اگر ضبط نہ کیا تو پوری ایک جلد بھی اس کے لئے کافی نہ ہو گی۔ خیال تھا کہ آئندہ جلدوں میں دیباچہ نہ ہو گا۔ لیکن جلد دوم کی تکمیل کے لئے ضروری دیکھا کہ بعض اہم مباحث پر یہاں بھی گفتگو ہو۔ لہٰذا دیباچہ لکھنا پڑا۔ یہ سب باتیں دراصل شکست کا اعتراف ہیں، ان سے اپنی بڑائی مقصود نہیں۔

"شعر شور انگیز" کے پڑھنے والوں نے محسوس کیا ہو گا کہ اشعار کی کتابت میں علامات وقف وغیرہ سے مکمل اجتناب کیا گیا ہے اور اعراب بھی بہت کم لگائے ہیں۔ اس زمانے میں جب کہ ان چیزوں کا خاص اہتمام کیا جاتا ہے اور کلاسیکی متون کو مدون کرنے والے حضرات تو اوقاف متعین کرنے اور ظاہر کرنے میں بے حد کاوش کرتے ہیں، اس کتاب میں علامات وقف وغیرہ اور اعراب کا نہ ہونا ذرا تعجب انگیز ہو گا اور فیشن کے خلاف تو یقیناً متصور کیا جائے گا۔ زمانے کا مذاق اتنا بدل گیا ہے کہ علامات وقف وغیرہ اب بہت مستحسن سمجھی جانے لگی ہیں۔ ملٹن نے جب "فردوس گمشدہ" (Paradise Lost) شائع کی تو اس وقت اس کے خیال میں نظم معرا اتنی اجنبی ہو چکی تھی کہ اس نے مختصر دیباچہ لکھا اور پابندی کی جگہ معرا نظم لکھنے کی وجہ بیان کی۔ اسی سنت پر عمل کرتے ہوئے میں بھی مختصراً عرض کرتا ہوں کہ اشعار کو علامات وقف اور اعراب سے پاک رکھنے کی وجوہ حسب ذیل ہیں:

(۱) ہماری کلاسیکی شاعری میں ان چیزوں کا وجود نہ تھا۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ اس زمانے میں شاعری بڑی حد تک زبانی سنانے کی چیز تھی۔ لہٰذا توقع ہوتی تھی کہ شاعر یا قاری کی ادائگی اس بات کو واضح کر دے گی کہ کہاں رکنا ہے، کہاں خطابیہ، کہاں استفہامی لہجہ اختیار کرنا ہے؟ کس لفظ کو کس طرح اور کن حرکات کے ساتھ ادا کیا جائے گا؟ وغیرہ۔

(۲) یہ تو تاریخی اور "محققانہ" وجہ ہوئی۔ اس کتاب میں ترک اوقاف و اعراب کی اصل وجہ یہ ہے کہ ان چیزوں سے کلام کے معنی متعین اور محدود ہو جاتے ہیں، جب کہ کلام کا تقاضا یہ ہے کہ اسے کثیر المعنی قرار دیا جائے۔ ای۔ ڈی۔ ہرش نے عمدہ بات کہی ہے کہ متن کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ تعبیر طلب ہوتا ہے۔ شعر میں اگر علامت استفہام لگا دی جائے تو پھر یہ متعین ہو جائے گا کہ یہ عبارت خبریہ نہیں ہے۔ یا اگر اضافت ظاہر کر دی جائے تو یہ فرض کرنا ممکن نہ ہو گا کہ یہاں اضافت نہیں ہے۔ یا اگر اوقاف لگا دیے جائیں تو یہ طے ہو جائے گا کہ اس متن میں مسند کیا ہے اور مسند الیہ کیا ہے؟ ان سب صورتوں میں معنی محدود ہو جائیں گے اور متن کی تہ داری کم ہو جائے گی۔

مندرجہ ذیل مثالوں پر غور کیجئے ع

(۱) گل کی وفا بھی جانی دیکھی وفائے بلبل

اگر مصرعے کو یوں لکھا جائے ع

گل کی وفا بھی جانی ؟ دیکھی وفائے بلبل ؟

تو یہ امکان باقی نہ رہے گا کہ مصرعے کو خبریہ بھی پڑھ سکتے ہیں۔ استفہام کی علامت نہ ہو تو انشائیہ اور خبریہ دونوں قرأتیں ممکن ہیں۔

(۲) فتیلہ مو وہ جگر سوختہ ہے جیسے اتیت

اس وقت اس مصرعے کی نثر حسب ذیل طرح ہو سکتی ہے۔ (۱) وہ (شخص) جگر سوختہ اتیت کی طرح فتیلہ مو ہے۔ (۲) وہ (شخص) فتیلہ مو اتیت کی طرح جگر سوختہ ہے۔ (۳) وہ اس طرح جگر سوختہ ہے جیسے فتیلہ مو اتیت۔ (۴) وہ اتیت کی طرح جگر سوختہ اور فتیلہ مو ہے۔ (۵) وہ فتیلہ مو وہ (=اس قدر، بے حد) جگر سوختہ ہے، جیسے اتیت۔ (۶) وہ جگر سوختہ (شخص) اس طرح فتیلہ مو ہے جیسے اتیت۔ (۷) وہ فتیلہ مو (شخص) اتیت کی طرح جگر سوختہ ہے۔ اگر اوقاف لگا دیے جائیں تو معنی محدود ہو جائیں گے۔

(۳) خورشید صبح نکلے ہے اس نور سے کہ تو

''خورشید'' اور ''صبح'' کے مابین اضافت کی علامت لگا دی جائے تو ایک ہی معنی نکلیں گے، یعنی صبح کا سورج۔ اگر اضافت نہ لگائی جائے تو اضافت والے معنی نکلیں گے (کیونکہ اضافت فرض کر سکتے ہیں) اور خورشید صبح کو بے اضافت پڑھ کر یہ معنی بھی نکال سکیں گے کہ صبح کو جو چیز اس (زبردست، خوب صورت) نور کے ساتھ برآمد ہوتی ہے وہ خورشید ہے کہ تو ہے؟

یہ تین مثالیں محض مشتے نمونہ از خروارے ہیں۔ علامات اضافت و اوقاف کا نہ ہونا معنی کے امکانات پیدا کرتا ہے، اور قاری کی تربیت بھی بخوبی کرتا ہے۔ رشید حسن خاں نے ''فسانۂ عجائب'' اور ''باغ و بہار'' پر جس دقت نظر سے اعراب لگائے ہیں اور اوقاف متعین کیے ہیں، وہ لائق صد ستائش ہے۔ لیکن ان کا مقصد یہ ہے کہ متن کو اور اس کی قرأت کو قطعی طور پر متعین کر دیا جائے، تاکہ طالب علم اسے آسانی سے پڑھ سکیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ''فسانۂ عجائب'' اور ''باغ و بہار'' ہو یا نثر کی کوئی کتاب، وہ شعری متن کی طرح کثیر المعنی ہونے کے امکانات نہیں رکھتی۔ لہٰذا وہاں تو ٹھیک ہے، لیکن شعر کو اوقاف و اعراب کا پابند کرنے میں شعر اور قاری دونوں کا زبردست نقصان ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جس متن کے اصول تحریر میں اعراب کا تصور نہ تھا، اس کا اصل مزاج ہی اعراب کے خلاف تھا اور ہمیں متن کو اس کے مزاج کے مطابق ہی قبول کرنا چاہیے۔

متنبی نے ایک بار جوش میں آ کر کہا تھا۔

ای محل ارتقی ای عظیم اتقی
وکل ما خلق اللہ و مالم یخلق
محتقر فی ھمتی کشعرۃ فی مفرقی

اس کا اردو ترجمہ تو میں کیا کروں، آربری کا انگریزی ترجمہ پیش کرتا ہوں:

To what height shall I ascend? Of what
severity shall I be afraid?
For everything that God has created, and that
He has not created
Is of as little account in my aspiration as a
single hair in the crown of my head.

جو شخص تعلی میں ایسی بلندی کو چھو لے، اس کو تعلی کا حق ہے۔ میر کے یہاں بھی تعلیاں ہیں۔ لیکن یہاں بھی وہ ہیراقلیطس کے انداز میں پست و بلند کو ایک کرنے پر بھی قادر ہیں۔

قدر و قیمت اس سے زیادہ میر تمھاری کیا ہوگی
جس کے خواہاں دونوں جہاں ہیں اس کے ہاتھ بکاؤ تم

نئی دہلی، ۱۱۹، اگست ۱۹۹۰

الہ آباد، ۲۰۰۶

شمس الرحمن فاروقی

تمہید جلد سوم

خدا کا شکر و احسان ہے کہ جلد سوم آپ کی خدمت میں حاضر ہے، ذرا دیر سے سہی۔ خرابی صحت اور دفتری مصروفیات کے باعث اس جلد کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے میں تعویق ضرور ہوئی، لیکن بانداز ۂ اندیشہ نہیں۔ ادب کے طلبا اور اساتذہ اور عام ادبی حلقوں میں گذشتہ دو جلدوں کو جو مقبولیت ملی ہے اس سے مجھے کام کرتے رہنے کا حوصلہ ملا۔ جلد دوم کی تمہید لکھتے وقت مجھے امید تھی کہ بقیہ دونوں جلدیں بھی ۱۹۹۱ کے اواخر تک بازار میں آسکیں گی، لیکن مادر چہ خیالیم و فلک در چہ خیال کے مصداق، ایسا ممکن نہ ہوا۔ اب امید کرتا ہوں کہ توفیق خداوندی شامل حال رہی تو چوتھی جلد ۱۹۹۲ کے آخر تک شائقین تک پہنچ سکے گی۔ اس طول طویل کام میں ترقی اردو بیورو اور خاص کر اس کی ڈائرکٹر جناب ڈاکٹر فہمیدہ بیگم، پرنسپل پبلی کیشنز آفیسر جناب ابوالفیض سحر (افسوس کہ وہ اب اس دنیا میں نہیں ہیں)، اور جناب محمد عصیم کی مساعی شدیدہ اور توجہات کثیرہ سے جو مدد ملی ہے اس کا میں شکریہ ادا کرتا ہوں۔

گذشتہ جلدوں کی طرح اس جلد میں بھی ایک کم و بیش مبسوط دیباچہ شامل ہے۔ اس پوری کتاب کا منظر نامہ اس طرح مرتب کیا گیا ہے کہ اس کے ذریعہ ہماری کلاسیکی شعریات کی بازیافت ممکن ہو، اور اس طرح صرف میری نہیں، بلکہ تمام کے تمام کلاسیکی ادب کے مطالعے اور اس کی تحسین، اور تعین قدر کی نئی راہیں کھل سکیں۔ لیکن بعض دوستوں نے مشورہ دیا کہ کلاسیکی شعریات کے مباحث کو ربط و ترتیب

کے ساتھ یکجا بھی پیش کیا جائے تو بہتر ہے۔ دوسری بات یہ کہ بعض لوگوں کو اب بھی اس معاملے میں تردد ہے کہ ہمیں اپنی کلاسیکی شعریات (اگر ایسی کوئی شے ہے بھی) کی روشنی میں اپنا ادب پڑھنے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ اس تردد کی تہ میں جو اصل سوال مضمر ہے وہ یہ ہے کہ ادب کے معیار آفاقی ہیں یا مقامی؟ یعنی کیا ہر ادبی تہذیب اپنے معیار خود مقرر کرتی ہے یا اسے ایسے معیاروں کی پابند ہونا چاہئے جو عالمی اور آفاقی ہیں؟ اگر ہر ادبی تہذیب کو مبینہ عالمی معیاروں کی روشنی میں عمل پیرا ہونا چاہئے، تو یہ معیار کس تہذیب نے مرتب کئے ہیں؟ یا کیا کوئی عالمی ادبی پارلیمنٹ ہے جس نے باتفاق رائے (یا کثرت رائے سے) ان معیاروں کو مرتب اور نشر کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ کوئی ایسی تہذیب، یا کوئی ایسی عالمی پارلیمنٹ نہیں ہے اور نہ ہو سکتی ہے، جس کے احکامات سب پر چلتے ہوں، یا چل سکتے ہوں۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ گذشتہ سو برس سے جن معائیر و اصول کو ہم آفاقی سمجھتے رہے ہیں وہ دراصل مغرب سے حاصل کئے گئے ہیں (یا ہم انھیں مغرب سے حاصل شدہ سمجھتے ہیں۔) بے شک یہ معیار و اصول بہت محترم اور موقر ہیں۔ ہم نے ان سے بہت قیمتی باتیں سیکھی ہیں اور آئندہ بھی سیکھتے رہیں گے (خاص کر طریق کار کے میدان میں)، لیکن یہ بات بالکل واضح طور پر کہہ دینے کی ہے کہ کسی تہذیب کے معیار کسی دوسری تہذیب کے معیاروں پر فوقیت نہیں رکھتے۔ سب اپنی اپنی جگہ پر صحیح اور درست ہیں۔

علیٰ ہذا القیاس، یہ بات بھی ظاہر ہے کہ اگر کسی تہذیب کے ادبی معیار کسی دوسری تہذیب کے ادبی معیاروں سے متناقض ہوں، تو دوسری تہذیب کے اصول و معیار کو ثانوی حیثیت ملے گی۔ مثلاً اگر ہمارے یہاں غزل کے اندر کوئی داخلی یا ظاہری ربط، یا ارتقائے خیال، ضروری نہیں، اور اگر کسی اور تہذیب کے معیاروں کی رو سے نظم اسی وقت کامیاب ہے، جب اس کے مختلف حصوں میں ربط اور ارتقائے خیال ہو، تو غزل کی حد تک، ہم اپنے اصول کو فوقیت دیں گے، غیر تہذیب کے اصول کو نہیں۔ اسی طرح، اگر ہمارے یہاں شعر میں "ذاتی جذبہ، اور ذاتی تجربہ، اور اپنے آپ پر گذرے ہوئے معاملات" کو بیان کرنا ضروری نہیں، اگر ہمارے یہاں عشقیہ شاعری کے لئے ضروری نہیں کہ شاعر "آپ بیتی" یا کم سے کم اپنے "ذاتی یا داخلی" کوائف بیان کرے، تو ہماری عشقیہ شاعری کی حد تک یہ اصول کسی دوسری تہذیب کے اس اصول پر فوقیت رکھے گا، جس کی رو سے عشقیہ شاعری میں شاعر کے "ذاتی اور داخلی" کوائف بیان ہونا چاہئے۔ اگر ہماری کلاسیکی تہذیب کی رو سے شاعر کا بڑا کمال یہ نہیں ہے کہ وہ بالکل "طبع زاد" یعنی موسلک یا

(Original) ہو، بلکہ اس کا کمال یہ ہے کہ مضامین (جو پہلے سے موجود ہیں، یا جنھیں ہم پہلے سے موجود فرض کرتے ہیں) کو نئے رنگ سے، یا پہلے سے بہتر ڈھنگ سے پیش کرے، تو اس پر "چبائے ہوئے نوالے نگلنے، اور" چچوڑی ہوئی ہڈیوں کو دوبارہ چچوڑنے" کی کوشش کا الزام نہ صرف غلط ہے، بلکہ مضمون آفرینی کے بنیادی اصولوں سے بے خبری کا بھی غماز ہے۔

واضح رہے کہ مولک پن یا (Originality) کا یہ تصور، کہ ہر شاعر دوسرے شعرا سے لازماً مختلف ہو، انیسویں صدی کا مغربی رومانی تصور ہے، اور مشرقی تصور تخلیق و تخئیل سے اس کا کوئی واسطہ نہیں۔ عربی شعریات میں مضمون آفرینی کا تصور بہت ترقی یافتہ نہیں، لیکن وہاں بھی شیخ عبدالقاہر جرجانی "سرقہ" کے اس تصور سے بیگانہ نظر آتے ہیں جو ہمارے یہاں انیسویں صدی میں عام ہوا۔ عبدالحسین زریں کوب نے جرجانی کے نظریے کو یوں بیان کیا ہے کہ سرقہ اسی وقت قائم ہوتا ہے جب کوئی شاعر بہت سوچنے اور کوشش اور تامل کے باوجود وہی بات کہے جو دوسرے کہہ گئے ہیں۔ جرجانی کہتے ہیں اگر دو شاعروں میں اتفاق معنی (= مضمون) ہو تو یہ دو صورتوں سے خالی نہ ہوگا۔ یا تو دونوں "غرض" میں متفق ہیں (مثلاً دونوں اپنے مربی کی مدح کر رہے ہیں)۔ ایسی صورت میں سرقے کا سوال نہیں۔ پھر یہ ہو سکتا ہے کہ دونوں میں "طریق دلالت" کا اتفاق ہو (مثلاً دونوں اپنے ممدوح کو سخاوت میں دریا، دلاوری میں شیر، وغیرہ قرار دیں۔) ایسی صورت میں اگر یہ ظاہر ہو کہ ان میں سے کسی ایک شاعر نے یہ مضمون "سعی و جہد و تامل" کے بعد حاصل کیا ہے (یعنی وہ بہت کوشش کے بعد بھی وہیں پہنچے جہاں دوسرا پہنچ چکا ہے،) تب ہی اس پر سرقت و انتحال" کا حکم ہو سکتا ہے۔ یعنی جرجانی کی نظر میں سرقہ کوئی اہم بات نہیں، قوت متخیلہ کی ناکامی البتہ اہم بات ہے۔

شمس قیس رازی نے سرقہ و استفادہ کو انتحال، المام، سلخ اور نقل کی چار قسموں میں تقسیم کیا ہے۔ "نقل" سے ان کی مراد چربہ یا (Copy) نہیں، بلکہ مضمون کو ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل کرنا ہے۔ انھوں نے جو مثالیں دی ہیں، اور ان پر جس طرح اظہار خیال کیا ہے، اس سے صاف ظاہر ہے کہ وہ نقل کو قابل ستائش سمجھتے ہیں۔ بعد میں ہمارے یہاں شمس قیس رازی کی انواع کو اور بھی باریک اور لطیف طریقے سے سرقہ، توارد، ترجمہ، اقتباس، اور جواب کے زیر عنوان جگہ جگہ بیان کیا گیا۔

سنسکرت شعریات میں جرجانی سے بھی پہلے آنند وردھن نے، اور پھر راج شیکھر نے ان

معاملات پر بہت عمدہ بحث کی ہے۔ مکند لاٹھ کا کہنا ہے کہ ان دونوں مفکروں کی نظر میں "نیا اس وقت وجود میں آتا ہے جب قوت متخیلہ کے ذریعہ پرانے کی تعبیر نو کی جائے۔" "قدیم سنسکرت شعریات میں ایک مکتب کا خیال تھا کہ شعر میں نئی بات کہنا ہی ممکن نہیں، کیوں کہ شاعری अनुभावयानुभवरागमनयम کا اظہار کرتی ہے۔ مکند لاٹھ نے اس کا ترجمہ Universals of experience کیا ہے۔ چونکہ یہ آفاقی حقائق تعداد میں محدود، اور تمام انسانوں میں ہر زمان و ہر وقت مشترک ہیں، اس لئے پرانے لوگوں نے انھیں پہلے ہی بیان کر دیا ہے۔ لہٰذا اب نئے کہنے والوں کے لئے بچا ہی کیا ہے؟ (عربی کا مشہور قول "ما ترک الاول للآخر" اگلوں نے پچھلوں کے لئے کچھ نہیں چھوڑا" یاد آتا ہے۔) اس کا جواب آنند وردھن نے یہ دیا کہ جب نیا لفظ ہوگا تو نیا مضمون اور نئے معنی بھی ہوں گے۔ (کیا عجب کہ طالب آملی کا مشہور قول ع "لفظے کہ تازہ است بہ مضموں برابر است" پنڈت راج جگن ناتھ کے واسطے سے آنند وردھن کے یہاں سے حاصل ہوا ہو؟) لہٰذا پرانی بات کو نئے الفاظ میں بیان کرنے سے بات بھی نئی ہو جاتی ہے۔

آنند وردھن اور راج شیکھر نے مضمون آفرینی کے بارے میں جو لطیف بحثیں کی ہیں، ان کو آئندہ کے لئے چھوڑتا ہوں۔ بس یہ عرض کرنا ہے کہ ان نکات پر گفتگو کرتے وقت خود مکند لاٹھ نے "اردو فارسی ادب کی مشہور اصطلاح" مضمون کا ذکر کیا ہے، اور انھوں نے "مضمون" کا ترجمہ (Theme) یا (Substance) کیا ہے، جو بالکل درست ہے۔ لطف یہ ہے کہ حالی کو عربی فارسی شعریات کے حوالے سے ان باتوں کا شعور تھا۔ چنانچہ وہ ابن خلدون کا قول نقل کرتے ہیں کہ "معانی صرف الفاظ کے تابع ہیں اور اصل الفاظ ہیں۔ معانی ہر شخص کے ذہن میں موجود ہیں.... ضرورت ہے تو صرف اس بات کی ہے کہ ان معانی کو کس طرح الفاظ میں ادا کیا ہے۔" (ابن خلدون کا یہ قول براہ راست جرجانی سے مستعار ہے، اور معلوم ہوتا ہے کہ جرجانی اور آنند وردھن نے ایک ہی مکتب میں تعلیم پائی تھی۔)

برٹرنڈ رسل (Bertrand Russell) نے جب چین جا کر وہاں کی تہذیب اور روایات کا براہ راست مطالعہ کیا تو اس کو یہ جان کر حیرت اور مسرت ہوئی کہ مولک پن (Originality) کا تصور صرف وہی ایک ہی نہیں ہے جو مغرب میں رائج ہے، بلکہ مولک پن (Originality) کے معنی یہ بھی ہیں

کہ پرانی بات کو نئے انداز میں دہرایا جائے۔ رسل کو محسوس ہوا کہ چینی تصور انشا بھی اپنی جگہ پر درستی کا حامل ہے، اور ممکن ہے کہ یہ مغربی تصور سے بہتر بھی ہو۔[1] لیکن آزاد، حالی اور امداد امام اثر اور ان کے متبعین کو مشرقی تصور انشا میں عیب ہی عیب نظر آتے تھے۔ سچ ہے، شکست خوردہ تہذیب سب سے پہلے فاتح تہذیب پر عاشق ہوتی ہے۔ اس اصول کو ہیری لیون (Harry Levin) نے ''اقلیتی طبقے کی اپنے آپ سے نفرت'' (Self -hatred) سے تعبیر کیا ہے۔ افسوس ہے کہ ہم لوگ ابھی تک اس خود نفرتی (Self-hatred) سے آزاد نہیں ہوئے ہیں، اور آج بھی ہم اپنے بیش تر ادبی سرمائے پر شرمندہ ہیں، یا اسے لائق اعتنا نہیں سمجھتے۔

میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری کے پیچھے ایک واضح شعریات (= تنقیدی تصورات جن کی روشنی میں کوئی متن فن پارہ کہلاتا ہے، اور جن کی روشنی میں فن پارے کی خوبیاں متعین ہوتی ہیں) موجود ہے۔ اور اس کو جاننا اس لئے ضروری ہے کہ جب تک ہم یہ نہ جانیں گے کہ ہمارے قدما جب شعر کہتے تھے تو کس طرح یہ طے کرتے تھے کہ جو متن وہ بنا رہے ہیں، وہ شعر ہے؟ اور اس متن کو سننے پڑھنے والے کس طرح معلوم کرتے تھے کہ جو چیز ہمارے سامنے پیش کی جا رہی ہے، وہ شعر ہے کہ نہیں؟ اس وقت تک ہم کلاسیکی شاعری سے پوری طرح لطف اندوز نہ ہو سکیں گے۔ دوسری بات یہ ہے کہ تمام تخلیقی ادب اصلاً ایک ہے۔ لہٰذا اس شعریات کا بڑا حصہ تمام ادبی کارگذاری (وہ نثر ہو یا نظم) کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے۔ مرثیے کو سمجھنے میں کلیم الدین احمد اور اسلوب احمد انصاری، اور داستان کو سمجھنے میں کلیم الدین احمد، وقار عظیم اور گیان چند سے جو سانحے ہوئے، وہ اسی وجہ سے کہ یہ لوگ کلاسیکی غزل کی شعریات سے ناواقف تھے۔ ورنہ ''ہومان نامہ'' (مصنف احمد حسین قمر) کا یہ سرسری بیان بھی ان بزرگوں کی بہت سی مشکلات کو حل کرنے کے لئے کافی تھا:

---

[1] چینی تہذیب میں اشیا کے تصور کے بارے میں آئی۔ اے۔ رچرڈس (I.A. Richards) نے اپنی مشہور کتاب (Coleridge on Imagination) میں آر۔ ڈی۔ جیمی سن (R.D. Jameson) کا ایک طویل اقتباس نقل کیا ہے۔ اس کے چند جملے حسب ذیل ہیں۔ ''یہ بات واضح ہونی چاہئے کہ مغرب والوں کے لئے چینی دنیا کا مفہوم ہے کیونکہ مغرب والا یہ پوچھنے کا عادی ہے کہ ''کیا یہ چیز فطری (یا فطرت کے مطابق) ہے؟'' اور چینی یہ پوچھنے کا عادی ہے کہ ''کیا یہ چیز انسانی ہے؟'' مغربی طرز فکر و عمل کا رجحان یہ ہے کہ وہ اپنے تصورات کی توثیق حیاتیات (Biology) میں ڈھونڈتا ہے، اور چینی طرز فکر و عمل اپنے تصورات کی توثیق روایت میں ڈھونڈتا ہے۔''

> صاحب قراں بھی بے قرار ہو کر روتے ہیں فرماتے ہیں کہ اے نور نظر شعرا کے کلام کا کیا اعتبار ہے ان مضامین پر خیال کرنا سراسر بے کار ہے شاعر کو یہ خیال رہتا ہے کہ تکلفات لفظی ہوں خواہ مذہب رہے خواہ جائے جو مضمون سامنے آگیا وہ نظم کر دیا، پڑھنے والا اس کے تکلفات کو دیکھے، مضمون کا اس کے اعتبار نہ کرے۔ (صفحہ ۶۹۳)

موقع اس کلام کا یہ ہے کہ لشکر اسلام کے بادشاہ قباد کو آئینے میں اپنا حسن و جمال دیکھ کر خیال آیا ہے کہ زندگی چند روزہ ہے۔ ''اپنے جمال کو دیکھ کر محو ہو گئے دل سے کہتے ہیں مقام افسوس ہے کہ یہ صورت ایک دن خاک میں مل جائے گی، اے قباد اس سلطنت میں تم سے بڑے بڑے ظلم ہوئے، وہ عادل جو پوچھے گا تو کیا جواب دو گے۔ یہ سوچ کر آئینہ خانے سے حیران و پریشان روتے ہوئے نکلے۔'' پھر جب صاحب قراں (امیر حمزہ) نے اس رنج کا سبب پوچھا تو قباد نے بے ثباتی دنیا کے مضمون پر چند شعر پڑھے۔ اس کے جواب میں امیر حمزہ کی وہ تقریر ہے جو میں نے اوپر نقل کی۔ اس کلام میں دو اہم ترین نکتے ہیں (۱) شاعری کی اہمیت اس کی قدر حقیقت (Truth Value) کی بنا پر نہیں۔ بلکہ لفظی محاسن کی بنا پر ہے۔ (۲) شاعر کا کام مضمون تلاش کرنا اور نظم کرنا ہے، خواہ اس میں تعلیم و موعظت کا پہلو ہو یا نہ ہو۔ یہاں یہ کہنے سے کام نہ بنے گا کہ داستان گو صاحبان تو ''زوال پذیر'' اقدار کے نمائندے تھے، ان کی بات کا کیا اعتبار؟ داستان گویوں کی اقدار کو ''زوال پذیر'' تو ہم آپ کہتے ہیں، کیوں کہ ہمیں انگریزوں نے یہی سکھایا ہے، ورنہ بزعم خود وہ لوگ تو اپنی بہترین اقدار کے غالباً آخری پاسدار تھے۔ دوسری بات یہ کہ احمد حسین قمر نے امیر حمزہ سے جو بات کہلائی ہے، اس کی عملی صورت ہم اپنی کلاسیکی شاعری میں دیکھ سکتے ہیں۔ ممکن ہے آپ میر کے زمانے کو مغلوں کے زوال (اور اس لئے ہند و اسلامی تہذیب کے زوال) کا زمانہ کہیں، لیکن ولی یا نصرتی یا وجہی کے زمانے کو تو ایسا نہیں کہہ سکتے۔ وجہی نے اپنی مثنوی ''قطب مشتری'' (زمانۂ تحریر ۱۶۰۹) میں شاعر بننے کا شوق رکھنے والوں کو کچھ نصیحت کی تھی۔ اس کا مختصر تجزیہ مسیح الزماں کی کتاب میں ہے۔ اشعار یوں ہیں۔

> رکھیا ایک معنی اگر زور ہے
> ولے بھی مزا بات کا ہور ہے

معنی = مضمون

اگر خوب محبوب جوں سور ہے — سور=سورج
سنوارے تو نورٌ علیٰ نور ہے
اگر لاکھ عیباں اچھے نار میں — اچھے=ہوں
ہنر ہو وے خوب سنگار میں

اس سے بھی کچھ پہلے شیخ احمد گجراتی اپنی مثنوی "یوسف زلیخا" (زمانۂ تحریر ۱۵۸۰۔۱۵۸۸) میں اپنی صفت یوں بیان کر چکے ہیں:[1]

جتے اصناف ہوں گے شعر کیرے — کیرے=کے
کٹھن مشکل نہیں نزدیک میرے
خیال و خاص طرزاں خاص لیاؤں
غرائب ہور بدائع لیا دکھاؤں
سبھ معنی مرے بھی اونچ اچپل — سبھ=مبارک۔ اچپل=شوخ،
جو نور آکاس دیسیں بیچ اس تل — دیسیں=دکھائیں

اگر تمثیل کے عالم میں آؤں
بن اس عالم نوا عالم دکھاؤں — بن=بجائے۔ نوا=نیا
کبھی نرجیو کوں جیو دے چھڑاؤں
کبھی جیو جیوتی کا جیو اڑاؤں
کبھی دھرتی کوں انبر کر اچاؤں — اچاؤں=بلند کروں
کبھی انبر کوں دھرتی کر بچھاؤں

یہ لوگ تو اپنی روحانی اور مادی اقتدار کے عروج پر متمکن ہیں، لیکن ان کے بیان میں وہی روح بول رہی ہے جو "ہومان نامہ" کے الفاظ میں ہے۔ یہ کہنا محض زیادتی ہے کہ ان میں "زوال آمادہ" اقتدار

---

[1] ان اشعار کا متن سیدہ جعفر کی مرتب کردہ مثنوی "یوسف زلیخا" از احمد گجراتی سے ماخوذ ہے۔ میں نے کتابت کے اغلاط درست کر دیے ہیں۔

منعکس ہیں، اور ان کی روشنی میں ہمارے کلاسیکی شعر کو نہ پڑھنا چاہیے۔ جس کام کے جو اصول ہیں، اور جن کی روشنی میں وہ کام معنی خیز ہوتا ہے، ان سے صرف نظر کریں تو تاریکی ہی تاریکی ہے۔

یہ وجوہات ہیں جن کی بنا پر میں نے جلد سوم اور جلد چہارم کے دیباچے کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کو بیان کرنے اور اس پر بحث کے لئے مختص کئے ہیں۔ جلد سوم کا دیباچہ تین ابواب میں ہے۔ پہلے باب میں اس بات کو ثابت کرنے کی کوشش ہے کہ ادبی معیار مقامی ہوتے ہیں، عالمی نہیں۔ (اس نتیجے پر میں بڑی سعی و تلاش کے بعد پہنچا۔ اپنی ادبی زندگی کے کئی برس میں نے ادب کے "عالمی" معیاروں کی ناکام جستجو میں گذارے ہیں۔) دوسرے باب میں کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کا ایک خاکہ، اور اس خاکے کا مفصل بیان پیش کر کے میں یہ واضح کرنا چاہتا ہوں کہ ہمارے تقریباً گم شدہ کلاسیکی معیاروں کی بازیافت اقوال شعرا کی مدد سے ممکن ہے، اور یہ کہ اس شعریات کا باقاعدہ آغاز اٹھارویں صدی میں ہوتا ہے۔ "گجری" اور "دکنی" (=قدیم اردو) کے زمانے میں اس شعریات کے اجزا موجود تھے، لیکن منتشر حالت میں، اور اس زمانے کے شعرا میں مختلف اسالیب کی کشمکش بھی نظر آتی ہے۔ سترہویں صدی کے اواخر میں اور اٹھارویں صدی کے اوائل میں جب ہماری شاعری نے سبک ہندی کو اختیار کیا تو قدیم و جدید، اور غیر مقامی و مقامی تصورات کے امتزاج سے ایک نئی شعریات وجود میں آئی۔ جسے میں کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کہتا ہوں۔ باب دوم میں ان باتوں کا مختصر بیان کر کے میں نے باب سوم میں اقوال شعرا کو مختلف عنوانات کے تحت درج کیا ہے، اور ان پر تھوڑی بحث کی ہے۔

کلاسیکی شعریات کے بنیادی تصورات پر مفصل بحث پر مبنی بقیہ دیباچے کو میں جلد چہارم کے دیباچے میں شامل کر رہا ہوں۔ وجہ یہ ہے کہ جلد سوم اس وقت بھی توقع اور منصوبے سے زیادہ طویل ہو گئی ہے۔ چاروں جلدوں کا توازن برقرار رکھنا بھی ضروری ہے۔ جو باتیں اس دیباچے میں مجمل ہیں، یا تحریر ہی میں نہیں آئی ہیں، ان کو مناسب انتخاب اور مثالوں کے ساتھ جلد چہارم میں ملاحظہ کیا جا سکے گا۔ غور و فکر کا سلسلہ چونکہ ابھی جاری ہے۔ اس لئے ممکن ہے مرور وقت کے ساتھ بعض باتوں کی اہمیت میری نظر میں زیادہ یا کم ہو جائے۔ لیکن میرا خیال ہے میں نے تمام بنیادی معاملات کا احاطہ کر لیا ہے۔ چونکہ اس کام میں مجھے اپنے پیش روؤں کی رہنمائی حاصل نہ تھی، اس لئے یہاں میری مثال اس مسافر کی سی ہے جس کے پاس نقشہ تو ہے، لیکن وہ نقشے کے علامات کو اچھی طرح پڑھ نہیں سکتا، اور صرف وجدان اور گذشتہ

تجربے کی روشنی میں ان کا مفہوم نکالتا ہے۔ امید اور توقع ہے کہ میرے بعد آنے والے اس کام کو مجھ سے بہتر انجام دے سکیں گے۔

جلد دوم کی تمہید میں مذکور تھا کہ جلد سوم ردیف واؤ تک ہوگی اور جلد چہارم میں ردیف ہ اور ی کا انتخاب ہوگا۔ بعد میں مجھے محسوس ہوا کہ ردیف ہ اور ی کو یکجا کرنے سے جلد چہارم بہت ضخیم ہو جائے گی۔ لہٰذا ردیف ہ کو اسی جلد (سوم) میں شامل کر لیا ہے۔ اب جلد چہارم انشاء اللہ ردیف ی اور دیباچے پر مشتمل ہوگی۔

میں عزیزی ظفر احمد صدیقی کا ممنون ہوں کہ انھوں نے ''اسرار البلاغت'' کی بعض اہم عبارات کو میرے لئے سلیس اردو میں ترجمہ کیا۔ کولمبیا سے پروفیسر پرچٹ (Frances Pritchett) نے ''اسرار البلاغت'' کے استنبول ایڈیشن (۱۹۵۴) پر اچ۔ رٹر (H.Ritter) کے مبسوط دیباچے کی نقل فراہم کی۔ نیر مسعود نے عبدالحسین زرین کوب کی کتاب ''نقد ادبی'' کی دونوں جلدیں اور چودھری محمد نعیم نے کمال ابوذیب (Kamal Abu Deeb) کی قابل قدر کتاب (Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery) عطا کیں۔ موخر الذکر کتاب کی خبر بھی مجھے چودھری محمد نعیم ہی سے ملی۔ میں ان تمام دوستوں اور کرم فرماؤں کا ممنون ہوں۔ لیکن ان تحریروں سے میں نے جو رائیں اور نتائج مستنبط کئے ہیں۔ ان کے لئے میرے دوستوں کو مکلف نہ سمجھا جائے۔

لکھنؤ، ۲۱ نومبر ۱۹۹۱

الہ آباد، ۲۰۰۶ شمس الرحمٰن فاروقی

دیباچہ طبع سوم

اسے کرشمۂ قدرت ہی کہنا چاہئے کہ ''شعر شور انگیز'' جیسی کتاب کا تیسرا ایڈیشن شائع ہو رہا ہے۔ اس میں خدا کے فضل کے ساتھ میر کی مقبولیت اور ہمارے زمانے میں میر کی قدر بیش از بیش پہچاننے کے رجحان کو بھی دخل ہوگا۔ مجھے تو اس میں کوئی شک نہیں کہ میر ہمارے سب سے بڑے شاعر ہیں، اور یہ یقین کلیات میر کے ہر مطالعے کے ساتھ بڑھتا ہی جاتا ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ادب کے قاری اور شائق کو اس بات کی بھوک بھی بہت تھی، اور ہے، کہ میر کو از سر نو پڑھا اور سمجھا جائے۔ لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''شعر شور انگیز'' نے بہر حال ایک حقیقی ضرورت کو پورا کرنے کی کوشش کی ہے۔

بازار کی ضرورتوں اور تقاضوں کے پیش نظر ''شعر شور انگیز'' کا دوسرا ایڈیشن بہت عجلت میں شائع کیا گیا تھا۔ لہٰذا اس میں کتابت کے بعض اغلاط کی تصحیح کے سوا کچھ ترمیم نہ کی گئی تھی، بلکہ کونسل کے عہدہ داروں نے کتاب پریس میں بھیج کر مجھے مطلع کیا کہ دوسرا ایڈیشن تیار ہو رہا ہے۔ بہر حال، اس وقت کتاب کی مانگ اس قدر تھی کہ مجھے ان کے عمل پر صاد کرنا پڑا۔ خوش نصیبی سے اس بار کونسل کے پاس وقت زیادہ تھا اور تیسرے ایڈیشن کی منصوبہ بندی زیادہ اطمینان سے ممکن ہو سکی۔ ادھر مجھے یہ فائدہ ہوا کہ دوستوں نے اس کتاب کے متعلق جن باتوں کی طرف مجھے متوجہ کیا تھا ان پر میں بھی حتی الوسع توجہ اور غور و فکر کر کے ان سے متمتع ہو سکا۔ گذشتہ کئی برسوں میں بعض مزید باتیں مجھے سوجھی تھیں، یا میرے علم میں آئی تھیں۔ لہٰذا اصلاح اغلاط کے علاوہ کچھ نکات کا اضافہ بھی میری طرف سے ممکن ہو سکا ہے۔

''شعر شور انگیز'' پر لکھا تو بہت گیا، لیکن کم ہی دوستوں نے اس پر علمی اور تحقیقی انداز میں کلام

کیا۔ بعض کرم فرماؤں کو کتاب میں عیب ہی عیب نظر آئے، بلکہ بعض نے تو اسے مطالعات میر کے حق میں مضر جانا۔ ان دوستوں کی خدمت میں یہی عرض کیا جا سکتا ہے کہ عامی و عالم دونوں طبقوں میں کتاب کی مقبولیت تو کچھ اور ہی کہتی ہے۔ ایک رائے یہ ظاہر کی گئی کہ کتاب میں میر کے اچھے شعر بہت کم ہیں، اور عموماً اشعار کے جو مطالب بیان کئے گئے ہیں وہ میر کے ذہن یا عندیے میں ہرگز نہ رہے ہوں گے۔ اس بات کا مفصل جواب میں نے جلد دوم کے دیباچے میں عرض کر دیا ہے۔ یہاں اس کے اعادے کی ضرورت نہیں، بجز اس کے کہ وہ لوگ انتہائی برخود غلط ہوں گے جو یہ گمان کریں کہ جن مطالب تک ہماری رسائی ہو سکتی ہے، میر کی رسائی ان مطالب تک ممکن نہ تھی۔ گویا بے مثال تخلیقی صلاحیت، فکری عظمت اور علمیت کے باوجود میر کا ذہنی اور علمی رتبہ ہم سے کم تھا۔ سبحان اللہ۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ ادب فہمی کا بہت پرانا اور مستند کلیہ ہے کہ قاری رسامع کسی متن کا وہی مطلب نکال سکتا ہے متن جس کا متحمل ہو سکتا ہے۔ متن کی اشاعت کا مصنف اس کا واحد مالک نہیں رہ جاتا۔ بڑی شاعری کی پہچان عموماً یہی بتائی گئی ہے کہ اس میں معنی کی فراوانی ہوتی ہے۔

جن دوستوں اور کرم فرماؤں کا شکریہ بطور خاص واجب ہے ان میں حبیب لبیب جناب نثار احمد فاروقی کا ذکر سب سے پہلے اس لئے کرتا ہوں کہ وہ اب اس دنیا میں نہیں ہیں اور ان کے احسان کا قرض اتارنے کے لئے میرے پاس یہی ایک ذریعہ ہے کہ اپنے محسنین میں انھیں سر فہرست لکھوں۔ مقبول ادبی ماہنامے "کتاب نما" کے ایک خاص نمبر میں نثار احمد فاروقی مغفور نے "شعر شور انگیز" پر ایک طویل مضمون لکھا تھا۔ اس میں انھوں نے بعض عمومی مسائل تو اٹھائے ہی، لیکن میر کے بعض اشعار اور میری بعض عبارتوں پر انھوں نے انتہائی عالمانہ انداز میں اپنے افکار و خیالات بھی سپرد قلم کئے۔ میں نے ان مرحوم کی تحریر سے پورا استفادہ اور کبھی کبھی اختلاف کیا ہے۔ متن کتاب میں ان کا حوالہ بھی ہر جگہ دے دیا ہے۔ لہٰذا تفصیل وہاں سے معلوم ہو جائے گی۔ اللھم ارحمہ و اغفرہ، آمین۔

"شعر شور انگیز" کی جلد اول کی اشاعت کے وقت میں لکھنؤ میں برسر کار تھا۔ کچھ مدت بعد ایک بار جب میں الٰہ آباد آیا تو مجھے جلد اول کا ایک نسخہ ملا جس کے ہر صفحے کو بغور پڑھ کر تمام اغلاط کتابت، حتیٰ کہ طباعت کے دوران مٹے ہوئے یا دھندلے حروف کی بھی نشان دہی جلی قلم سے کی گئی تھی۔ میں بہت متحیر اور متاثر ہوا کہ ایسے بھی لوگ ہیں جو کتابوں کا ہر ہر لفظ پڑھتے ہیں اور "شعر شور انگیز" کے سلسلے میں

بطور خاص متمنی ہیں کہ [illegible] میں کوئی غلطی کتابت کی نہ رہ جائے۔ یہ کسالا کھینچنے والے صاحب (مجھے ان کا نام بعد میں معلوم ہوا) الٰہ آباد کے نوجوان شاعر عزیز عاقل تھے۔ میں ان کی محبت اور محنت کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔[1]

اس کے بعد معروف شاعر جناب حنیف نجمی نے (اس وقت وہ مودہا ضلع ہمیر پور میں قیام پذیر تھے، اب دھمتری چھتیس گڈھ میں ہیں) مجھے لکھا کہ انھوں نے "شعر شور انگیز" کی چاروں جلدیں بغور پڑھ کر ہر صفحے پر اغلاط کتابت کی گرفت کی ہے اور بعض مطالب اور مسامحات پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ میں نے ان کے تمام استدراک اور تصحیحات اور تجاویز منگالیں اور انھیں انتہائی توجہ سے پڑھا۔ حنیف نجمی صاحب نے حدیث اور قرآن کے بعض حوالوں میں بھی میرے سہو یا غلط فہمی کی طرف اشارہ کیا تھا۔ ان کی سب باتوں کو ممکن حد تک میں نے متن میں ان کے نام کے ساتھ درج کر دیا ہے۔

اسی زمانے میں میرے ایک اور کرم فرما اور دوست جناب شاہ حسین نہری اورنگ آبادی نے نہایت خوبصورت لکھائی اور نہایت مفصل اور باریک باتوں سے بھری ہوئی اپنی عالمانہ تحریر مجھے بھیجی۔ جناب نہری نے بھی چاروں جلدوں کے اغلاط کتابت درج کئے تھے اور قرآن و حدیث پر مبنی کئی نکات پر بھی گفتگو کی تھی۔ ہر دو حضرات نے بعض الفاظ و محاورات کے معنی پر بھی کچھ معلومات مہیا کی تھیں یا استفسار بھیجے تھے۔ میں نے نہری صاحب کے تمام مباحث اور نکات کو ممکن حد تک ان کے حوالے سے کتاب کے متن میں شامل کر لیا ہے۔

کچھ عرصہ ہوا انجمن ترقی اردو (ہند) کے موقر رسالے "اردو ادب" میں جامعہ ملیہ اسلامیہ یونیورسٹی کے جناب ڈاکٹر عبد الرشید کا ایک طویل مضمون شائع ہوا جس میں "شعر شور انگیز" پر بالکل نئے پہلو سے گفتگو تھی۔ جناب عبد الرشید نے بعض الفاظ اور محاورات کے معنی اور تعبیر پر بحث تو کی ہی، اساتذہ اور قدیم شعرا کے کلام سے دلائل لا کر انھوں نے بتایا کہ کئی الفاظ اور محاورے جنھیں میں نے مختص بہ میر سمجھا تھا در اصل مختص بہ میر نہیں ہیں بلکہ اٹھارویں صدی کے دوسرے شعرا کے یہاں بھی موجود ہیں۔ مضمون کی اشاعت کے بعد انھوں نے اپنی یادداشتیں بھی مجھے مہیا کیں جن میں بعض دیگر الفاظ و محاورات پر اسی انداز میں کلام کیا گیا تھا۔ میں نے جناب عبد الرشید کے بیانات کو ممکن حد تک ان کے نام کے حوالے کے

---

[1] افسوس کہ وہ بھی اب مرحوم ہو گئے۔ غفرلہ۔

ساتھ درج متن کر لیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جناب عبدالرشید کی مہیا کردہ معلومات انتہائی عرق ریزی، وسعت تلاش و تفحص، اور تحقیق لغات سے غیر معمولی شغف کا ثبوت ہیں۔

میں جناب نیر عاقل، جناب نثار احمد فاروقی مرحوم، جناب حنیف نجمی، جناب شاہ حسین نہری، اور جناب عبدالرشید کا شکریہ دوبارہ ادا کرتا ہوں۔ ان حضرات کی محنتوں نے میرے اطلاق ذہن میں اضافہ کیا اور وہ میری کتاب میں اہم تصحیحات اور اضافوں کا سبب بنے، فجزاھم اللہ احسن الجزاء۔ میں قومی کونسل برائے فروغ اردو، اس کے فعال ڈائرکٹر حمید اللہ بھٹ، پرنسپل پبلیکیشنز آفیسر ڈاکٹر روپ کشن بھٹ، اور دیگر کارکنان کونسل بالخصوص جناب مصطفی ندیم خان غوری، جناب محمد معصوم، جناب مسرت جہاں اور ڈاکٹر رئیل صدیقی کا بھی ممنون ہوں۔ جناب پرویز شہریار نے ابھی چند ہفتے ہوئے پرنسپل پبلیکیشنز آفیسر کا عہدہ سنبھالا ہے۔ میں ان کا بھی شکر گذار ہوں۔ کمپیوٹر کی عمدہ کتابت کے لئے عزیزان شاداب مسیح الزماں، ریاض احمد اور مجتبیٰ حیدر کا شکریہ واجب ہے۔ سید ارشاد حیدر نے کامل انہماک سے تینوں پروف پڑھے، ان کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں۔ عزیزی امین اختر نے دفتری ذمہ داریاں مجھ سے لے کر میرا بوجھ ہلکا کر دیا۔ جمیلہ، باراں اور افشاں کی دلچسپی میرے لئے ہمیشہ باعث مسرت و افزائش ہمت رہی ہے۔

اس کتاب کی پریس کاپی بنتے وقت کونسل برائے فروغ اردو کے ڈائرکٹر کی حیثیت سے محترمہ رشمی چودھری برسر کار تھیں۔ ان کے پہلے کئی مہینہ تک جناب ایس۔ موہن نے ڈائرکٹر کے فرائض انجام دئے تھے۔ اب ڈاکٹر علی جاوید نے ڈائرکٹر کا عہدہ سنبھال لیا ہے۔ میں ان تینوں افسران کا شکر گذار ہوں۔

شمس الرحمن فاروقی

الٰہ آباد ستمبر ۲۰۰۵

اپریل ۲۰۰۷

دیباچہ

کلاسیکی غزل کی شعریات

باب اول

ہمارے یہاں کوئی سو برس سے، اور مغرب میں اس سے بھی طویل تر مدت سے یہ خیال رائج ہے کہ ادب کو تنقیدی اصولوں کی روشنی میں پڑھنا چاہئے اور تنقیدی اصول آفاقی ہوں تو اور بھی اچھا ہے۔ بات بظاہر پتے کی ہے، کیوں کہ اگر تنقیدی اصول نہ ہوں گے تو ہمیں کیسے معلوم ہوگا کہ کون سا ادب پارہ اچھا ہے اور کیوں؟ اور کون سا ادب پارہ کم اچھا ہے اور کیوں؟ بلکہ خود یہ معاملہ بھی کہ کوئی تحریر ادب ہے کہ نہیں، تنقیدی اصولوں کے بغیر فیصل نہ ہو سکے گا۔ پھر یہ بھی ہے کہ تنقیدی اصول ہی ہمیں بتاتے ہیں کہ ادب کو پڑھنے کے کتنے اور کون سے طریقے ممکن ہیں، وغیرہ۔ تنقیدی اصولوں کی بنیاد اور مستقل اہمیت ثابت کرنے کے لئے مزید کچھ کہنے کی ضرورت نہیں معلوم ہوتی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ معاملہ اتنا سادہ نہیں ہے۔ ذرا سا غور بھی یہ واضح کرنے کے لئے کافی ہوگا کہ تنقیدی اصولوں کی اہمیت بنیادی نہیں، بلکہ ثانوی ہے۔ اس معنی میں کہ یہ اصول اسی وقت کارآمد ہو سکتے ہیں جب بعض باتیں طے (یا تقریباً طے) ہو جائیں اور بعض جھگڑے نپٹ جائیں (یا تقریباً نپٹ جائیں) مثال کے طور پر مندرجہ ذیل دو بیانات پر غور کیجئے:

(۱) استعارہ اچھی شاعری کا جوہر ہے

(۲) شاعری کو حقیقت سے لبریز ہونا چاہئے

ظاہر ہے کہ یہ دونوں بیانات تنقیدی اصولوں کے عالم سے ہیں۔ اگرچہ بعض لوگ نمبر ۱ کو صحیح اور بعض لوگ نمبر ۲ کو صحیح قرار دیں گے، لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ دونوں کے ماننے والوں کی تعداد کثیر ہے۔ بلکہ یہ کہیں تو غلط نہ ہوگا کہ ہم بھی ان میں سے ایک کے پیرو ہیں، اور بعض معصوم تو ایسے بھی ہیں جو ان دونوں اصولوں کو بیک وقت صحیح مانتے ہیں! سہولت کی خاطر بیان نمبر ۱ کو ارسطوئی، اور بیان

نمبر ۲ کو افلاطونی کہہ سکتے ہیں۔ کسی بہتر اصول کے نہ ہونے کی مجبوری کے باعث میں ارسطوئی اصول کا ماننے والا ہوں۔ اب اگر آپ مجھ سے پوچھیں کہ تم نے یہ اصول کیوں کر برآمد کیا کہ استعارہ اچھی شاعری کا جوہر ہے؟ تو میں جواب دوں گا: "اچھی شاعری کو پڑھ کر"۔ پھر اگر آپ یہ پوچھیں کہ تمھیں کسی شاعری کے بارے میں کیسے معلوم ہوا کہ وہ اچھی ہے؟ تو میں یہ جواب دوں گا" کیوں کہ اس میں استعارہ ہے۔" اب اچانک مجھے احساس ہوگا کہ میرا استدلال تو سراسر دوری (circular) ہے۔ لہٰذا میں دوسرا راستہ اختیار کروں گا اور کہوں گا" بعض اصول ہیں جن کی روشنی میں یہ طے ہو سکتا ہے کہ کوئی شاعری اچھی ہے کہ نہیں۔" مجھ سے یہ پوچھا جائے گا کہ وہ کون سے اصول ہیں جن کی روشنی میں یہ طے ہو سکتا ہے، اور استعارے والا اصول ان میں شامل ہے کہ نہیں؟ اب اگر میں یہ جواب دوں کہ استعارے والا اصول ان میں شامل نہیں ہے، تو آپ کہیں گے کہ پھر ایسے اصول کا ڈھول پیٹنا بے کار ہے جو بنیادی بھی نہیں ہے۔ اور اگر میں یہ جواب دوں کہ استعارے والا اصول بنیادی ہے تو پھر وہی دور لازم آئے گا جس سے میں بھاگا پھر رہا تھا۔

لہٰذا اب میں خوب غور کر کے سوچ سمجھ کر، جواب دیتا ہوں" اچھی شاعری وہ ہے جو دل پر اثر کرتی ہے۔" لیکن جب مجھ سے پوچھا جائے گا کہ" کس کے دل پر؟" تو بالآخر مجھے کہنا پڑے گا کہ میں صرف اپنے دل پر اثر کا ذمہ لے سکتا ہوں، باقی کے بارے میں میرا محض گمان ہی گمان ہے۔ اور میرے دل پر شاعری کے علاوہ اور چیزیں بھی اثر کرتی ہیں، میں اس بات سے بھی انکار نہیں کر سکتا۔ اس بات کی وضاحت شاید ضروری نہ ہو، لیکن ایک دو جملے میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ دوسرے کے دل کا حال دوسرا ہی جانتا ہے۔ پھر مشکل یہ ہے کہ خود" دل پر اثر کرنا" تغیر پذیر بات ہے، اور ایسے حالات کا تابع ہے جن کا شاعری سے کوئی تعلق نہیں۔ مثلاً ممکن ہے کسی خاص جذباتی لگاؤ یا کمزوری یا مجبوری کے باعث آپ کے دل پر کسی معمولی سے جملے کا گہرا اثر ہو جائے اور اس وقت غالب یا میر کا شعر یا شیکسپیئر کے بہترین مصرعے آپ کو لچر معلوم ہوں۔

اب میں آخری کوشش کر کے بڑی گہری بات نکالتا ہوں۔" اچھی شاعری ہمیں حیات و کائنات کے بارے میں وجدانی علم عطا کرتی ہے۔" جواب میں کہا جاتا ہے:" اس بات کو ثابت کرو کہ وہ تحریر (یا تیں) جس سے تمھیں حیات و کائنات کے بارے میں وجدانی علم حاصل ہوا ہے، شاعری ہی

ہے، کچھ اور نہیں ہے۔" اب مجھے احساس ہوتا ہے کہ یہاں بھی وہی دور لازم آ رہا ہے جو استعارے والے بیان میں تھا۔ میں شکست ماننے ہی والا ہوتا ہوں کہ میرا دوست، جو فلسفۂ لسان سے خوب واقف ہے اور جورومن یاکبسن کی طرح لسانیات کو شعریات سے براہ راست منسلک کرنا چاہتا ہے، بول اٹھتا ہے کہ بھائی اصل معاملہ تو استعارہ ہے۔ استعارہ حقیقت کو محکم تر بنانے اور صحیح تر ڈھنگ سے پیش کرنے کا طریقہ ہے۔ اس لئے استعارے کی اہمیت بنیادی اور اصولی ہے۔ اور اسی لئے تمام نقد شعر کی بنیاد استعارہ ہے۔ جواب میں کہا جاتا ہے کہ اقبال کے حسب ذیل مصرعے کا انگریزی میں ترجمہ کرو، اس طرح کہ استعارہ برقرار رہے اور مفہوم بھی ادا ہو جائے ع

میر عرب کو آئی ٹھنڈی ہوا جہاں سے

اب میرا دوست بغلیں جھانکنے لگتا ہے۔ کیونکہ انگریزی زبان میں "ٹھنڈی ہوا" استعارہ ہے سرد مہری اور عدم مروت کا۔ اور اگر "ٹھنڈی ہوا" کا ترجمہ (warm breeze) کریں جو انگریزی استعارے کے لحاظ سے بالکل مناسب اور صحیح ہے، تو عرب کے ریگستان میں ہندوستان سے آنے والی گرم ہوا نسیم محبت تو ہو نہیں سکتی۔ معلوم ہوا دونوں صورتوں میں دین ایمان کا خطرہ ہے۔ میرے دوست کو یہ بھی بتایا گیا کہ اگرچہ ہم اردو میں بآسانی سمجھ لیتے ہیں کہ "میر عرب" استعارہ ہے "رسول خدا" کا، لیکن اس کے انگریزی ترجمے (Lord of Arabia) کو "رسول خدا" کا استعارہ نہیں کہہ سکتے، جب تک کہ ترجمے کے حاشیے میں وضاحت نہ ہو۔ استعارہ محض حقیقت کا نہیں، بلکہ حقیقت کے اس رخ، یا اس پہلو یا اس کی اس شکل کا بیان ہے جو کسی زبان میں رائج ہے۔ یعنی استعارہ صرف اس حقیقت کو بیان کرتا ہے جو کسی زبان کے ذریعہ اس کے بولنے والوں پر منعکس ہوتی ہے۔ لہٰذا استعارے کی خوبی یا خرابی پر بحث کسی زبان کے حوالے سے ہی ہو سکتی ہے۔ مجرد اصول کے طور پر استعارے کو خوبی کا معیار ٹھہرانا غلط اور خطرناک ہے۔

میری اور میرے دوست کی پسپائی کے بعد وہ لوگ اٹھتے ہیں جنھیں میں نے افلاطونی کہا ہے۔ ان سے پوچھا جاتا ہے کہ آپ نے یہ اصول کہاں سے اخذ کیا کہ شاعری کو حقیقت سے لبریز ہونا چاہئے؟ وہ لوگ جواب میں بڑی لمبی تقریر کرتے ہیں جس کا لب لباب یہ ہے کہ کائنات مبنی ہے بعض اشیا پر جو اصلی اور حقیقی ہیں، لیکن ان کا وجود محض یعنی (Idea) کی سطح پر ہے۔ اگر وہ محض وجود نہ ہوں تو کائنات

بھی نہ ہو۔ لہٰذا ہم سب کے لئے ضروری ہے کہ ان محض وجودوں (ان کو تو افلاطونی صوفیوں کی زبان میں اعیان ثابتہ کہہ لیجئے) کو پہچانیں، بیان کریں اور اپنے کلام میں ان کا ذکر کریں۔ اس کا ایک طریقہ، جو شاعر کو اختیار کرنا چاہئے، یہ ہے کہ وہ اپنی شاعری میں سب باتوں کو کھول کھول کر، پوری وضاحت کے ساتھ، اسی طرح درج اور بیان کرے جیسی کہ وہ ہیں۔ اس کے جواب میں کئی سوال قائم کئے جاتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ ان وجودات محض کا ثبوت کیا ہے؟ اگر وہ ہیں بھی تو یہ کیوں ضروری ہے کہ ہم ان کا بیان اپنے کلام میں کریں اور اس کا طریقہ یہ اختیار کریں کہ سب چیزوں کو ویسی ہی بیان کریں جیسی کہ وہ ہیں؟ اشیا کو بیان کرنے کا وسیلہ زبان ہے، اور زبان میں جو حقیقت بیان ہو سکتی ہے اس کے درجے اور مرتبے پر ہم اقبال کے مصرعے کے حوالے سے ایک ہلکا سا لیکن واضح اشارہ کر چکے ہیں کہ حقیقت اسی حد تک بیان ہو سکتی ہے جس حد تک وہ زبان کے اندر ہے۔ تو پھر کیا یہ تقاضا بے معنی نہیں کہ ہم حقیقت کو بالکل ویسی ہی بیان کریں جیسی کہ وہ ہے؟

اس طرح کے بہت سے سوال ہیں جن کی یلغار میں افلاطونی گروہ مسکراتا رہتا ہے، کچھ جواب نہیں دیتا۔ وہ لوگ، جو ارسطوئی اور افلاطونی حکمائے ادب شناسی کے اصول سیکھنے آئے تھے، شرمندہ اور مایوس ہو کر اپنے گھروں کو لوٹتے ہیں۔ لیکن ارسطوئی اور افلاطونی علما کا گروہ ان کو سمجھاتا ہے کہ دیکھو، ممکن ہے ہمارے اصولوں سے تمھاری تشفی نہ ہوئی ہو، لیکن ایسے اصول ضرور ہوں گے، بلکہ یقیناً ہیں، جو ادب کو اسی طرح بیان کر سکیں اور اس کا علم تمھیں دے سکیں، جس طرح سائنس کے اصول کائنات کو بیان کرتے ہیں اور کائنات کا علم ہم سب تک پہنچاتے ہیں۔

یہ خیال ہمارے یہاں عام رہا ہے کہ تنقید ایک طرح کی سائنس ہے، یا سائنسی مزاج و طریقۂ کار اس کو راس آتے ہیں۔ ہم لوگوں نے بعض نقادوں (مثلاً احتشام صاحب مرحوم) کو "سائنسی نقاد" کا لقب بھی دے دیا۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ یہ مغالطہ ان مغالطوں سے بھی زیادہ گہرا ہے جن پر تھوڑی سی بحث میں نے اوپر درج کی ہے۔ سائنس کی دوسری خوبیوں اور خرابیوں سے قطع نظر کرتے ہوئے فی الحال میں صرف اتنا عرض کرنا چاہتا ہوں کہ سائنس نہ کائنات کو بیان کرتی ہے اور نہ اس کا علم ہمیں دیتی ہے۔ سائنس صرف یہ کرتی ہے کہ کائنات کے جو مظاہر اس کے احاطۂ نظر یا حصار مشاہدہ میں ہیں، ان کو حتی الامکان قطعیت کے ساتھ بیان کرے اور بتائے کہ وہ ایسے کیوں ہیں؟ یہ بات کہ اس کے بیانات اور

توجیہات صحیح ہیں، کبھی بھی حتمی طور پر ثابت نہیں ہو سکتی۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ کائنات دراصل کیسی ہے، یہ تو ہم نہیں بتا سکتے، لیکن وہ جیسی کچھ ہمارے فکر و مشاہدہ میں آ رہی ہے، ہم اس کی توجیہ فلاں فلاں نظریات کی رو سے اور ریاضی کی فلاں فلاں اشکال کی مدد سے کرتے ہیں۔ بہت سے بہت ہم اتنا کر لیتے ہیں کہ ہمارے بیانات کی نوعیت پیشین گویانہ (Predictive) ہوتی ہے، اور جب تک وہ پیشین گوئیاں تجربے اور عمل کی روشنی میں صحیح ثابت ہوتی رہیں، ہمارے نظریات صحیح مانے جائیں گے۔ جہاں ہماری پیشین گوئی غلط ثابت ہوئی، ہمیں اپنا نظریہ بدلنا یا گذشتہ نظریے کو منسوخ قرار دینا پڑتا ہے۔ چنانچہ آئن اسٹائن (Einstein) نے لکھا ہے:

> حقیقت کو سمجھنے کے لئے ہماری کوششوں کی مثال کچھ اس شخص اور اس کی مشین کی سی ہے جو کسی بند گھڑی کے پرزوں اور اس کی مشین کو سمجھنے کی کوشش کر رہا ہو۔ گھڑی کا ڈائل اس کو نظر آتا ہے، وہ سوئیوں کو حرکت کرتے دیکھ سکتا ہے، وہ گھڑی کی ٹک ٹک بھی سن سکتا ہے، لیکن گھڑی کو کھولنے کا کوئی ذریعہ اس کے پاس نہیں۔ اب اگر وہ ذکی و زیرک ہے تو ممکن ہے وہ کسی ایسی مشینری کی ذہنی تصویر پیدا کر لے جس کے ذریعہ ان تمام باتوں کی توجیہ و توضیح ممکن ہو سکے، جنھیں وہ دیکھ رہا ہے۔ لیکن اسے اس بات کا یقین کبھی نہیں ہو سکتا کہ جو تصویر اس نے بنائی ہے وہ اور صرف وہ تصویر اس کے تمام مشاہدات کی توجیہ و تشریح کر سکتی ہے۔

لہٰذا سائنسی نظریات میں کوئی لازمیت نہیں۔ ممکن ہے وہ صحیح ہوں لیکن ہمارے پاس ان کی صحت کا کوئی یقینی ثبوت نہیں۔ ہم صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ فلاں نظریہ فلاں فلاں مشاہدات کی توجیہ و توضیح کر دیتا ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ نظریہ اصلیت سے مطابقت رکھتا ہے۔ مثلاً پرانے زمانے میں لوگوں کا خیال تھا کہ سورج مغرب میں جا کر کہیں ڈوب جاتا ہے۔ لوگ ہر شام کو دیکھتے تھے کہ سورج مغرب میں غائب ہو جاتا ہے، اور یہ نظریہ کہ وہ کہیں ڈوب جاتا ہے۔ اس مشاہدے کی توضیح کے لئے کافی تھا۔ آج ہم جانتے ہیں کہ سورج ڈوبتا نہیں بلکہ اگر کسی جگہ وہ مغرب میں غائب ہوتا نظر آتا ہے تو کسی اور جگہ وہ اسی وقت مشرق میں نمودار ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ یہ نظریہ سورج کے طلوع و غروب کے مشاہدے کو بہتر طور پر

بیان کرتا ہے۔ لیکن اس بات کا کوئی ثبوت نہیں کہ یہ نظریہ گذشتہ نظریے ہی کی طرح غلط نہیں ہے۔

اگر یہ کہا جائے کہ آئن سٹائن کی گھڑی والی مثال ادب پر صادق نہیں آتی کیوں کہ گھڑی تو بند ہے، اور ادب بند نہیں ہے، ہم اسے پڑھ اور سمجھ سکتے ہیں، تو اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ اول تو یہ کہ ہم سارے ادب کو نہیں پڑھ سکتے۔ بہت سارا ادب، جو غیر زبانوں میں ہے، ہماری دسترس سے باہر ہے۔ اپنی زبان کا بھی وہی ادب ہم پڑھتے ہیں جو اس کے canon یعنی فہرست استناد میں شامل ہو، یعنی جسے استناد کا درجہ حاصل ہو۔ (استناد، یعنی (canonisation) خود مشکوک چیز ہے، لیکن فی الحال یہ ہماری بحث سے باہر ہے۔) یہ بھی ممکن ہے کہ ہم کسی زبان کے واقف، بلکہ ماہر ہوں، لیکن اس کے ادب کو نہ سمجھ سکیں، یا اسے ادب ماننے سے انکار کر دیں، عربی کی ہجویہ شاعری کو ادب کا درجہ دینے میں بعض مغربی "ماہرین ادب" کو آج بھی بڑی مشکل ہوتی ہے۔ خود عربوں نے یونانی فلسفہ تو خوب پڑھا، لیکن یونانی شاعری ان کے لئے بند کتاب ہی رہی۔ عربوں کی نظر میں المیہ، طربیہ اور رزمیہ کے تصورات بے معنی تھے۔ (ایسا کیوں تھا، اس کی کچھ تفصیل آئے گی، لیکن یہ بات تاریخی طور سے ثابت ہے کہ ارسطو کے سب سے بڑے مداح، شارح اور ارسطوئی فلسفے کو غیر معمولی باریکیوں سے مالا مال کرنے والے ابن رشد کو بھی المیہ، طربیہ، رزمیہ کی تفریقات کچھ خاص متاثر نہ کر سکیں۔)

تیسری بات یہ کہ سائنسی نظریات جن مشاہدات پر مبنی ہوتے ہیں ان کی جمالیاتی، اخلاقی یا روحانی قدر کا ان نظریات پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ مثلاً طلوع آفتاب یا غروب آفتاب کے منظر کو عام طور پر خوبصورت کہا جاتا ہے۔ بعض اوقات میں، اور بعض مقامات پر، یہ منظر عام سے زیادہ یا کم خوبصورت بھی کہا جا سکتا ہے۔ بعض اوقات میں، اور بعض مقامات پر، اس منظر کی نوعیت (یعنی روشنی، سرخی، اس کی مدت) عام سے مختلف بھی ہو سکتی ہے۔ لیکن ان باتوں کا اس نظریے پر کوئی اثر نہیں پڑ سکتا جو آفتاب کے طلوع یا غروب کی توجیہ کے لئے وضع کیا جائے۔ اس کے برخلاف، ادب میں جن اقدار کی کارفرمائی ہم دیکھتے ہیں وہ خود ادب کی نوعیت پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ اور ادب کے بارے میں کوئی نظریہ ایسا نہیں ہے جو ان اقدار سے سراسر بے نیاز ہو۔ ادب میں اقدار کا وجود ہمارے مشاہدے کا نہیں بلکہ ہمارے مفروضات کا مرہون منت ہوتا ہے (یا اگر "مفروضات" کا لفظ برا معلوم ہوتا ہو تو "تصورات" "افکار" کہہ لیجئے۔) لہٰذا ادب کی سائنسی توجیہ نہیں ہو سکتی، کیوں کہ سائنسی توجیہ کو اقدار سے سروکار نہیں

ہوتا۔ مثلاً یہ نظریہ، کہ آفتاب دراصل نہ طلوع ہوتا ہے نہ غروب ہوتا ہے، اس اصول پر مبنی ہے کہ زمین گول ہے، اور زمین گھومتی ہے۔ یہ دونوں باتیں نہ اخلاقی ہیں، نہ غیر اخلاقی، نہ خوب صورت ہیں نہ بد صورت، نہ علوی ہیں نہ سفلی۔ بس یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگر کسی مذہبی عقیدے کی رو سے زمین گول نہیں بلکہ چپٹی ہے، اور زمین گھومتی نہیں، بلکہ اپنی جگہ پر قائم ہے، تو پھر زمین کے بارے میں یہ بیانات غیر مذہبی (اور اس طرح غیر اخلاقی) قرار پائیں گے۔ لیکن اس کے معنی صرف یہ ہوئے کہ ان بیانات کو غیر مذہبی اور غیر اخلاقی کہہ کر ہم غیر سائنسی کارگذاری کے مرتکب ہو رہے ہیں۔ کیونکہ سائنس تو پہلے ہی یہ کہہ چکی ہے کہ ہم مشاہدات کی ایسی توجیہ کرنا چاہتے ہیں جس کی رو سے ان مشاہدات کے بارے میں ہماری معلومات کا مکمل بیان ہو سکے اور تمام تنقیضات رفع ہو جائیں۔ ہمیں اس سے کوئی غرض نہیں کہ یہ توجیہ مروجہ اعتقادات (یا کسی بھی اعتقاد) کی نفی کرتی ہے۔ گلیلیو (Galileo) نے جب مذہبی عدالت کے دباؤ میں آ کر سب لوگوں کے سامنے باواز بلند اقرار کیا کہ زمین سورج کے گرد گھومتی نہیں ہے، تو زیر لب یہ بھی کہا کہ تم مجھ سے جو بھی کہلا لو، زمین تو گھومتی پھر بھی ہے۔ (اس کے برخلاف ادب کا معاملہ یہ ہے کہ اس میں وہی کچھ ہے جو ہم فرض کریں، ہمارے مفروضات کے باہر ادب کچھ نہیں ہے۔ جیمس جوائس (James Joyce) کے ناول (Ulysses) کو بعض لوگوں نے فحش قرار دیا تو وہ فحش ٹھہرا۔ لیکن جب لوگوں نے فیصلہ کر لیا کہ وہ فحش نہیں ہے تو وہ غیر فحش ٹھہرا۔

چوتھی بات یہ کہ کسی بھی سائنسی نظریے کے بارے میں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ بات تو سچی ہے، لیکن مجھے پسند نہیں اس لئے یہ سائنسی نظریہ نہیں ہے۔ ادب میں یہ روز ہی ہوتا رہتا ہے کہ ہم کسی چیز کو اچھا ادب ماننے سے اس لئے انکار کر دیتے ہیں کہ وہ (یا اس کا بنانے والا) ہمیں پسند نہیں۔ لہٰذا کسی تحریر کی ادبی توجیہ سائنسی نقطۂ نظر سے ممکن ہی نہیں۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ تنقیدی نظریات کی روشنی میں ادب کا مطالعہ کسی لازمیت کا حامل نہیں ہو سکتا۔ بہت سے بہت یہ ہو سکتا ہے کہ ہم بہت سے ادب پاروں کو (یعنی ان چیزوں کو جنھیں ادب پارہ کہا جاتا ہے) دیکھ کر یہ متعین کرنے کی کوشش کریں کہ ان میں کیا چیزیں مشترک ہیں؟ اور جب مشترک چیزوں کی فہرست بن جائے تو ہم یہ نظریہ قائم کریں کہ چونکہ یہ چیزیں تمام ادب پاروں میں مشترک پائی گئی ہیں، لہٰذا یہ چیزیں ادب کی شناخت ہیں۔

اس طریق کار میں، جو بظاہر منطقی (اور شاید سائنسی) معلوم ہوتا ہے، بڑی خامیاں ہیں۔

سب سے بڑی خامی تو یہ ہے کہ اس کے ذریعہ اچھے اور برے ادب کی تفریق نہیں ہو سکتی۔ فرض کیجے ہم مشترک اشیا کی فہرست بنانے کی غرض سے صرف ان ادب پاروں کو نگاہ میں رکھیں جو "اچھا ادب" ہیں تو پھر فہرست بنانے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ جب ہم جانتے ہی ہیں کہ فلاں فلاں تحریریں اچھا ادب ہیں تو پھر اس کھکھیڑ کا کیا حاصل؟ یا اگر ہم ان ادب پاروں کو نگاہ میں رکھیں جنھیں "اچھا ادب" کہا جاتا ہے، تو بھی ہماری محنت تحصیل حاصل کے سوا کچھ نہیں، کیونکہ جب ہم بعض تحریروں کو "اچھا ادب" کے نام سے پہچانتے ہیں تو پھر "اچھے ادب" کی پہچان متعین کرنے کی کیا ضرورت ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ہم فہرست اس لئے بنانا چاہتے ہیں کہ وہ آئندہ ہمارے کام آئے۔ وہ فہرست ہمارے پاس ہوگی تو ہم لوگوں سے کہہ سکیں گے کہ اگر اچھا ادب پیدا کرنا ہے، یا اچھے اور برے ادب میں فرق کرنا ہے تو ہماری فہرست سے رجوع کرو۔ یعنی ہماری فہرست میں وہی قوت پیشین گوئی (Predictive power) ہوگی جو سائنسی نظریے میں ہوتی ہے۔ لیکن اس میں کئی مشکلیں ہیں۔ پہلی مشکل تو یہ ہے کہ سائنسی نظریے کی قوت پیشین گوئی صرف معلوم مشاہدات کے لئے ہے۔ اگر کوئی ایسا مشاہدہ رونما ہو جس کی توجیہ موجودہ سائنسی نظریے کے ذریعہ نہ ہو سکے، تو یا تو مشاہدے کو غلط ثابت کرنا ہوگا، یا پھر موجودہ نظریے کو رد کر کے کوئی نیا نظریہ بنانا ہوگا۔ ادب والوں کا معاملہ یہ ہے کہ وہ ایسے نظریات ہی بنانا چاہتے ہیں جو ہمیشہ اور ہر جگہ درست ہوں۔ مثلاً یہ اصول، کہ "استعارہ ہی شاعری کا جوہر ہے" عالمی اور آفاقی ہونے کا دعویٰ رکھتا ہے۔ جو شخص بھی اس نظریے کا مؤید ہے، وہ یہی کہے گا کہ یہ اصول تمام شاعری پر صادق آتا ہے، اور ایسے اصول کا فائدہ ہی کیا جو کہیں صحیح ہو اور کہیں صحیح نہ ہو۔ دوسری مصیبت یہ ہے کہ اگر کوئی سائنسی نظریہ غلط بھی ثابت ہو جائے تو اس کا ماتم کوئی نہیں کرتا۔ مثلاً نیوٹن (Newton) کے بعض نظریات آئن سٹائن نے، اور آئن سٹائن کے بعض خیالات کو اہم نظریے (Quantum Theory) نے غلط ثابت کر دیے تو کسی کی نیند حرام نہیں ہوئی، بلکہ دنیا خوش ہی ہوئی کہ چلو ہم "حقیقت" سے قریب تر آ گئے۔ لیکن اگر کوئی ادب پارہ ایسا وجود میں آ جائے جس کی روشنی میں ایسا تنقیدی نظریہ بنے جو ہم پر ثابت کر دے کہ (مثلاً) شیکسپیئر یا حافظ یا میر خراب شاعر تھے تو خدا جانے کیا ہنگامہ برپا ہو؟

ایک مشکل یہ بھی ہے کہ اگر ہم نے "اچھے ادب" کی روشنی میں مشترک عناصر کی فہرست بنا بھی ڈالی تو کوئی ضروری نہیں کہ سب لوگ اس فہرست کو مان لیں۔ مثلاً میں نے ایک فہرست بنائی جس کی

رو سے غالب اور میر وغیرہ تمام "اچھے" شاعروں کے یہاں "تکنیک" کا عنصر مشترک ہے۔ لیکن کوئی ضروری نہیں کہ میں جن شعروں میں تکنیک کی کارفرمائی دیکھتا ہوں، سب لوگ ان شعروں کو تکنیک کا حامل قرار دیں۔ پھر میری فہرست کی قدر و قیمت معلوم۔ مزید برآں یہ کہ جن چیزوں کو اچھا ادب کہا جاتا ہے ان میں اتنی طرح کی چیزیں مشترک ہیں کہ ہماری فہرست عملاً بے کار ثابت ہو سکتی ہے، خاص کر جب ہم یہ دیکھیں گے کہ بعض مشترک اجزا ایک دوسرے سے بالکل متناقض بھی ہیں۔ مثلاً بعض "اچھے" شعرا کے یہاں "سادگی" ہے، بعض کے یہاں "پیچیدگی"۔ لہٰذا "اچھے" ادب کی تعریف یہ ہوئی کہ جو تحریر "سادہ" ہے وہ "اچھا ادب" ہے، اور جو تحریر "پیچیدہ" ہے وہ بھی "اچھا ادب" ہے۔ لیکن یہ بات تو منطق کا ادنیٰ طالب علم بھی جانتا ہے کہ اجتماع نقیضین محال ہے۔ اگر آپ یہ کہیں کہ "سادگی" اور "پیچیدگی" ایک ہی ادب پارے کے صفات کے طور پر تھوڑا ہی پیش کئے جا رہے ہیں۔ ہم تو صرف یہ کہہ رہے ہیں کہ بعض "اچھا ادب"، "سادہ" ہوتا ہے، اور بعض "اچھا ادب"، "پیچیدہ" ہوتا ہے۔ لیکن اس کے معنی تو یہ ہوئے کہ "اچھے ادب" کی صفات پر مبنی ایسی فہرست نہیں ہو سکتی جس کا اطلاق تمام "اچھے ادب" پر ہو سکے۔ لہٰذا ہماری فہرست مہمل نہیں تو بے کار ضرور ہے۔

بعض حالات میں "ادب"، "اچھا ادب" اور "اہم ادب" کی تفریق بے معنی ہو جاتی ہے۔ مثلاً ایڈگر ایلین پو (Edgar Allan Poe) کے جاسوسی افسانے "اہم" اور "اچھا"، "ادب" کہے جاتے ہیں۔ لیکن تمام جاسوسی افسانے "اچھا ادب" نہیں ہیں۔ بعض لوگ تو ان کو "ادب" ہی ماننے سے انکار کر دیں گے۔ حالانکہ پلاٹ کی ندرت اور "پیچیدگی" اور اسرار کی بنا پر بہت سے دوسرے جاسوسی افسانے اگر پو کے افسانوں سے بڑھ کر نہیں ہیں تو ان سے کم بھی نہیں ہیں، یا پھر آرتھر کانن ڈائل (Arthur Conan Doyle) کے افسانے اور ناول ہیں کہ ان کے بارے میں یہ کہنا ممکن نہیں کہ وہ "ادب" نہیں ہیں۔ اکثر لوگ ان کو "اچھا ادب" بھی قرار دیں گے۔ اور ان کی اہمیت سے تو کسی کو انکار نہیں۔ ہمارے یہاں نظامی کی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کی "اہمیت" اور اس کے "ادب" ہونے کے بارے میں کوئی شک نہیں۔ ہمیں یہ گوارا ہوگا کہ ہم "کدم راؤ پدم راؤ" کے بدلے پچھلے سوا ڈیڑھ سو برس کی متعدد چھوٹی چھوٹی مثنویوں کو صفحۂ ہستی سے محو کر دیں، لیکن ہم "کدم راؤ پدم راؤ" کو چھوڑنے پر راضی نہ ہوں گے۔ پچھلے سوا ڈیڑھ سو برس کی چند مثنویوں کے ضائع ہونے سے ہمارے "ادب" کی صحت پر کوئی

اثر نہ ہوگا، لیکن "کدم راؤ پدم راؤ" کا ضائع ہونا ایک حادثۂ عظیم ہوگا۔ لہٰذا "کدم راؤ پدم راؤ" اگر "اچھا ادب" نہیں بھی ہے، تو یقیناً "ادب" ضرور ہے۔ پھر مشترک عناصر کی ایسی فہرست کیوں کر بنے جس کے اعتبار سے "کدم راؤ پدم راؤ" جیسا "ادب" بھی ہمارے کام کا ٹھہرے؟

یہ کہا جا سکتا ہے کہ "کدم راؤ پدم راؤ" (اور اس جیسی اور تحریروں) کو "ادب" میں جگہ اس لئے ملے گی کہ وہ بہت قدیم ہیں، یا نادر ہیں۔ تحریروں کے باب میں قدامت یا ندرت الگ ہی جنس ہیں اور ادب کی خوبی یا خرابی سے ان کا کوئی تعلق نہیں۔ تحریروں کا قدیم یا نادر ہونا ہی ان کے "ادب" ہونے کا ثبوت ہے۔ بات تو ٹھیک ہے، لیکن اس میں گڑبڑ یہ ہے کہ پھر "ادب" کی کوئی ادبی تعریف نہیں۔ یعنی کسی تحریر کو ادب قرار دیا جانے کے لئے ضروری نہیں کہ اس میں "ادبی شان" بھی ہو، بس یہ کافی ہے کہ وہ پرانی ہو، یا اس کی طرح کی تحریریں بآسانی دستیاب نہ ہوں۔ اس اعتبار سے کسی قدیم بنیے کا حساب بھی ادب ہے۔ مثلاً شمالی ہند میں جعفر زٹلی کی ایک مختصر تحریر کے علاوہ اٹھارویں صدی کے پہلے اردو نثر نہیں ملتی۔ اب اگر آپ کو سترہویں صدی کے کسی بنیے کا کھاتا اردو میں لکھا ہوا مل جائے تو آپ اسے "ادب" قرار دینے میں حق بجانب ہوں گے اور تاریخ ادب میں اس کا ذکر بڑی اہمیت سے کریں گے۔ اس طرح یہ بھی ممکن ہے اگر کسی زمانے میں وہ تمام تحریریں نابود ہو جائیں جنھیں "اچھا ادب" کہا جاتا ہے، تو جو کچھ بچ رہے گا اسی کو "ادب" اور "اچھا ادب" کہا جانا ممکن ہوگا۔

لہٰذا محض تنقیدی نظریات کی روشنی میں ادب کا مطالعہ سودمند نہ ہوگا۔ تنقیدی اصول و نظریات چاہے "اچھا ادب" پڑھ کر بنائے گئے ہوں، چاہے دل سے سوچ کر نکالے گئے ہوں، وہ محض اصول و نظریات ہیں۔ ان کی قدر اس وقت اور بھی مشکوک ہو جاتی ہے جب وہ کسی اور ادب، یا کسی اور تہذیب سے مستعار لئے گئے ہوں اور خود اس ادب سے برآمد نہ کئے گئے ہوں جس کی تنقید و تفہیم کے لئے انھیں استعمال میں لایا جا رہا ہے۔ کوئی تنقیدی اصول آفاقی نہیں ہوتا۔ لہٰذا غیر تہذیب یا کسی اور ادب سے حاصل کئے ہوئے اصول صرف اس حد تک صحیح ہیں جس حد تک ہمارا ادبی معاشرہ انھیں قبول کرتا ہے۔ آزاد، حالی، امداد امام اثر، اور ان کے بعد آنے والے تمام اردو نقادوں نے کم و بیش ہمارے ادب پر یہی ظلم کیا کہ انھوں نے بعض تصورات و اصول ادب کو آفاقی قرار دیا، اور یہ محض اتفاق نہیں کہ وہ تصورات و اصول ادب تقریباً تمام و کمال مغربی تھے (یا ان کے بارے میں یہ خیال کر لیا گیا تھا کہ وہ مغربی ہیں۔) جب ان

''مغربی'' اصولوں کی روشنی میں مشرقی (اور خاص کر اردو) شاعری کو پرکھا گیا تو لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ اردو شاعری عیوب اور اسقام کی پوٹ ٹھہری۔ پھر ان ''عیوب'' اور ''اسقام'' کو دور کرنے کے لئے جو نسخے تجویز کئے گئے ان کا سب سے پہلا اثر یہ ہوا کہ خود اردو شاعری کے اصول و روایات کو مسترد یا از کار رفتہ قرار دیا جانے لگا، اور ''نئی شعریات'' (''مغربی'' شعریات) کی تشکیل تمام نقادوں کا مقدس فریضہ ٹھہرا۔

اس فریضے کی انجام دہی کے پیچھے صرف مغرب کی مرعوبیت نہ تھی۔ اس کے پیچھے حب الوطنی کا جذبہ بھی تھا کہ اپنے ادب کو بھی کسی نہ کسی طرح ''عالمی'' معیاروں پر سچا ثابت کیا جائے۔ (اب یہ بات اور ہے کہ ''عالمی'' سے مراد صرف وہ معیار تھے جو ہم لوگوں نے بخیال خود مغرب سے حاصل کئے تھے، یا جو ہمارے خیال میں مغرب کے ادب میں مقبول تھے) سیاسی میدان میں ہماری شکست نے ہمیں تہذیبی میدان میں پسپائی پر آمادہ کیا۔ سیاسی شکستیں تو اقوام عالم کو ہوتی ہی رہی ہیں۔ لیکن ہمارا المیہ یہ ہے کہ ہم نے سیاسی شکست کو تہذیبی شکست بھی سمجھ لیا۔ دنیا کی تاریخ میں ہم اردو والے شاید واحد قوم (community) ہیں جو مسلسل سو برس سے اپنے تہذیبی ورثے کو ناقص اور لائق تردید سمجھتے رہے ہیں اور جس کی تہذیبی میراث کا بیشتر حصہ اس کے لئے فخر و مباہات کے بجائے شرمندگی اور اعتذار کا موقع فراہم کرتا ہے۔ ہمارے کلاسیکی ادب کا بیشتر حصہ ہمارے لئے نہ صرف بے معنی ہے، بلکہ اس لائق بھی ہے کہ اسے بھلا دیا جائے۔ داستان، تقریباً ساری کی ساری مثنوی، سارے کا سارا قصیدہ، کم سے کم پچاسی نوے فیصدی غزل، زیادہ تر مرثیہ، ان سب سے ہم بے بہرہ ہیں۔ بلکہ ان کے بارے میں شرمندگی اور رنجیدگی محسوس کرتے ہیں کہ ہمارے بزرگوں نے اتنا وقت ضائع کیا۔

غزل کی برائی میں ہمارے یہاں آج بھی وہی باتیں کہی جاتی ہیں جو حالی اور کلیم الدین احمد نے کہی تھیں۔ مرثیہ ہمارے لئے آج بھی مذہبی نظم کے طور پر زیادہ اہم ہے، اس کی ادبی اہمیت فروعی اور ثانوی ہے۔ بلکہ اکثر لوگوں کے خیال میں اس میں ادبی اہمیت اور حسن بہت کم ہے، کیوں کہ اس میں ''واقعیت'' نہیں۔ قصیدہ تو بالکل ہی گردن زدنی ہے، کیوں کہ اس میں بادشاہوں اور امرا کی جھوٹی تعریف کے پل باندھے جاتے ہیں۔ اور غزل کا تو پوچھنا ہی کیا ہے؟ اس میں ربط و تسلسل نہیں، اس میں واقعیت نہیں، اس میں بس چند ہی فرضی، مخرب الاخلاق، اور مبالغہ آمیز مضامین ہیں (چبائے ہوئے نوالے، بچوڑی ہوئی ہڈیاں) اس کا معشوق خیالی اور ناقابل یقین ہرجائی ہے، اور اس کا عاشق ''غیر

اخلاقی'' اور ''غیر صالح'' اخلاق و جذبات کا مجموعہ۔ کیا یہ بات ہمارے نقادوں کے لئے لمحۂ فکریہ نہیں فراہم کرتی کہ آج بھی ہماری تنقید میں مروج تقریباً ہر رائے اور تقریباً ہر فیصلہ ''آب حیات'' اور ''مقدمہ شعر و شاعری'' سے مستعار ہے، اور ان دونوں کتابوں کا (واضح یا غیر واضح) ایجنڈا بس یہی ہے کہ شاعری کے اصول بدلتے رہتے ہیں اور ہماری کلاسیکی شاعری کا بیشتر حصہ ''سچائی''، جذبے کی بے ساختگی''، ''اخلاقی قوت'' وغیرہ سے عاری ہے، لہٰذا ہماری شاعری کو ''اصلاح'' کی سخت ضرورت ہے، تا کہ یہ ''ان نیچرل'' کے بجائے ''نیچرل'' ہو سکے؟ دنیا کا تو یہ طریقہ ہے کہ اپنے تہذیبی اکتسابات پر لوگ فخر کرتے ہیں، اور ہمارا یہ عالم ہے کہ اپنے تہذیبی اکتسابات میں گیڑے نکالتے ہماری زبان نہیں تھکتی۔

باہر سے مستعار لئے ہوئے تنقیدی اصولوں کو آفاقی سمجھ کر ان کی روشنی میں اپنے ادب کو پرکھنے کا نتیجہ ہم دیکھ چکے۔ اب ایک منٹ ٹھہر کر یہ بھی دیکھ لیں کہ کیا یہ ممکن تھا، یا ممکن ہے، کہ ہم خود اپنی شاعری میں سے ایسے اصول نکالیں جو آفاقی ہوں؟ اس کا سادہ اور سیدھا جواب یہ ہے کہ ایسا ہونا نہ تو ممکن ہے اور نہ ضروری ہے۔ ضروری اس لئے نہیں کہ ہم اردو شاعری پر تنقید لکھ رہے ہیں، چینی یا لاطینی یا انگریزی شاعری پر نہیں۔ ممکن اس لئے نہیں کہ جس طرح باہر کے اصول ہمارے لئے کارآمد نہیں، اسی طرح ہمارے اصول باہر کے لئے کارآمد نہیں۔ ہر تہذیب اپنے اصول مقرر کرتی ہے۔ اس کی بنیادی اور بالکل سامنے کی وجہ یہ ہے کہ ہر تہذیب کائنات اور اس کے مسائل کو برتنے کے وہ طریقے ہی ایجاد یا حاصل کرتی ہے جو اس کے داخلی تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔ تہذیبیں اپنے رویے اور طریقے اپنے نظریۂ کائنات پر قائم کرتی ہیں۔ تہذیب کا سب سے پر قوت اور موثر اظہار ادب ہے، لہٰذا ہر تہذیب اپنے طور پر طے کرتی ہے کہ ہم کس چیز کو ادب کہیں گے، اور بحیثیت ادب کس چیز کو کتنی قیمت دیں گے؟ اور میدانوں میں تو ممکن ہے کہ تھوڑی بہت مفاہمت ہو جائے، لیکن ادب کے معاملے میں مفاہمت عرصۂ دراز کے باہم عمل اور رد عمل کے بعد ہی ہوتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ایڈورڈ فٹز جیرالڈ، ازرا پاؤنڈ، اور آرتھر ویلی کے کارنامے چینی طرز کی شاعری کو انگریزی میں عام کرنے کے لئے کافی ٹھہرتے۔

کسی ادب کو پڑھنے کے لئے ''آفاقی تنقیدی اصول'' سے زیادہ ضروری اس بات کا جاننا ہے کہ جس تہذیب نے وہ ادب پیدا کیا ہے اس میں (یعنی اس کے ادبی معاشرے میں) کس چیز کو ''ادب'' کہتے ہیں اور وہاں کن ادبی اقدار کو زیادہ حسن یا اہمیت کا حامل قرار دیا جاتا ہے اور کن کو اہمیت یا خوبی سے

عاری سمجھا جاتا ہے؟ کیوں کہ آخری تجزیے میں بس یہی بات نکلتی ہے کہ جن متون کو ادبی معاشرہ ادب کہے وہ ادب ہیں، جن کو ادبی معاشرہ اچھا ادب کہے وہ اچھا ادب ہیں، اور جن کو ادبی معاشرہ بڑا ادب کہے وہ بڑا ادب ہیں۔ کسی ادبی معاشرے میں جن چیزوں کو ادب کے طور پر قبول کیا جاتا ہے، ان میں بعض باتیں مشترک ہو سکتی ہیں (اور ہوتی ہیں) ان میں بعض باتیں ایسی بھی ہو سکتی ہیں (اور کبھی کبھی ہوتی بھی ہیں) جنھیں دوسرے ادبی معاشرے بھی ادب کے طور پر خود بخود قبول کر لیں۔ لیکن عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ دوسرے معاشرے والا پوچھ کر معلوم کرتا ہے کہ تمھارے یہاں کیسی چیزوں کو ادب کہا جاتا ہے، اور ان کو پرکھنے کے لئے تمھارے یہاں کیا وسائل اور طریقے ہیں؟ تمھارے یہاں کون سی اصناف رائج ہیں اور ان اصناف کے امتیازی صفات کو تم لوگ کس طرح بیان کرتے ہو؟ یہ باتیں اس قدر سامنے کی اور واضح بالذات ہیں کہ ان کو دلیل کی ضرورت شاید نہ ہو۔ لیکن چوں کہ حالی اور آزاد کے زیر اثر (پھر ترقی پسندوں کے طفیل) ہم لوگ ”آفاقی اصول تنقید“ کے مفروضے پر ایمان لا چکے ہیں، اس لئے یہاں چند دلائل پیش کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

ادب ایک طرح کا نظام (System) ہے جو خود مختلف اصناف کے نظام سے مل کر بنا ہے۔ لہٰذا اگر اصناف کے قاعدے معلوم کر لئے جائیں تو ادب کے قاعدے معلوم ہو سکتے ہیں۔ اس حقیقت کی طرف سب سے پہلے شاید روسی ہیئت پسندوں نے اشارہ کیا تھا۔ کوئی بات کسی صنف میں محمود تو کسی اور صنف میں مذموم ہو سکتی ہے۔ لیکن چوں کہ تمام اصناف میں ”ادبیت“ مشترک ہوتی ہے اس لئے کوئی صنف جس ادبی نظام کا حصہ ہے، اس نظام میں بھی بعض باتیں مشترک ہوں گی، لیکن یہ اشتراک اسی حد تک ممکن ہوگا جس حد تک کسی صنف میں کوئی بات ممکن ہوگی۔ چوں کہ اصناف تمام دنیا میں مشترک نہیں ہیں، بلکہ مختلف تہذیبوں میں مختلف اصناف ہیں، اس لئے ادبی اصول (یعنی ”ادبیت“ کے معیار) بھی آفاقی نہیں ہو سکتے۔ وہ اصناف بھی، جو کئی تہذیبوں میں مشترک ہوتی ہیں، اپنے صحیح پن (validity) اور قبولیت کے لئے اس تہذیب کی محتاج ہوتی ہیں، جس میں وہ مروج ہیں۔ مثلاً ڈراما چین میں بھی ہے، قدیم (سنسکرت) ہندوستان میں بھی اور یونان میں بھی۔ لیکن تینوں اپنی اپنی جگہ اس قدر مختلف ہیں کہ (مثلاً) ارسطو کے معیار سے ہندوستانی ڈراما ناقص ہے اور چینی ڈرامے کا شاید وجود ہی نہیں۔ لہٰذا چینی ڈراما اس لئے ڈراما ہے کہ چین کی تہذیب اسے ڈراما قرار دیتی ہے۔ اور نزدیک آیئے تو فرانسیسی اور

انگریزی میں ڈراما لاطینی سے آیا اور لاطینی میں یونانی سے۔ لیکن انگریزی ڈراما نہ لاطینی ماڈل پر پورا اترتا ہے اور نہ یونانی ماڈل پر۔ لہٰذا انگریزی میں ڈراما ہے تو محض اس وجہ سے کہ انگریزی میں اسے ڈراما کہا جاتا ہے۔

اب اپنے گھر میں آیئے تو معاملہ اور بھی صاف ہو سکتا ہے۔ ہمارے یہاں غزل میں معشوق کے حسن کا بیان ہوتا ہے۔ لہٰذا اگر ہمیں کوئی ایسا متن دکھائی دے جس میں غزل کے ظاہری صفات (وزن، بحر، قافیہ) کے ساتھ معشوق کے حسن کا بیان ہو تو ہم اسے غزل کا شعر قرار دیں گے اور اگر اس میں معشوق کے حسن کا بیان کسی ایسے نہج سے ہو جس سے ہمارے کسی تہذیبی مفروضے کو ٹھیس پہنچے تو ہم اسے غزل کا شعر تو قرار دیں گے لیکن اسے خراب شعر بھی کہیں گے۔ مثلاً آتش کے اس مطلع پر تقریباً سب لوگ ناک بھوں چڑھائیں گے۔

حسن سے قدرت خدا کی رو نظر آیا مجھے
ریش پیغمبر ترا گیسو نظر آیا مجھے

پہلے مصرعے میں تعقید ہے، لیکن بے لطف، اور مضمون کچھ نہیں۔ دوسرے مصرعے میں بظاہر نہایت بھونڈی بات کہی ہے کہ معشوق کے گیسو کو پیغمبر اسلام کی داڑھی سے تشبیہ دی۔ نبی کا جو احترام اور ان کے حسن کا جو تصور ہمارے ذہن میں ہے اس کے پس منظر میں یہ بات نہایت کریہہ اور ناگوار ہے کہ کسی عام انسان (چاہے وہ معشوق ہی کیوں نہ ہو) کے گیسو کو ریش پیغمبر کا رتبہ دیا جائے۔ پھر داڑھی کی شکل اور بناوٹ اور ہے، گیسو کی شکل اور بناوٹ اور ہے، لہٰذا شعر قطعاً ناکام ہے۔

شاہ غلام اعظم افضل الہ آبادی انیسویں صدی کے مشہور صوفی اور جید شاعر تھے۔ ان کے ساتھ دو اہم نسبتیں اور ہیں۔ وہ ناسخ کے ارشد تلمیذ اور شاہ عبدالعلیم آسی کے استاد تھے۔ سید شاہد علی سبز پوش نے حضرت شاہ آسی کے دیوان ”عین المعارف“ کے دیباچے میں لکھا ہے:

ایک مرتبہ جب شاہ (غلام اعظم) صاحب لکھنؤ تشریف لے گئے تو ناسخ سے اجازت مانگی کہ اگر آپ فرمائیں تو حضرت آتش سے بھی مل آوں۔ ناسخ نے اجازت دی اور یہ الفاظ فرمائے کہ ”دیکھو وہ بڑا کامل الفن ہے اس کے کسی شعر پر اعتراض نہ کرنا۔“ چنانچہ شاہ صاحب حضرت آتش مغفور کے پاس

تشریف لے گئے۔ رسم تعارف کے بعد شاہ صاحب نے غزل سنانے کی فرمائش کی۔ آتش نے یہ مطلع پڑھا۔

حسن سے قدرت خدا کی رونظر آیا مجھے
ریش پیغمبر ترا گیسو نظر آیا مجھے

شاہ صاحب نے لاحول پڑھا۔ آتش خاموش ہو گئے۔ پھر کوئی شعر نہیں سنایا۔ جب واپس آئے تو ناسخ سے قصہ سنایا۔ ناسخ نے کہا کہ میں نے تم سے پہلے ہی کہہ دیا تھا کہ وہ بڈھا کامل الفن ہے اس پر کوئی اعتراض نہ کرنا۔ حضرت (آسی) فرماتے تھے کہ شاہ صاحب نے آتش کے شعر کو معشوقان مجازی کی تعریف میں سمجھا اس وجہ سے ریش پیغمبر کی تشبیہ پر برافروختہ ہو گئے۔ حالاں کہ آتش نے امام حسین علیہ السلام کی منقبت میں فرمایا ہے اور ریش پیغمبرؐ سے ان کے گیسو کو مشابہت دی ہے۔ بلاغت کے قاعدے سے مشبہ سے مشبہ بہ افضل ہے اس لئے ریش پیغمبر کی فضیلت امام حسینؑ کے گیسو پر باقی رہی۔ شعر اپنی جگہ پر بے مثل ہے۔

یہاں اس بات سے بحث نہیں کہ خود آتش نے اس مطلعے میں کیا معنی رکھے تھے؟ (مثلاً اے مصنف پر تفصیلی بحث جلد دوم کے دیباچے میں ملاحظہ ہو) بنیادی بات یہ ہے کہ آتش کا مطلع اگر منقبت کا شعر سمجھا جائے تو یقیناً بے مثل ہے، اور اگر اسے غزل کا شعر سمجھا جائے تو بے شک بھونڈا اور قابل گرفت ہے۔ اس بحث سے مندرجہ ذیل اہم نکات پیدا ہوتے ہیں:

(۱) کسی متن کو سمجھنے کے لئے یہ جاننا ضروری ہے کہ اسے کن رسومیات (convention) کے تحت پڑھا جائے۔

(۲) ہر متن کسی نہ کسی صنف میں ہوتا ہے۔ ہر صنف کی اپنی رسومیات ہوتی ہے، رسومیات سے مراد وہ قاعدے ہیں جن کی رو سے متن بنایا جاتا ہے۔ غزل کی رسومیات اور ہے، اور منقبت کی رسومیات اور ہے۔

(۳) کسی زبان میں جتنے اور جتنی طرح کے متن بن سکتے ہیں ان میں

بعض رسومیاتی عناصر مشترک ہوتے ہیں۔ مثلاً منقبت اور غزل میں وزن و بحر، ردیف و قافیہ، مطلع وغیرہ مشترک ہو سکتے ہیں۔

(۴) لہٰذا ان رسومیاتی عناصر کو جاننا ضروری ہے جن کی رو سے، اور جن کے تحت وضع کردہ قاعدوں کی پابندی کر کے، کوئی متن معنی خیز بنتا ہے۔ مثلاً اگر آپ کو بتایا نہ جائے کہ مندرجہ ذیل شعر عشقیہ ہے، تو آپ اسے سمجھنے سے قاصر رہیں گے۔

ہے صاعقہ و شعلہ و سیماب کا عالم
آنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے غالب

اور اگر آپ کو اردو غزل کے رسومیات اور شعریات نہ معلوم ہوں تو اس معلومات کے باوجود، کہ شعر عشقیہ ہے، یہ شعر آپ کی نظر میں مضحکہ خیز یا غیر واقعی، یا مہمل رہے گا۔

(۵) لہٰذا کسی متن کے بارے میں یہ فیصلہ کہ یہ (اچھا) شعر ہے کہ نہیں، صرف ان قاعدوں کی روشنی میں ہو سکے گا جو اس تہذیب میں مروج ہیں جس نے وہ متن بنایا ہے۔

(۶) جن قاعدوں کا ذکر نمبر ۵ میں ہوا، وہ تین عنوانات کے تحت بیان ہو سکتے ہیں۔ اول تو رسومیات و قواعد، مثلاً بحر، وزن، قافیہ، شعر کا دو مصرعوں پر مشتمل ہونا۔ اور (اگر غزل کی رسومیات کا ذکر ہو تو) غزل کی دوسری صنفی خصوصیات، مثلاً یہ کہ غزل عشقیہ شاعری ہے، جس میں زیادہ تر دوری کے مضامین بیان ہوتے ہیں اور جس کا ہر شعر عام طور پر الگ مفہوم رکھتا ہے۔ دوم جمالیات، یعنی وہ عناصر یا وہ شرطیں جن کے اعتبار سے کوئی شعر اچھا مانا جائے گا۔ مثلاً مضمون آفرینی، معنی آفرینی، وغیرہ۔ سوم کائنات، یعنی جس تہذیب نے وہ شاعری پیدا کی ہے اس میں حیات و کائنات کے بارے میں کیا معتقدات اور کیا تاثرات مروج ہیں۔

میرا یہ بیان، کہ کسی متن کے بارے میں یہ فیصلہ کہ یہ (اچھا) شعر ہے کہ نہیں، صرف ان قاعدوں کی رو سے ہو سکے گا جو اس تہذیب میں مروج ہیں، بظاہر تنقیدی کارروائی اور تصورات پر ضرب کاری لگاتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ایسا ہے نہیں، پہلی بات تو یہ جو باتیں بھی اس سوال کے جواب میں کہی جائیں کہ فلاں تہذیب میں کس طرح کے متن کو شعر کہتے ہیں، تنقیدی ہی باتیں ہوں گی۔ فرق صرف یہ ہوگا کہ بات کسی (فرضی یا اصلی) آفاقی معیار کے حوالے سے نہیں بلکہ اس تہذیب کے حوالے سے ہوگی جو اس متن کی خالق اور مالک ہے۔ ظاہر ہے کہ ولی یا میر یا محمد قلی شاہ جب شعر کہتے تھے تو ان کے سامنے (واضح یا غیر واضح) کوئی تصور تو رہتا ہوگا کہ میں جس تخلیقی معاشرے (ادبی سماج، یا Literary community) کا فرد ہوں، وہ کس طرح کی تحریر کو (اچھی) شاعری سمجھتا ہے۔ یا سمجھے گا۔ اور اس ادبی سماج کو بھی بخوبی معلوم رہا ہوگا کہ ہماری نظر میں شاعری کس چیز کا نام ہے۔ جب ہاشمی بیجاپوری اپنی غزل میں صاف صاف عورت کو متکلم اور عاشق بنا کر پیش کرتا تھا تو کیا اسے معلوم نہ رہا ہوگا کہ اس طرح کی شاعری کو بھی شاعری کہا جاتا ہے؟ ورنہ وہ ایسا طرز کیوں اختیار کرتا؟

ہمارے کلاسیکی شعرا انگلستان یا فرانس والوں سے تو پوچھنے نہیں گئے تھے کہ بھائی تمھارے یہاں شاعری کے کیا معیار ہیں؟ ہمیں بتا دو تا کہ ہم بھی ان کا اتباع کریں۔ پوچھنے تو وہ ایرانیوں سے بھی نہیں گئے تھے جن کی شاعری کا (بقول بعض) اردو شاعری محض ایک چربہ ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اردو تو اردو، فارسی زبان میں سبک ہندی کی شاعری اہل ایران کو متاثر نہیں کرتی، بلکہ ان کی سمجھ میں ہی نہیں آتی۔ اور ہمارے نقادان ایران و مغرب پرست بار بار کہتے ہیں کہ اردو شاعری سراسر ایرانی شاعری کے سانچے میں ڈھلی ہے۔ اگر بالفرض ایسا ہو بھی، تو اس سے بس یہی ثابت ہوتا ہے کہ اردو کے ادبی سماج نے ایرانی سانچوں کو قبول کر لیا۔ اب وہ اردو کے سانچے ہو گئے۔ لہٰذا کوئی تہذیب جس سانچے اور معیار کو اختیار کر لے وہی اس کا اپنا سانچا اور معیار ہے۔ اس سے پھر بھی یہ ثابت نہیں ہوتا کہ شاعری کے سانچے اور معیار آفاقی ہوتے ہیں۔

چونکہ متن کے معنی کی طرف پہلا قدم اٹھانا اس بات کا معلوم کرنا ہے کہ یہ متن کس صنف میں ترتیب دیا گیا ہے؟ اور چونکہ اصناف مقامی ہوتی ہیں، آفاقی نہیں، اس لئے معنی (= ادبی معیار کو متعین کرنے کا وسیلہ) بھی مقامی ہی شے ہے۔ کسی متن کو ہو بہو کسی دوسری زبان میں منتقل کرنا ممکن نہیں، لیکن

اس کا مطلب یہ نہیں کہ دوسری زبان یا دوسری تہذیب کے تنقیدی اصول اور متن سازی کے قاعدے کسی اور زبان کے لئے کارآمد نہیں۔ ان کا تھوڑا بہت کارآمد ہونا قطعی ممکن ہے۔ اور بعض حالات میں یہ بات مفید بھی ہوتی ہے کہ غیر تہذیب سے روشنی حاصل کر کے اپنے تہذیبی مظاہر کے تجزیہ و تشریح میں مدد لی جائے۔ لیکن غیر تہذیب کی روشنی میں یہ نہیں طے ہو سکتا کہ ہمارا کوئی تہذیبی مظہر تہذیب کا اظہار کہلانے کے لائق ہے کہ نہیں۔ اور اس کی اچھائی برائی کا فیصلہ تو غیر تہذیب کے اصولوں کی روشنی میں بالکل ہی نہیں ہو سکتا۔ مثلاً یونانی شاعری میں قافیہ نہیں اور عربی شاعری میں ردیف نہیں۔ اب ظاہر ہے کہ اس بات کا فیصلہ عربی شاعری کے اصول کی روشنی میں نہیں ہو سکتا کہ یونانی زبان میں لکھی ہوئی غیر مقفیٰ نظم شاعری ہے کہ نہیں، اور اس بات کا فیصلہ، کہ کون سی غیر مقفیٰ نظم اچھی کہلائے گی، عربی شاعری کے اصولوں کی روشنی میں ممکن ہی نہیں ہے۔ اور عربی کی غیر مردف شاعری کی روشنی میں ردیف کی خوبی یا خرابی پر بحث ہی نہیں ہو سکتی۔

ممکن ہے اس کے جواب میں آپ کہیں کہ قافیہ یا ردیف کا روح شاعری سے کوئی تعلق نہیں۔ لہٰذا قافیے ردیف وغیرہ کا ہونا نہ ہونا ہماری بحث سے غیر متعلق ہے۔ اس بیان میں متعدد مغالطے ہیں۔ سب سے پہلا مغالطہ تو یہ کہ کسی زبان میں شاعری کی روح کہاں اور کیا ہے، اس کا فیصلہ آپ کس طرح کر سکتے ہیں؟ اگر آپ اس خیال میں ہیں کہ ''شاعری'' تو کوئی آفاقی کیفیت ہے، اور وزن، بحر، قافیہ اور اس طرح کی بقیہ چیزیں صرف ''ظاہری'' ہیں اور کلام کا ''زیور'' ہیں، تو اس کا جواب یہ ہے کہ اگر شاعری کوئی آفاقی کیفیت ہوتی تو ترجمہ شدہ متن اور اصل متن میں کوئی فرق نہ ہوتا۔ وزن، بحر، قافیہ وغیرہ کو ظاہری چیزیں قرار دینے میں دوسرا مغالطہ اس بنا پر ہے کہ ''موزوں'' کلام کی کوئی تعریف ممکن نہیں۔ موزونیت کسی کلام کی وہ صورت حال ہے جس کا احساس کیا جا سکتا ہے، لیکن جو کلام کسی ایک زبان میں موزوں ہے، وہ کسی دوسری زبان میں ناموزوں بھی ہو سکتا ہے۔ دوسری زبان کیا، اپنی ہی زبان میں اگر کسی نامانوس بحر میں کلام کہہ دیا جائے تو وہ ''ناموزوں'' محسوس ہوگا۔ لہٰذا وہ چیز جو کسی کلام کا وصف ذاتی ہو، اسے محض ظاہری اور زیبائشی نہیں کہا جا سکتا۔ یہی حال ردیف و قافیہ کا ہے، کہ وہ معنی میں اضافہ کرتے ہیں۔ لہٰذا ان کو منہا کرنے سے کلام کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ ان کو محض ظاہری اور زیبائشی نہیں کہہ سکتے۔ روسی ہیئت پسندوں نے اس بات کو پوری قوت کے ساتھ ثابت کر دیا تھا کہ فن پارہ ان تمام لسانی ترکیبوں

اور اوضاع کا مجموعہ ہے جو اس میں برتے گئے ہیں۔ تیسرا مغالطہ یہ ہے کہ شاعری کی ''روح'' (وہ جو کچھ بھی ہو) اور اس کے جسم، ہیئت، ظاہری شکل و صورت (وہ جو کچھ بھی ہوں) کو الگ الگ کیا جا سکتا ہے۔ سامنے کی بات ہے کہ غزل بطور صنف کی شناخت اس کی ہیئت خارجی ہے۔ یہ ممکن نہیں کہ آپ غزل کی ہیئت خارجی کو ترک کر دیں اور پھر بھی آپ کا متن غزل کہلائے۔

آپ کہیں گے، نہ سہی، لیکن میرا متن ''شاعری'' تو کہلائے گا۔ مجھے غزل کی ہیئت خارجی سے بحث نہیں، مجھے تو اس کی اس صفت سے غرض ہے جسے ''شاعری پن'' یا کبسن (Jacobson) کی زبان میں poeticalness کہتے ہیں۔ لیکن یہاں یہ مشکل ہے کہ غزل کا ''شاعری پن'' غزل سے باہر نہیں ہے۔ یعنی بہت سی چیزیں ایسی ہیں جو غزل کے اندر ''شاعری'' ہیں اور غزل کے باہر شاعری نہیں ہیں۔ مثلاً میر کا مطلع ہے۔

سحر گہ عید میں دور سبو تھا
پر اپنے جام میں تجھ بن لہو تھا

حسن اتفاق سے (بلکہ شاید جان بوجھ کر) میں نے ایسا شعر اٹھا لیا ہے جس کی ترتیب الفاظ بالکل نثر کی سی ہے۔ اب اس کو نثری شکل میں لکھتے ہیں۔

سحر گہ عید میں دور سبو تھا، پر اپنے جام میں تجھ بن لہو تھا۔

اس متن کو کاغذ پر لکھ کر کسی شخص کو دکھایئے جسے معلوم نہ ہو کہ یہ غزل کا مطلع ہے اور پوچھئے اس میں ''شاعری پن'' ہے کہ نہیں۔ وہ شخص آپ سے پوچھے گا کہ اس متن کا متکلم کون ہے اور مخاطب کون؟ وہ کون سی تہذیب ہے اور کس طرح کی عید ہے جس میں لوگ جمع ہو کر شراب پیتے ہیں؟ آپ کہیں گے اجی دوسرا جملہ پورا پورا استعارہ ہے، اس کو لغوی معنی میں کیوں لیتے ہو؟ ممکن ہے وہ شخص آپ کے کہنے سے مان جائے، لیکن وہ پھر بھی کہے گا اجی عام روز مرہ کے استعمال میں ہم اس طرح کے استعارے کہاں برتتے ہیں؟ لیکن چلو مان لیا یہاں استعارہ ہے، لیکن یہ تو بتاؤ یہ استعارہ کس موقعے پر استعمال کیا گیا ہے؟ صرف استعارے سے کیا ہوتا ہے؟ اس کا سیاق و سباق سمجھاؤ۔ (کم سے کم امام عبدالقاہر جرجانی تو یہی کہتے تھے۔) آپ کہیں گے پہلا جملہ بھی استعارہ ہے، اور وہی دوسرے جملے کا سیاق و سباق ہے۔ وہ کہے گا، پہلے جملے کا سیاق و سباق بتاؤ۔ تنگ آ کر آپ کہیں گے، ارے احمق یہ میر کی غزل کا مطلع ہے جسے میں

نے نثر کی طرح لکھ کر تمہارا امتحان لیا ہے۔ اب اگر وہ شخص غزل سے واقف ہو گا تو کہے گا، تو پھر ایسے کیوں نہیں کہتے کہ یہ غزل کا مطلع ہے؟ اب میں نے مان لیا کہ اس میں شاعری پن ہے۔ اور اگر اس شخص کو غزل کے بارے میں کچھ نہ معلوم ہو گا تو وہ پوچھے گا، غزل کیا ہوتی ہے؟ جب آپ اس کو غزل کے بارے میں بنیادی باتیں سمجھا چکیں گے تو وہ شخص (بشرطیکہ اس کا نام کلیم الدین احمد یا حالی نہ ہو) کہے گا کہ تم نے بیکار اتنا وقت ضائع کیا۔ تم پہلے بتا دیتے کہ یہ کلام تمہارے یہاں شاعری کہلاتا ہے تو میں اسی وقت جواب دے دیتا کہ اگر یہ کلام تمہاری تہذیب میں شاعری ہے تو پھر اس میں شاعری پن لازماً ہو گا۔

ہو سکتا ہے آپ کہیں یہ سب فرضی باتیں ہیں۔ اس بات کا کیا ثبوت ہے کہ وہ شخص وہی باتیں کہتا جو تم نے بیان کی ہیں؟ لہٰذا مندرجہ ذیل متن پر غور کریں کہ اس میں ''شاعری پن'' ہے کہ نہیں:

آج میں نے ان کے گھر کئی بار آدمی بھیجا۔ جب سنا تو یہ سنا، دو چار آدمی بیٹھے ہیں۔

اب اگر آپ یہ کہیں کہ اس میں شاعری پن کہاں، یہ تو سپاٹ بیان ہے اور میں کہوں کہ جناب یہ تو سارا استعاراتی بیان ہے، تو آپ کیا کہیں گے؟ یہی نہ کہ اچھا اگر استعاراتی بیان ہے تو اس میں شاعری پن لازمی طور پر ہو گا، لیکن اس بات کا کیا ثبوت کہ یہ بیان استعاراتی ہے؟ میں جواب میں کہوں گا کہ جناب یہ غزل کا مطلع ہے۔

آج میں نے ان کے گھر بھیجا کئی بار آدمی
جب سنا تو یہ سنا بیٹھے ہیں دو چار آدمی

(اکبر الہ آبادی)

لامحالہ آپ جواب میں کہیں گے کہ تم عجب آدمی ہو، پہلے ہی کیوں نہ کہا کہ تم نے غزل کے مطلعے کی نثر کی ہے۔ تب تو میں فوراً کہہ دیتا کہ اس میں شاعری پن ہے۔ لیکن اتنا کہہ کر آپ اچانک سختی سے منھ بند کر لیں گے۔ کیوں کہ آپ کو خیال آئے گا کہ آپ جب بھی زبان کھولتے ہیں، اپنی نفی کرتے ہیں۔

جب یہ بات ثابت ہو گئی کہ کسی کلام میں لازمی طور پر ''شاعری پن'' نہیں ہوتا بلکہ ''شاعری پن'' ایک تہذیبی تصور ہے، اور ہر تہذیب میں ''شاعری پن'' کے معیار مختلف ہو سکتے ہیں، تو سوال اٹھتا ہے کہ کیا ہر تہذیب بالکل الگ، مختلف اور تنہا زندگی گذارتی ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ میں پہلے ہی کہہ چکا

ہوں کہ جن تہذیبی مظاہر کو آپ باہر سے لے کر اپنا لیں وہ آپ کے ہو جاتے ہیں۔ میں یہ بھی کہہ چکا ہوں کہ غیر تہذیبوں کی بصیرتوں کو ہم اپنے کلام میں لاسکتے ہیں، لیکن ان کو ہم اپنے تصورات کی تنسیخ کے لئے استعمال نہیں کر سکتے۔ اگر ہم ایسا کریں گے تو ہمارا وہی حشر ہوگا جو حالی سے لے کر آج تک تقریباً تمام اردو نقادوں کا ہوا۔

پرانے زمانے میں (علامہ شبلی تک) یہ طریقہ تھا کہ لوگ عربی اور فارسی کے نقادوں سے اقتباسات اور تصورات لے کر اپنی بات کہتے تھے۔ جب عربی فارسی والوں کا سورج ڈھلا گیا اور مغربی (انگریزی) مصنفوں کا بول بالا ہوا تو ہم لوگوں نے اپنی تحریروں کو مغربی (انگریزی) مصنفوں کے اقوال سے آراستہ کرنا شروع کر دیا۔ اس میں بنیادی غلطی یہ تھی کہ عربی فارسی اور اردو میں بہت سی باتیں تہذیب کی سطح پر مشترک ہیں۔ (سب سے بڑی بات یہ کہ اصناف سخن تقریباً سب کی سب مشترک ہیں) لہٰذا اردو میں عربی فارسی کا حوالہ سراسر بے معنی نہ تھا۔ (اردو میں جو باتیں ایسی تھیں جن کا سرچشمہ عربی فارسی نقد شعر نہیں، بلکہ ہندوستانی فکر تھی، ان کے بارے میں فرض کر لیا گیا تھا کہ وہ بھی فارسی سے مستعار ہیں۔ بلکہ پرانے لوگ تو ہندوستانی فکر پر مبنی باتوں کو معرض تحریر ہی میں نہ لاتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ آج ہمیں ان کو پہچاننے اور بیان کرنے میں اس قدر مشکل ہو رہی ہے کہ بس)۔ پھر یہ بھی تھا کہ ہندوستانی فکر پر مبنی جو باتیں اردو میں ہیں انھیں اردو والوں نے براہ راست اور تقریباً غیر محسوس طور پر حاصل کیا تھا، اور وہ اردو کے تہذیبی تناظر میں پوری طرح گھل مل گئی تھیں۔ اس کے برخلاف، مغرب (انگریزی) سے جو کچھ ہم نے لینا چاہا اس کا بڑا حصہ ہمارے تہذیبی مزاج سے بیگانہ اور ہمارے تصور حیات سے متغائر تھا۔ لیکن چوں کہ سیاسی اور سماجی دباؤ کے تحت مغربی خیالات ہم پر بڑی حد تک حاوی ہو چکے تھے، لہٰذا حسن و خوبی کا ماڈل ہم نے انگریزی ادب کو قرار دیا اور اپنے ادب (خاص کر کلاسیکی ادب) کے بارے میں ہم طرح طرح کے شکوک، شبہات، اعتذاری رویوں، اور اپنے ادب کی "اصلاح" کی کوشش میں مبتلا ہو گئے۔

بالآخر یہ ہوا کہ ہم نے اپنے ادب کے زیادہ تر حصے کو غیر معتبر اور حقیر قرار دے دیا۔ اور اس کے جس حصے کو ہم نے قبول بھی کیا، اسے صحیح طرح پڑھنے سے ہم قاصر رہے۔ صحیح طرح پڑھنے سے میری مراد یہ ہے اس طرح پڑھنا جس طرح اس کے پڑھے جانے کی توقع اس ادب کے بنانے والوں کو تھی۔

ایسا نہیں ہے کہ ادب کو ایک سے زیادہ طریقوں سے پڑھنا ممکن نہیں ہے۔ لیکن ہر طریقے کو انھیں تصورات پر مبنی ہونا چاہئے جو اس تہذیب میں جاری اور موجود ہوں جس نے اس ادب کو خلق کیا ہے اور اگر کسی ادب کو کسی غیر تہذیب کے تصورات و مفروضات کی روشنی میں پڑھنا بھی ہے تو پہلے اس کو اس کی اپنی تہذیب اپنی شعریات اور رسومیات کی روشنی میں پڑھنا چاہئے، تا کہ معلوم تو ہو کہ اس ادب میں ہے کیا؟ گذشتہ سو برس سے ہمارا المیہ یہ ہے کہ ہم لوگوں نے اپنے ادب کو غیر تہذیب کے حوالے سے پڑھا۔ اور اس وقت یہ عالم ہے کہ وہ شعریات ہی ہم سے کھوئی گئی ہے جس کی رو سے کلاسیکی زمانے کے لوگ اپنے شعر بناتے تھے۔ لہٰذا کلاسیکی شاعری کا بڑا حصہ ہمارے لئے بے معنی ہے، اور جو حصہ معنی خیز ہے بھی، وہ صرف اس لئے بامعنی ہے کہ غیر تہذیب کے تصورات کو ہم کھینچ تان کر اس پر منطبق کر سکتے ہیں۔

کسی ادب کو سمجھنے کی سب سے پہلی شرط یہ ہے کہ اسے انھیں تصورات شعر و تصورات کائنات کی روشنی میں پڑھا جائے جن کی روشنی میں وہ ادب لکھا گیا تھا۔ لہٰذا کلاسیکی شعریات کی بازیافت کے بغیر ہم کلاسیکی ادب سے پورا معاملہ نہیں کر سکتے، اور کچھ نہیں تو کلاسیکی شعریات کی بازیافت اس لئے ضروری ہے کہ ہماری شاعری پر گذشتہ سو برس سے جو اعتراضات ہو رہے ہیں (اور یہ معترضین ہمارے ہی لوگ ہیں، غیر لوگ نہیں) ان کا جواب ہو سکے، تا کہ ہم اپنی کھوئی ہوئی عزت نفس واپس پا سکیں۔ کلاسیکی شعریات کے بغیر ہماری ادبی میراث کا بہت بڑا حصہ ہم لوگوں کی روایت سے محو ہو چلا ہے۔ بہت سا را تو ایسا ہے کہ درس گاہ میں بھی اس کا وجود نہیں۔ اور جس کا وجود درس گاہ میں ہے، وہاں بھی اس کی حیثیت اس غریب رشتے دار کی ہے جسے شادی بیاہ میں بلائے بغیر چارہ نہیں، لیکن جس کے وجود سے آنکھ چرانے اور جس کو بادل ناخواستہ برداشت کرنے ہی میں ہم اپنی عافیت سمجھتے ہیں۔ آج کون ہے جو ہمارے قصیدوں (یہ شعر و قصائد کا ناپاک دفتر) بیش تر مثنویوں، بیش تر غزلوں اور مرثیوں، داستانوں اور ریختی پر فخر کرتا ہو؟ یا اگر فخر نہ بھی کرتا ہو تو ان کو کم سے کم اس حد تک قابل قدر سمجھتا ہو کہ ان کے ضائع ہو جانے پر افسوس کرنے کی ہمت رکھے؟ داستانوں کی عظیم الشان دنیا ہم سے تقریباً بالکل ضائع ہو چکی ہے، لیکن ایک دو لوگوں کے سوا کسی کے کان پر جوں تک نہ رینگی۔ کلاسیکی غزل کو تو چھوڑیے، داغ جیسے شاعر کو بھی ہم اپناتے ہوئے شرماتے ہیں۔ "مقدمہ شعر و شاعری" کے وہ چند صفحات جن میں غزل کے مضامین کی

''منطقی'' اور ''غیر واقعیت'' کا مذاق اڑایا گیا ہے، آج بھی ان لاکھوں اشعار پر بھاری ہیں جن میں بے مثال خلاقانہ قوت صرف ہوئی ہے۔ اگر ہم نے اپنے ادب کو ''تنقیدی اصولوں'' کے بجائے ان مفروضات کی روشنی میں پڑھا ہوتا جن کے اعتبار سے اس ادب میں معنی پیدا ہوتے ہیں، تو آج یہ صورت حال نہ ہوتی۔

لیکن اگر ایسا ہے تو ہمارے جدید نقد ادب کے اس شہرۂ آفاق اصول کا کیا ہوگا جس کی رو سے اچھا ادب ہر زمانے میں اچھا ادب رہتا ہے، اور ہر عہد زمانہ گذشتہ کے ادب کو اپنے طور پر پڑھتا ہے اور اس میں نئی خوبیاں اور نئی معنویتیں دریافت کرتا ہے؟ اس اصول کی صحت میں کلام نہیں، لیکن آزاد اور حالی نے اس سے یہ نتیجہ غلط نکالا کہ ادب بدلتا رہتا ہے، اس کے اقدار بدلتے رہتے ہیں، اور اگر ادب (یا ادب بنانے والوں) کو ان بدلے ہوئے اقدار کا، اور تاریخ ادب و تہذیب کے اصول تغیر کا پتہ نہیں تو ادب انحطاط پذیر ہو جاتا ہے (جیسا کہ آزاد اور حالی نے ''ثابت'' کیا)۔ اس خیال میں بھی کئی مغالطے اور غلط فہمیاں ہیں۔ مثلاً سب سے پہلی بات تو یہ کہ کلاسیکی زمانے میں ہمارے یہاں ادب کا تصور یہ تھا کہ وہ یک زمانی یعنی (synchronic) ہے۔ ماضی یہاں کچھ نہیں۔ سب کچھ بہ یک وقت موجود ہے۔ چنانچہ کلاسیکی عہد میں یہ بات بالکل عام، اور مقبول خاص و عام تھی، کہ کسی مضمون، کسی محاورے، کسی استعمال، وغیرہ کی سند قدیم مستند شعرا سے دینی چاہیے۔ وہ عام اس سے کہ قدیم مستند شعرا کا زمانہ آپ کے زمانے سے بہت دور ہے، اور ان کے زمانے کے حالات اب قصۂ پارینہ ہو چکے ہیں۔ مثلاً ''خوش معرکۂ زیبا'' میں ہے کہ سعادت خاں ناصر نے اپنا ایک شعر ناسخ کو سنایا۔

ملے نہ رخ سے اگر غازۂ عذار ہوں میں

نہ آنے دے مجھے آنکھوں میں گر خمار ہوں میں

ناصر کہتے ہیں کہ ناسخ نے ''فرمایا کہ ''خمار'' ''اتار'' کو کہتے ہیں تم نے ''نشاء'' کے مقام پر باندھا ہے۔'' میں نے کہا ''خمار'' کے معنی لغت میں ''کیفیت شراب'' کے آئے ہیں۔'' پھر انھوں نے صائب (وفات ۱۶۶۹) سودا (وفات ۱۷۸۱) اور مرزا تقی ترقی (وفات؟ شاگرد میر سوز) کے شعر پیش کیے۔ ناسخ نے، جو بقول محمد حسین آزاد ''کتاب پڑھتے پڑھتے خود کتاب ہو چکے تھے'' جواب میں کہا، کہ ہوگا، لیکن میرے نزدیک درست نہیں۔ یعنی سعادت خاں ناصر جب پرانے شعرا کی سند لائے تو ناسخ نے

یہ نہیں کہا کہ زمانہ حال کی سند لاؤ۔ انھوں نے صرف اپنا اجتہاد بیان کیا کہ میرے نزدیک غلط ہے۔ اصول استناد سے انکار انھوں نے بھی نہیں کیا۔

ممکن ہے زمانہ حال کے بعض طبائع کلاسیکی شعریات میں یک زمانی (synchronicity) کے تصور کو ''غیر تاریخی'' اور ''غیر حقیقی'' کہہ کر مسترد کر دیں۔ لیکن ہمیں تو یہ دیکھنا ہے کہ خود کلاسیکی لوگوں کا ادب کے بارے میں کیا رویہ تھا؟ جب ان کے یہاں تمام ادب بہ یک وقت موجود تھا، تو ان کے لیے یہ تصور بھی مہمل تھا کہ ادب کے اقدار بدلتے رہتے ہیں، اور ہر زمانہ پرانے ادب کو اپنے اقدار کی روشنی میں پڑھتا ہے۔ لیکن دوسری، اور اہم تر بات یہ ہے کہ جب ہمیں پرانے شاعروں کے بارے میں یہ معلوم ہی نہیں کہ وہ کیا کہہ اور کر رہے تھے، تو یہ ہم کس طرح معلوم کریں گے کہ آج کے زمانے کے لیے ان کی معنویت کیا ہے؟ اس نکتے کو ہانس یاؤس (Hans jauss) نے یوں بیان کیا ہے:

> The literary historian must first become a reader again himself before he can understand and classify a work, in other words, before he can justify his own evaluation in light of his own position in the historical progression of readers.

> ترجمہ: ادبی مورخ کو اول تو دوبارہ قاری بن جانا یا قاری کا روپ اختیار کرنا چاہیے، کہ تبھی وہ کسی تحریر کو سمجھ سکے گا اور اس کی نوع متعین کر سکے گا۔ بالفاظ دیگر، اس کے پہلے کہ قارئین کی طویل تاریخی قطار میں قاری کی حیثیت سے کھڑا ہوا اپنے مقام کی روشنی میں جو تعبیر وہ بیان کرے اس کی توجیہہ وہ اسی وقت کر سکتا ہے [جب وہ مورخ کا درجہ ترک کر کے قاری کا درجہ اختیار کرے]۔

یاؤس کا کہنا ہے کہ ہر تخلیقی معاشرے (community) کا ایک horizon of expectation یعنی توقعات کا افق ہوتا ہے، جس کی روشنی میں وہ معاشرہ کسی فن پارے کی تحسین قدر کرتا ہے۔ ۱۸۵۷ میں فرانس میں شائع ہونے والی نظموں کا ذکر کرتے ہوئے وہ اپنی کتاب Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics میں بتاتا ہے کہ ان تمام شعری وقوعوں کی

حیثیت یک زمانی (synchronic) ہے اور ان میں "تین عناصر صاف دیکھے جا سکتے ہیں۔" اول تو وہ "روایتی" غنائی نظم (lyric) جو قائم ہو چکی تھی (وکٹور ہیوگو) وہ آواں گارد اور برانگیخت کرنے والی (Lyric) جو اس وقت بودلیر لکھ رہا تھا، اور وہ (Lyric) جو روز مرہ اخباروں میں شائع ہوتی تھی اور جسے وہ "فوری مصرف کے لئے بنائی ہوئی شاعری" (Poetry that was intended for instant consumption) کہتا ہے۔

ہمارے کلاسیکی ادبی معاشرے اور یاؤس کے بیان کردہ معاشرے میں فرق صرف یہ ہے کہ ہمارے یہاں بودلیر (Boudelaire) جیسا "انقلابی" اور آواں گارد (avant garde) شاعر غیر ضروری تھا۔ یہاں ہر شاعر اپنے اپنے طور پر (مضمون آفرینی کے ذریعہ) آواں گارد کا فرض انجام دے سکتا تھا۔ لیکن یاؤس نے ایک دوسری کتاب میں یہ نکتہ بھی واضح کر دیا ہے کہ "تعبیر کے لئے کسی متن کے قبول وحصول کے وقت ہمیشہ یہ بات پہلے سے ذہن میں ہوتی ہے کہ جمالیاتی ادراک کے تجربے کا گذشتہ سیاق کیا ہے؟" یاؤس کی زبان معنی سے اس قدر بوجھل ہے کہ اس کا ترجمہ اس کے ساتھ بالکل انصاف نہیں کرتا۔ لہٰذا جہاں سے منقولہ بالا قول میں نے نقل کیا ہے، وہیں سے اس کا ایک اور جملہ بعینہ نقل کرتا ہوں، پھر اس کے ترجمے کی کوشش کرتا ہوں:

> The new text evokes for the reader (listener) the horizon of expectations and rules from familiar texts which are then varied, corrected, changed, or just reprduced. Variation and correction determine the scope, alteration and reproduction of the borders and structure of the genre.

ترجمہ: قاری (سامع) کے لئے کوئی متن سب سے پہلے تو مانوس متون کی روشنی میں توقعات کا افق برانگیز کرتا ہے۔ پھر وہ توقعات تبدیل ہوتے ہیں، ان کی تصحیح واصلاح ہوتی ہے، وہ بدل دیئے جاتے ہیں۔ یا پھر وہ بعینہ قائم رکھے جاتے ہیں۔ تبدیلی اور تصحیح ہی اس بات کو متعین کرتی ہے کہ کسی صنف کا امکانی پھیلاؤ،

اس کی سرحد میں اس بات کی وضع اور اس کی دوبارہ تخلیق کس طرح ہوگی۔

(زبان کے بارے میں یہ بات ہم پہلے ہی کہہ چکے ہیں کہ اس میں کتنی ہی توڑ پھوڑ کی جائے، لیکن یہ رہتی اپنی اصل پر ہے، اس لئے جدید شعرا نے زبان کے ساتھ جو violence یعنی تشدد روا رکھا ہے اس سے گھبرانا عبث ہے۔)

بہر حال، بنیادی بات (جس کو ثابت کرنے کے لئے میں نے یاؤس کا حوالہ انگریزی کے پروفیسروں کو مطمئن کرنے کی غرض سے پیش کیا) یہ ہے کہ ہر چند کہ ہر زمانہ گذشتہ ادب کو اپنے طور پر پڑھتا ہے اور اس میں نئی معنویتیں دیکھتا ہے، لیکن پڑھنے کا یہ عمل شروع ہی نہیں ہو سکتا جب تک ہمیں یہ نہ معلوم ہو کہ گذشتہ زمانے والے کس چیز کو ادب سمجھتے تھے، اور کیوں؟ لہٰذا تیسری اور آخری بات یہ ہے کہ اس استدلال میں بھی دور لازم آتا ہے کہ گذشتہ زمانے کا بڑا ادب نئے زمانے والوں کے لئے نئی معنویت رکھتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ غالب اور میر آج بھی ہمارے لئے معنی خیز ہیں، اس لئے بڑے شاعر ہیں لیکن آپ نے انھیں پڑھنے کے لئے منتخب کیوں کیا؟ جواب، اس لئے کہ وہ بڑے شاعر ہیں! تو پھر کیا ثابت ہوا؟ ممکن ہے کہ کسی اور شاعر (مثلاً نظام الدین ممنون) کو آپ بڑا شاعر سمجھ کر پڑھیں، تو ان کا کلام بھی آپ کو زمان ومکان کی حدوں کے اس پار سے اس طرح بولتا ہوا نظر آئے کہ آپ اس میں اپنے زمانے کی معنویتیں دیکھ لیں۔ یہ ممکن ہے کہ کوئی شاعر اپنے زمانے میں بہت عظیم مانا جاتا ہو، لیکن بعد میں اس کا وہ مرتبہ باقی نہ رہے۔ اس کے برعکس بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن دونوں صورتوں میں یہ بات پھر بھی اہم رہتی ہے کہ وہ کیا وجوہ تھے جن کی بنا پر کسی شاعر کے مرتبے میں (بہتر یا بدتر) تبدیل حال واقع ہوئی، یعنی ممکن ہے اس کے زمانے والوں نے اس کے ساتھ انصاف نہ کیا ہو، یا بعد والوں نے اس کے ساتھ انصاف نہ کیا ہو، وغیرہ۔ اس بات کا اس اصول سے کوئی تعلق نہیں کہ شعر کو (اور خاص کر ہمارے کلاسیکی ادب کو) انھیں توقعات کے افق میں رکھ کر پڑھنا چاہئے جو اس وقت کے ادبی معاشرے میں رائج تھے۔ فیشن بہر حال شعرا کی تعین قدر پر اثر انداز ہوتا ہے، اور فیشن بدلتا بھی رہتا ہے۔ عام صورت حالات کے لئے یہ کلیہ بالکل مسلم ہے کہ شعر (ادب) کی قدر متعین کرنے کا پہلا طریقہ یہ ہے کہ اس کو اس زمانے اور اس تہذیب کی شعریات کے حوالے سے پڑھا جائے جس میں وہ لکھا (بنایا) گیا تھا۔

ہمارے یہاں بعض اوقات شاعر کی بڑائی کے طور پر کہتے ہیں کہ اپنے زمانے میں اس کی قدر

نہ ہوئی، لیکن بعد والوں نے اسے سمجھا (غالب کے بارے میں یہ اکثر کہا جاتا ہے)۔ اس بات سے قطع نظر کہ یہ بات بالکل جھوٹ ہے کہ غالب کے زمانے میں ان کی بڑی عزت وقدر نہ ہوئی۔ بنیادی بات اس طرح کے بیانوں کے پیچھے یہ ہے کہ زمانہ (خاص کر کلاسیکی زمانہ) شعر ناشناس ہوتا ہے، اور وہ اپنے بچے اور بڑے شاعروں کا حق نہیں ادا کرتا۔ یہ ایک محض رومانی تصور ہے، اور ممکن ہے شیلی کی Adonais جیسی نظمیں اور کولرج کی افیون زدہ نصف سے زیادہ زندگی، چیٹرٹن (Chatterton) کی جوان خودکشی، اس طرح کی چیزوں نے مل کر دکٹوریائی ذہن میں ایسا تصور پیدا کر دیا ہو (اور جو تصور دکٹوریائی ذہن میں جاری ہو، اسے اردو ذہن پر بھی جاری ہونا ہی چاہئے تھا۔) لیکن اس تصور کے موید ین کو نقد شعر اور فلسفۂ تاریخ ادبی سے تھوڑا بھی مس ہوتا تو وہ دیکھ لیتے، کہ ہمارے کلاسیکی زمانے میں، جب (ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے الفاظ میں) ہوشمندی کا انقطاع نہ ہوا تھا، اور فن کار اور سامع رقاری کے درمیان ربط وافہام کے سلسلے باقی تھے، ایسے کسی شاعر کا پیدا ہونا ہی ممکن نہ تھا جسے تخلیقی معاشرے کی قبولیت حاصل نہ ہو۔ فرق تعریف و تحسین کی کمی بیشی کا ہو سکتا تھا، لیکن کسی شاعر میں کوئی ایسی خوبی ہو جسے تخلیقی معاشرہ پہچان سکتا ہو، اور اس کے باوجود وہ خوبی نہ پہچانی جائے یہ شاذ و نادر ہی ممکن تھا۔ شاعری کوئی سائنسی دریافت، یا سیاسی تصور وغیرہ نہیں ہے جس کے بارے میں یہ امکان ہو کہ اگر وہ وقت کے آگے ہوئی تو لوگ اس کی قیمت و وقعت کو نہ سمجھ پائیں گے (جیسا کہ مینڈل (Mendel) کے نظریات Genetics کے بارے میں ہوا۔ ایسے معاشروں میں جہاں شاعر اور سامع رقاری کا ربط باقی ہو، وہاں شاعر کبھی وقت کے پیچھے نہیں ہوتا۔ ہاں آج کے زمانے میں یہ ضرور ممکن ہے، کیوں کہ وہ رشتے جو فن اور سامع رقاری کے درمیان کلاسیکی عہد میں استوار تھے، اب باقی نہیں رہ گئے۔ اور آج تو تخلیقی معاشرے کا وجود بھی مشکوک ہو گیا ہے، خیر، یہ الگ بحث ہے۔

میں نے اس باب کے شروع میں یہ عرض کیا تھا کہ میں اس بات کا قائل ہوں کہ استعارہ ہی شاعری کا جوہر ہے۔ یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ جب میں تنقیدی اصولوں کی آفاقیت کا قائل ہی نہیں ہوں تو پھر اس اصول کا متبع کیوں کر ہو سکتا ہوں؟ اس کا تھوڑا سا جواب اوپر آ چکا ہے، لیکن چوں کہ یہ معاملہ بہت اہم ہے، اس لئے اس پر مزید گفتگو ضروری معلوم ہوتی ہے۔

شاعری میں استعارے کی مرکزیت سے انکار غیر ممکن ہے۔ لیکن اس بات کی وضاحت

ضروری ہے کہ استعارہ حقیقت کو بیان کرنے کا ذریعہ نہیں، بلکہ حقیقت کو دوبارہ بنانے (refashion) اور اس طرح توسیع معنی کا وسیلہ ہے۔ معنی کے بارے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ وہ سیاق و سباق کا تابع ہے۔ اور حقیقت کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ زبان کے وہ باہر نہیں۔ اور زبان اظہار ہے تہذیبی تصورات کا۔ اس لئے ہر زبان میں تصور حقیقت، یا ہر زبان میں حقیقت کی حقیقت کا انعکاس، اپنے ہی طرز کا ہوتا ہے۔ خود استعارہ سیاق و سباق کا تابع ہے جیسا کہ ہم میر، آتش اور اکبر کے شعروں میں دیکھ چکے ہیں۔ لہٰذا استعارہ بنانے کے لئے کوئی ایسے قاعدے نہیں ہیں جو آفاقی ہوں، اور جب استعارہ سازی کے طریقے آفاقی نہیں ہیں تو استعارے کی مرکزیت کا اصول بھی اپنی اپنی زبان کے اصولوں کا تابع ہے۔

مغرب میں استعارے کے بارے میں غیر معمولی غور و فکر سے کام لیا گیا ہے۔ ایک بحث، جو وہاں بہت گرم رہی ہے، اس بات سے متعلق ہے کہ استعارہ سچائی پر مبنی، یا سچائی کو جاننے میں کار آمد ہے کہ نہیں؟ عام طور پر اس کا جواب نفی میں دیا گیا ہے۔ لیکن بعض لوگوں نے یہ کہا ہے کہ استعارہ اپنی ہی طرح کی حقیقت یا سچائی پیش کرتا ہے۔ استعارے سے (فلسفیانہ معنی میں) علم تو نہیں حاصل ہوتا لیکن اس سے ایک اور ہی طرح کا علم حاصل ہوتا ہے۔ بعد کے لوگوں نے، خاص کر لیوی اسٹراوس کے زیر اثر، اس بات پر زور دیا کہ زبان (یا زبان کے اندر کوئی استعاراتی نظام، مثلاً اسطور) کا کام یہ ہے کہ قدرتی (Natural) اور سماجی (Social) تصورات و حالات کے اندر مطابقت پیدا کرے۔ لہٰذا استعارہ دراصل حقیقت کو refashion اور reorder کرتا ہے۔ بعض قبائلی زبانوں مثلاً ونٹو (Winto) کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ حقیقت کے تئیں انسان کا رویہ زبان کے ذریعہ ظاہر ہوتا ہے۔ مثلاً ڈوروتھی لی (Dorothy Lee) نے لکھا ہے کہ ونٹو (Winto) زبان میں ایسی عبارت نہیں ہو سکتی: "یہ...... ہے۔" (مثلاً ہم کہتے ہیں "یہ روٹی ہے۔")۔ ونٹو میں کہا جائے گا "میں اسے روٹی کہتا ہوں۔" "میں اسے روٹی سمجھتا ہوں۔" یعنی اس زبان کے بولنے والے کا رویہ حقیقت کے تئیں جارحانہ اور انفرادی نہیں، بلکہ (self effacing) اور انفعالی ہے۔ (مثلاً ہمارے یہاں بھی "آپ کا اسم شریف؟" کا جواب عام طور پر ہوگا "مجھے فلاں کہتے ہیں۔" یعنی اپنی شخصیت کو گویا (efface) کرنے کی کوشش ہوگی۔) استعارہ چونکہ زبان کے اندر ہے اور بقول بعض، تمام زبان ہی استعارہ ہے) اس لئے استعارہ حقیقت کو دیکھنے، یا دوبارہ دیکھنے، کا ذریعہ ہے۔ اس حد تک بھی استعارے کا وجود زبان کے سیاق و سباق کے باہر نہ ہوگا۔

منطقی طور پر چوں کہ استعارے مشابہتوں کو دیکھنے کی صلاحیت کا نام ہے لہٰذا اگر کسی زبان میں دو اشیا میں مشابہت نہ ہوگی تو ان کے درمیان استعارہ کا رشتہ بھی قائم نہ ہوگا۔

مثلاً سنسکرت میں معشوق کو "ہاتھی کی سی چال چلنے والی" (یعنی مستانہ چال چلنے والی، گج گامنی) کہا جاتا ہے۔ جن زبانوں میں معشوق کی چال اور ہاتھی کی چال کے درمیان مشابہت کا تصور نہ ہوگا، وہاں یہ استعارہ بھی نہ ہوگا۔ ہمارے یہاں چوں کہ معشوق کی "مستانہ چال" کا تصور ہے، اور سنسکرت زبان کی تہذیب اور ہماری زبان کی تہذیب میں بہت سی باتیں مشترک ہیں، اس لئے "گج گامنی" کا استعارہ اگرچہ ہمارے یہاں فطری طور پر استعمال نہ ہوگا، مگر ہم اس پر ہنسیں گے بھی نہیں۔ لیکن ذرا انگریزی میں اسے ترجمہ کرکے (walking like an elephant) یا (Elephant gaited) بنائیں، تو استعارہ نہ صرف غائب ہو جائے گا، بلکہ بھونڈا پن اور بدصورتی پیدا ہو جائے گی[1]۔ سنسکرت میں آنکھوں کے لئے کنول کے پھول کا استعارہ آتا ہے۔ آنکھوں اور کنول کے پھول میں کیا مشابہت ہے، میں یہ سمجھنے سے قاصر ہوں۔ لیکن اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ہمارے یہاں آنکھوں کے لئے نرگس کا استعارہ ہے، جب کہ انگریزی میں آنکھوں کے لئے کسی بھی پھول کا استعارہ نہیں۔ یعنی سنسکرت اور اردو فارسی میں آنکھیں کسی نہ کسی پھول کی طرح دکھائی دیتی ہیں، لیکن انگریزی کے اعتبار سے آنکھ اور پھول میں کوئی مشابہت نہیں۔ لہٰذا یہ بات ظاہر ہے کہ دو اشیا کی مشابہت بھی زبان کے تابع ہے، کسی آفاقی اصول کے تابع نہیں۔ کسی عربی شاعر نے، جو شہزادہ بھی تھا (غالباً ابن المعتز) ہلال کو چاندی کی ایسی کشتی سے تشبیہ دی تھی جس پر عنبر لدا ہوا ہو۔ اس پر شبلی نے لکھا ہے کہ بادشاہ نہ ہوتا تو ایسی تشبیہ نہ سوجھتی۔ یہ بات بظاہر چی، لیکن دراصل سطحی ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ اگر زبان میں اس طرح کے مشبہ اور مشبہ نہ ہوتے تو ایسا کلام بادشاہ سے بھی نہ ہوتا۔ کیوں کہ ہندوستانی آسمان میں وہ سیاہی نہیں ہوتی جو عرب کے آسمان میں ہوتی ہے۔ اور نہ ہمارے یہاں عنبر ہوتا ہے۔ لیکن اقبال نے کہا ہے۔

ٹوٹ کر خورشید کی کشتی ہوئی غرقاب نیل
ایک ٹکڑا تیرتا پھرتا ہے روئے آب نیل

---

[1] ولی نے کوشش کی لیکن یہ مضمون مقبول نہ ہوا۔
چلنے میں اے چنچل ہاتھی کوں لجاوے توں — بے تاب کرے جگ سوں جب ناز سوں آوے توں

یعنی یہ استعارہ اس لئے بن سکا کہ زبان اس کی متحمل ہو سکتی ہے، ورنہ اقبال کے ذہن میں ہلال کے لئے کشتی خورشید کا تصور کہاں سے آتا؟ شاہ نصیر کا مشہور شعر اور لاجواب مطلع ہے۔

خیال زلف دوتا میں نصیر پیٹا کر
گیا ہے سانپ نکل اب لکیر پیٹا کر

اس پر محمد حسین آزاد نے اتنی ہی لاجواب بات کہی تھی کہ اگر نصیر تخلص نہ ہوتا تو یہ مطلع ذہن میں نہ آتا۔ یعنی استعارہ بھی زبان ہی کا تفاعل ہے اور زبان کے باہر اس کی کوئی صحت (validity) نہیں۔

جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں، مغرب میں استعارے کی معنویت کو حقیقت کے تناظر میں رکھ کر بہت بحثیں ہوئی ہیں۔ ان بحثوں سے استعارے کی نوعیت کے بارے میں بہت کچھ معلوم ہوتا ہے، لیکن شاعری میں استعارے کی مرکزیت کے بارے میں کوئی خاص بصیرت نہیں ملتی۔ ہمارے یہاں چونکہ اس سوال کی کوئی اہمیت ہی نہیں تھی کہ شاعری میں قدر حقیقت (Truth value) کا کیا مقام ہے۔ لہٰذا استعارہ بمقابل حقیقت کی بحث بھی ہمارے یہاں کسی خاص اہمیت کی حامل نہیں۔ ہمارے یہاں عام طور پر یہ فرض کیا گیا ہے کہ استعارہ بھی حقیقت ہی ہے۔ یعنی استعارے کی تین شکلیں ممکن ہیں:

(۱) الف اور ب میں مشابہت کی بنا پر وحدت ہے۔ (مثلاً زید میں شیر پن ہے۔)

(۲) الف اور ب میں وحدت ہے۔ (مثلاً شیر اور زید ایک ہی شے ہیں۔)

(۳) الف سے ب مراد ہے۔ (مثلاً شیر بہادر ہے کے معنی ہیں الف بہادر ہے۔)

ان میں سے شکل نمبر ۱ کو تشبیہ قرار دے کر استعارے کی حد سے باہر کر دیا گیا۔ اور نمبر ۲ اور نمبر ۳ کے بارے میں یہ کہا گیا کہ دونوں ہی صورتوں میں الف ب کی تفریق نہیں ہو سکتی۔ لہٰذا استعارہ بھی حقیقت ہے۔ امام عبد القاہر جرجانی نے اس بات کو سب سے زیادہ اہمیت دی کہ استعارے کے ذریعہ توسیع معنی ہوتی ہے۔ یعنی استعارہ محض تزئینی شے نہیں (جیسا کہ عام لوگوں کا خیال تھا) اور نہ حقیقت کو دریافت کرنے کا ایک نیا ذریعہ ہے، بلکہ اس کے ذریعہ حقیقت کے اندر معنی کی کثرت پیدا کی جاتی ہے۔ اور اس طرح حقیقت کو عمیق تر اور وسیع تر کیا جاتا ہے۔ اس کی وجہ بقول امام عبد القاہر جرجانی یہ ہے کہ استعارے میں جو معنی ہوتے ہیں وہ ان لفظوں کے نہیں ہوتے جو ہم نے استعمال کئے ہیں، بلکہ اس مضمون کے ہوتے ہیں جو کہ لفظوں کے ذریعہ ادا ہوا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ "آج میں نے ایک غزال

دیکھا۔" اب یہ بات سمجھنے کے لیے کہ "غزال" سے مراد "حسین عورت" ہے، ہمیں سیاق وسباق، صورت حال کے بارے میں معلومات اور غور وفکر کی ضرورت ہے۔ یہ صرف ناموں کا تبادلہ نہیں (غزل و عورت)، بلکہ ایک حقیقت کی جگہ دوسری حقیقت کا پیش کرنا ہے۔

ہمارے زمانے میں یہ بات سوسیور (Saussure) اور پھر دریدا (Derrida) کی تعلیمات کے ذریعہ عام ہوئی ہے کہ زبان کے ذریعہ حقیقت کا جوہر نہیں، بلکہ صرف اشیا کے نام بیان ہو سکتے ہیں۔ یعنی زبان کے ذریعہ حقیقت نہیں، بلکہ تصور حقیقت ہی بیان ہو سکتا ہے، زبان کچھ نہیں ہے، صرف بے معنی اصوات کا مجموعہ ہے جن کے معنی فرض کر لیے گئے ہیں۔ یہ بات امام جرجانی بہت پہلے کہہ گئے ہیں۔ جرجانی کا قول ہے کہ لفظ "ضرب" (اس نے مارا) میں کوئی لازمیت نہیں۔ ممکن ہے کہ زبان (قوانین اور رسومیات کا وہ مجموعہ جس کے ذریعہ ہم ملفوظ اظہار خیال کرتے ہیں) کے بولنے والے اس بات پر اتفاق کر لیتے کہ "اس نے مارا" کے معنی میں "رضب" یا "ربض" کو قبول کر لیا جائے، تو وہی ٹھیک ہوتا۔ آگے چل کر وہ کہتے ہیں کہ ایسا تھوڑی ہے کہ اگر زبان میں "رجل"، "بیت" جیسے الفاظ نہ ہوتے تو ہم ان تصورات سے محروم رہ جاتے اور ان اشیا کے جوہر (Essence) سے ناواقف ہوتے جن کے لیے "رجل" اور "بیت" جیسے الفاظ ہیں ("دلائل الاعجاز")۔ اس بات سے قطع نظر کہ اشیا کے جوہر یا عین کا تصور افلاطونی ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ امام جرجانی اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ زبان کی نوعیت بے اصول (arbitrary) ہے اور زبان صرف نام دیتی ہے، اشیا کے جوہر کو نہیں بیان کرتی۔ ایسی صورت میں یہ نتیجہ لازمی ہے کہ ہر زبان میں تصور حقیقت تھوڑا بہت، یا زیادہ مختلف ہوگا۔ لہٰذا ایسی کوئی حقیقت نہیں ہے جسے ادب میں آفاقی طور پر بیان کیا جا سکے۔ لہٰذا ہمارا دوسرا مفروضہ: کہ ادب کو حقیقت سے لبریز ہونا چاہیے، اصلاً بے معنی ہے۔ یا اگر اس کے معنی ہیں تو بس اتنے کہ ہر زبان (ادب) میں حقیقت کا تصور الگ الگ ہوگا، لہٰذا حقیقت نگاری محض ایک اضافی تصور ہے۔ اور چونکہ ہر شخص زبان کو اپنی اپنی طرح برتتا ہے، اس لیے ممکن ہے کہ ہر شخص ہی کا تصور حقیقت دوسروں سے مختلف ہو۔ ایسی صورت میں ادب سے کسی مقررہ حقیقت کے بیان کا تقاضا کرنا ادب کی (اور زبان کی) نوعیت سے بے خبری کے سوا کچھ نہیں۔

پھر یہ بھی ہے کہ ہر "حقیقت" کسی اور "حقیقت" کے سامنے کسی اور طرح کی معنویت حاصل کر سکتی ہے۔ برٹرنڈ رسل (Bertrand Russell) نے اس کی مثال یہ دی تھی کہ اگر آپ کسی سڑک سے

گذرتے ہوئے ہر دروازے پر دستک دیں تو آپ کا یہ فعل قابل اعتراض یا احمقانہ ہوگا۔ لیکن ڈاکیے کے لیے ہر دروازے پر دستک دینا ضروری ہے تا کہ وہ صاحب خانہ کی ڈاک تقسیم کر سکے۔

ممکن ہے آپ کہیں کہ حقیقت تو ایک ہی ہوگی (یا ہے) لیکن ہر شخص اسے اپنے اپنے طور پر پیش کرتا ہے۔ لیکن اگر کسی واحد، ناقابل تقسیم حقیقت کے تصور کو تسلیم بھی کر لیا جائے تو جس دم کسی شخص نے اسے "اپنے طور پر" پیش کیا، اسی دم وہ حقیقت واحد اور مطلق نہ رہ جائے گی، بلکہ اس شخص کی حقیقت بن جائے گی۔ کوانٹم نظریے (Quantum theory) نے یہ بات ثابت کر دی ہے کہ "حقیقت کیا ہے" کا جواب اس بات پر منحصر ہے کہ کون اس کا مشاہدہ کر رہا ہے، اور اسے کس زاویے سے دیکھا جا رہا ہے؟ اگر کہا جائے کہ کوانٹم نظریے کی موشگافیوں سے "ہماری واقعی دنیا" کو کیا لینا دینا؟ ممکن ہے کہ کوانٹم طبیعیات اپنے مقام پر صحیح ہو، لیکن روزمرہ کی "واقعی دنیا" میں تو اشیا اپنا وجود رکھتی ہی ہیں، تو اس کا جواب یہ ہے کہ روزمرہ کی "واقعی دنیا" کا بھی وجود اس لیے مشتبہ ہے کہ اسے جب جزو لا یتجزیٰ (آج کل کی زبان میں particle) کی شکل میں الگ الگ کریں تو معلوم ہوگا کہ آپ کسی particle کی رفتار بیان کر سکتے ہیں، یا اس کی جائے وقوع۔ ایسا ممکن نہیں کہ آپ کسی particle کی رفتار اور جائے وقوع دونوں بیان کر سکیں۔

ایمان کی بات یہ ہے کہ ادب میں "واقعیت" یا "حقیقت نگاری" کا تصور اس قدر طفلانہ ہے کہ اس پر اب کوئی تردید لانا بھی ضروری نہیں۔ ہمارے کلاسیکی شعرا سے آپ کہتے کہ تمھارا کلام واقعیت سے عاری ہے، تو اغلب یہ ہے کہ وہ سمجھ ہی نہ پاتے کہ آپ کہہ کیا رہے ہیں۔ اور جب آپ آسان لفظوں میں ان کو سمجھاتے کہ "واقعیت" سے کیا مراد ہے، تو اغلب یہ ہے کہ وہ جواب دیتے ہیں کہ میاں ہم تو زندگی بھر واقعیت نگاری ہی کرتے رہے ہیں، ہم اشیا کی عموی، اصل حقیقت بیان کرتے ہیں۔ جب ہم نے "کوے یار" کہا تو وہ عشق کے کئی عموی تجربات کو محیط ایک بیان ہو گیا۔ اب کیا ضروری ہے کہ ہم "مکان نمبر ۴۴ گلی قاسم جان شہر دہلی" بھی کہیں؟ "کوے یار" میں بعض طرح کی باتیں ہو سکتی ہیں، بعض طرح کی نہیں ہو سکتیں۔ جب ہم نے "کوے یار" کہا تو وہ سب باتیں جو کوے یار میں ہو سکتی ہیں، اس فقرے میں بیک وقت آ گئیں۔ پھر ہم نے اس سے متعلق کوئی مخصوص بات بھی کہی۔ اس طرح تم "کوے یار" سے متعلق کسی مخصوص تجربے (بیان خیال) میں ہمارے شریک ہوئے، اور ان تمام تجربوں میں بھی شریک ہوئے جن کو یہ فقرہ محیط ہے۔

اب اگر تم اپنے زمانے کے گرو یعنی ژاک دریدا (Jacque Derrida) سے پوچھو تو وہ بتائے گا کہ ہمارے جس شعر میں ''کوے یار'' آئے گا اس میں اس کے کم سے کم ایک معنی تو فوری طور پر موجود ہوں گے، اور باقی معنی موجود نا موجود یعنی (under erasure) ہوں گے۔ اگر ہم ''مکان نمبر ۲۰۴، گلی قاسم جان، شہر دلی'' کہتے تو یہ بات نہ حاصل ہوتی۔ اب رہ گیا تمھارا یہ اعتراض کہ ہم نے ایک شعر میں ''کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا'' لکھا ہے جو سراسر خیالی اور مبالغہ پر مبنی ہے، تو تمھارے یہاں کے مشہور شاعر شیلی نے اپنی نظم (Poetry) کے مرکزی کردار کے کرب اور وحشت کو یوں ظاہر کیا ہے کہ جیسے کوئی عقاب جسے سبز سانپ نے اپنے بلوں میں جکڑ لیا ہو، اور وہ اپنے دل کو زہر سے جلتا ہوا محسوس کرے ...[1] اور سب باتوں کو چھوڑ کر یہی بتادو کہ تمھارے شاعر کو عقاب کے قلب مسموم کا حال کہاں سے معلوم ہوا؟ اگر شیلی کی نظم میں یہ بیان ''خیالی اور مبالغے پر مبنی'' نہیں ہے، تو ہمارا بھی بیان ''خیالی اور مبالغے پر مبنی'' نہیں ہے۔ میاں، مبالغہ اور خیالی باتیں ہیں کیا؟ کیا یہ ممکن نہیں کہ جو چیز کسی کے لئے خیالی، اور مبالغے پر مبنی ہو، وہ کسی اور کے لئے واقعی ہو؟ پھر تمھارے یہاں کے والیری ہی نے تو کہا ہے کہ شاعری تو الفاظ کو جوڑ کر زبان کے نئے نئے امکانات کو ظاہر کرنے کا عمل ہے۔ تو کیا مبالغہ ان امکانات کی نفی کرتا ہے؟

ہمارے یہاں جب روایت اور جدت کی بحث چھڑی تو معتدل نقادوں نے یہ فیصلہ دیا کہ روایت کے جو حصے از کار رفتہ ہو چکے ہیں، یا نقصان دہ ہیں ان کو ترک کرنا، اور روایت کے زندہ، صالح حصوں کو قبول کرنا چاہئے۔ اس رائے میں نظریاتی طور پر جو ایک بڑی کمزوری ہے وہ ایلیٹ (Eliot) کے اس مشہور قول سے ظاہر ہو جاتی ہے کہ کسی شاعر کی انفرادیت اسی وقت اور اسی حد تک ہی بروے کار آئے گی، جس وقت اور جس حد تک وہ روایت کی پابندی کرے گا۔ اس رائے میں عملی کمزوری یہ ہے کہ روایت کے ان تمام حصوں کو غیر صالح، از کار رفتہ اور مردود قرار دیا گیا جو ان معیاروں پر پورے نہیں اترتے تھے جنھیں ہمارے معتدل اور غیر معتدل دونوں طرح کے نقادوں نے مغربی معیار سمجھا تھا۔ لیکن نظریاتی سطح پر

---

[1]
As an eagle grasped
In folds of the green serpent, feels her breast
Burn with the poison...
(Alastor:227-229)

اس رائے میں ایک اور کمزوری یہ بھی ہے کہ روایت کے حصے بخرے نہیں ہو سکتے۔ جس شعریات نے ہماری غزل کو جنم دیا، وہی شعریات ہمارے قصیدے، مثنوی، مرثیے، داستان، غرض ہر صنف میں جاری و ساری ہے۔ ہمارا مرثیہ جیسا ہے ویسا ہی وہ ممکن تھا، کیوں کہ وہ ہماری غزل سے الگ نہیں ہے۔ دونوں کی بنا میں شاعری کی نوعیت کے بارے میں جو مفروضات ہیں وہ ہو بہو ایک ہیں، یہی حال دوسری اصناف کا بھی ہے۔ جب تک ہم اس شعریات کو نہ معلوم کر لیں گے جس کی رو سے ان اصناف میں معنی پیدا ہوتے ہیں، ہم ان کا صحیح ادبی مقام متعین کرنے سے قاصر رہیں گے۔

معاصر انگریز مصور ہاورڈ ہاجکن (Howard Hodgkin) اپنی نیم تجریدی مصوری اور ہندوستانی مصوری کے نمونوں پر مشتمل اپنے ذخیرے کے لئے یکساں طور پر مشہور ہے۔ ہاجکن کہتا ہے:

> پہلے پہل ہندوستانی تصویریں میں نے جو دیکھیں تو میں دنگ رہ گیا، کیونکہ ان میں ایک پوری دنیا ایک ایسے طرز سے پیش کی گئی تھی جو پوری طرح سے ذوق انگیز تھا لیکن جو مغربی مصوری کی ان روایات سے بالکل علاحدہ تھا جن میں میری پرورش ہوئی تھی۔ ہندوستانی مصور بہت ساری مغربی رسومیات استعمال کرتے تھے، لیکن کسی نہ کسی طرح وہ اس کو پلٹ بھی ڈالتے تھے، یا اس کی شکل بدل دیتے تھے یا ایسا لگتا تھا کہ وہ الٹے کو سیدھا اور سیدھے کو الٹا بیان کر رہے ہیں۔

ہاجکن کا وجدان لائق تعریف ہے کہ وہ مشرقی فن کی شعریات کو از خود سمجھ سکا۔ اور ہم لوگ لائق افسوس ہیں کہ اسی فن کے ماحول میں پلے بڑھے ہونے کے باوجود اس کے تصور حقیقت کو غیر تہذیب کے تصورات سے کمتر سمجھنے پر مصر ہیں۔

باب دوم

کلاسیکی غزل کی شعریات اب ہم سے تقریباً محو ہو چکی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ زیادہ تر زبانی اور ملفوظ تھی۔ اس کو لکھا غالباً اس لئے نہیں گیا کہ اس کی "ایرانیت" اور "عربیت" کا بھرم قائم رہے۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ ہمارے کلاسیکی شعرا میں سے کوئی بھی ایسا نہیں جسے نظریاتی بحث سے شغف رہا ہو۔ تیسری وجہ غالباً یہ تھی کہ استاد و شاگرد کا ادارہ اس زمانے میں پوری طرح قائم اور مستحکم ہو چکا تھا اور ساری تعلیم استاد سے شاگرد کو زبانی مل جاتی تھی۔ (ایران اور عرب میں استادی شاگردی کی رسم کا پتہ نہیں۔ یہ خالص ہندوستانی چیز معلوم ہوتی ہے۔ اس کا آغاز غالباً سترھویں صدی کے آخر میں ہوا۔) ہماری کلاسیکی غزل کی شعریات بھی تقریباً اسی زمانے سے تشکیل پذیر ہونا شروع ہوتی ہے۔ اس کا ارتقا کوئی ڈیڑھ سو برس تک ہوتا رہا۔ چنانچہ تقریباً ۱۷۰۰ سے لے کر تقریباً ۱۸۷۰ تک تمام ہی اہم شعرا کو اس بات کا احساس معلوم ہوتا ہے کہ وہ نئی شعریات بنا رہے ہیں۔ اور ان سب نے کچھ شعر اس مضمون کے ضرور کہے ہیں کہ ان کے خیال میں شاعری کے خواص کیا ہیں، یا کیا ہونا چاہئے، کوئی ضروری نہیں کہ وہ خواص خود ان کی شاعری میں موجود ہوں۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ وہ اپنی شاعری کو بعض خواص سے متصف سمجھتے ہیں۔ اس بات کو ثابت کرنے کے لئے کافی ہے کہ ان کے نزدیک یہ خواص قیمتی ہیں۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ جب اردو شاعری ۱۷۰۰ سے بہت پہلے شروع ہو چکی تھی تو میں نے اس کی شعریات کا آغاز ۱۷۰۰ کے آس پاس کیوں قرار دیا ہے؟ اس کی پہلی وجہ تو یہ ہے کہ سترھویں صدی تک اردو شعرا مختلف طرزوں اور اسالیب میں تجربے کرتے رہے تھے۔ چنانچہ دکن کی شاعری میں کئی طرح کے رنگ مل جاتے ہیں اور کسی بھی رنگ کو مکمل استیلا حاصل نہیں۔ ہاشمی جن کا رنگ قدیم ہندوستانی عشقیہ شاعری سے مستعار تھا (یعنی وہ شاعری جس میں عورت عاشق اور متکلم ہوتی تھی) اور نصرتی، جن کے یہاں "ایرانی رنگ" نمایاں ہے، تقریباً ایک ہی زمانے ہیں (ہاشمی، وفات ۱۶۹۷ اور نصرتی، وفات

۱۶۷۴)۔ سترھویں صدی تک کے شعرا کے یہاں تنقیدی شعور تو ہے اور اس کا اظہار بھی ہوا ہے (مثلاً جیسا کہ پہلے ذکر ہوا وجہی کی "قطب مشتری" اور احمد گجراتی کی "یوسف زلیخا" میں۔) لیکن ابھی کوئی ایسا نظام اقدار نہیں ہے جس کی پیروی کم و بیش ہر شاعر کر رہا ہو۔ سترھویں صدی کے آخر آخر تک یہ صورت بدل جاتی ہے، اور فارسی کے "سبک ہندی" کا پلہ بھاری پڑنے لگتا ہے۔ شاعری کی نوعیت کے بارے میں سب شعرا کے مفروضات تقریباً ایک طرح کے ہو جاتے ہیں اور وہ ان کا اظہار بھی شروع کر دیتے ہیں۔ اٹھارویں صدی سے زیادہ کوئی زمانہ ہماری شاعری میں تخلیقی تحرک اور سرگرمی سے بھرپور نہیں گذرا۔ لہٰذا اس صدی کے تمام اہم شعرا نے شاعری کے بارے میں کچھ نہ کچھ اظہار خیال بھی کیا ہے، اور بعض شعرا نے ایسا تاثر بھی دیا ہے کہ انھیں اس زمانے کی تاریخی اہمیت کا احساس ہے جس میں وہ سرگرم عمل ہیں۔

جن لوگوں کو یہ کہنے کا شوق ہے کہ اردو شاعری (دکن کے بعد) ساری کی ساری ایرانی احساس پر مبنی ہے، وہ اس بات کا ضرور ذکر کریں گے کہ ولی دکنی کو حضرت سعد اللہ گلشن نے مشورہ دیا تھا کہ دکنی طرز چھوڑو اور وہ ہزارہا مضامین جو فارسی والوں نے برتے ہیں اور جن سے اردو والے بے خبر ہیں، ان کو استعمال میں لاؤ۔ ولی نے ایسا ہی کیا اور بے حد مقبول ہوئے۔ اس طرح اردو شاعری نے "ایرانی مذہب" اختیار کر لیا۔

ذرا سے بھی غور سے یہ بات کھل جائے گی کہ ولی اور سعد اللہ گلشن والی روایت، اور اس سے نکالے ہوئے نتائج میں شک و شبہ کی بہت گنجائش ہے۔ مندرجہ ذیل باتوں کو دھیان میں لائیے:

(۱) شاہ سعد اللہ گلشن اور ولی کی گفتگو کے بارے میں عینی شہادت تو کیا، کوئی معتبر شہادت بھی نہیں ہے۔

(۲) اس گفتگو کو شہرت زیادہ تر میر کے بیان سے ملی ہے۔ خود میر کا یہ عالم ہے کہ انھوں نے اپنا بیان "می گویند" سے شروع کیا ہے۔ یعنی راوی کا نام بھی نہیں معلوم، بس یہ کہ لوگ کہتے ہیں۔ میر کی پوری عبارت (جس کا اہم حصہ جمیل جالبی جیسے لوگوں نے ترک کر دیا جنھیں ولی سے محبت نہیں، "تاریخ"، جلد اول ۵۳۱) حسب ذیل ہے: " می گویند کہ در شاہ جہاں آباد دہلی نیز آمدہ بود۔ بخدمت میاں (شاہ) گلشن صاحب رفت و از اشعار خود پارہ خواند۔ میاں صاحب فرمود (ند) کہ این ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار

(poetry) ہوتی ہے۔ فرینک کرموڈ (Frank Kermode) نے اس پر اضافہ کیا ہے کہ شاعری کا مطالعہ "فراخ دلی اور صبر" کے ساتھ کرنا چاہئے، اس کے لئے علم و فن کا مناسب اور صحیح احترام (Proper respect for learning and science) بھی ضروری ہے۔ یہاں اردو کے پروفیسروں اور نقادوں کا یہ عالم ہے کہ وہ برملا کہتے ہیں کہ کلاسیکی شاعری کا بڑا حصہ ہمارے لئے زبان گنگ کی طرح ہے۔ ہمارا اس سے کوئی مکالمہ نہیں ہو سکتا۔ اس کے برخلاف میں تمام شاعری کے ساتھ بالعموم اور اپنی کلاسیکی شاعری کے ساتھ بالخصوص، انکسار اور فروتنی کا رویہ رکھتا ہوں۔ آڈن (Auden) نے ان لوگوں پر خوب طنز کیا ہے جو شاعری کے ساتھ مربیانہ رویہ رکھتے ہیں اور ڈرائڈن اور پوپ جیسے عظیم طربیہ شاعروں کو "نثر زدہ" بتاتے ہیں:

> For many a don,while looking down his nose
>
> Calls Pope and Dryden the classics of our prose
>
> ترجمہ: کیوں کہ ایسے بہت سارے مکتبی استاد ہیں جو عینک اوپر چڑھا کر ناک کے نیچے دیکھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ڈرائڈن اور پوپ (شاعر نہیں) ہماری نثر کے کلاسیک ہیں۔

خدا معاف کرے میں نے بھی ایک زمانے میں ناسخ کو "نثر زدہ" کہا تھا اور مجتبیٰ حسین مرحوم نے راشد کو اس لئے مطعون کیا تھا کہ ان کے یہاں "ناسخیت" ہے۔ ناسخ اور دوسرے "لکھنوی" شاعروں کا سالہا سال مطالعہ بھی اس وقت تک بے ثمر رہے گا جب تک ہم مضمون آفرینی اور خیال بندی کے تصورات سے بے خبر رہیں گے۔ مغرب والے اس بات کو بخوبی جانتے ہیں کہ شاعری کا مطالعہ انھیں اصولوں کی روشنی میں کرنا چاہئے جو خود ان شاعروں کے مشعل راہ تھے۔ ہم لوگوں سے یہ بات سب سے پہلے محمد حسن عسکری نے کہی کہ ہر قوم اور تہذیب کو حق ہے کہ اپنے تہذیبی معیار اور اسالیب خود مقرر کرے۔ لیکن انھوں نے اس اصول کو ترقی نہ دی، اور ہم لوگ وہی ایم۔ اے۔ انگریزی کے کلاس میں پڑھی ہوئی باتیں دہراتے ہیں۔ لیکن کوئی بات تو ہوگی کہ ناسخ، آتش، میر، سودا اور ہزاروں چھوٹے بڑے شعرا نے ایسی شاعری لکھی جس پر کیٹس (Keats) اور ورڈز ورتھ (Wordsworth) کے معیاروں کا اطلاق نہیں ہو سکتا؟ ظاہر ہے کہ ہمارے شعرا کے بھی اپنے معیار رہے ہوں گے، ہمیں ان کو مسترد کرنے کا کیا حق ہے؟

افتادہ آمدہ در ریختہ (ہائے) خود بکار بیراز تو کہ محاسبہ خواہد گرفت (و تحسین و توصیف فرمودند) از کمال شہرت احتیاج (بہ) تعریف ندارد و احوالش کماینبغی معلوم من نیست۔" ("نکات الشعرا"، مرتبہ محمود الٰہی صفحہ ۹۱)۔ اس عبارت میں مندرجہ ذیل باتیں قابل لحاظ ہیں۔ (۱) ولی کے بارے میں میر نے جو کچھ لکھا ہے وہ سب "می گویند" کا تابع ہے، یعنی سب سنی سنائی باتیں ہیں۔ (۲) میر کو ولی کے حالات "کما ینبغی" (جس قدر کہ چاہئے) معلوم نہیں۔ یعنی سنی سنائی باتیں بھی بہت نہیں ہیں۔ (۳) اگر شاہ سعد اللہ گلشن نے ولی کے کلام کی تحسین و توصیف کی تو اس کا مطلب یہ ہے کہ انھیں ولی کا کلام پسند آیا۔ پھر اس بات کی کیا ضرورت کہ وہ انھیں "مضامین فارسی" برتنے کا مشورہ دیتے؟

(۳) مصحفی کہتے ہیں کہ ولی کا دیوان "در سنہ دوم فردوس آرام گاہ" دلی پہنچا۔ "فردوس آرام گاہ" سے محمد شاہ مراد ہے۔ اس طرح ولی کا دیوان ۱۷۲۱ میں دلی پہنچا۔ قائم کہتے ہیں کہ خود ولی کا دلی میں ورود "در سنہ چہل و چار از جلوس عالم گیر بادشاہ" (یعنی غالباً ۱۷۰۰ میں) ہوا۔ تو کیا ۱۷۰۰ میں ولی اپنا دیوان ساتھ نہ لائے تھے؟ اور اس وقت انھوں نے میاں گلشن کو محض متفرق کلام سنایا تھا؟ پھر ایسے کلام کو سن کر اتنا اہم مشورہ دینا (کہ فارسی مضامین کو بکار لاؤ) کیا معنی رکھتا ہے؟

(۴) میاں گلشن کے مشورے کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ وہ اس بات سے واقف نہ تھے کہ اردو کے شعرا عرصہ دراز سے فارسی مضامین برت رہے تھے۔ ظاہر ہے کہ اس کا مطلب یہ ہے کہ میاں گلشن کو اردو ادب کے بارے میں کچھ خبر نہ تھی۔ یہ بات قرین قیاس نہیں۔

(۵) ممکن ہے شاہ گلشن کو یہ بات نہ معلوم رہی ہو کہ اردو والے فارسی مضامین کو عرصے سے برت رہے ہیں۔ لیکن ولی کو تو یہ بات معلوم رہی ہوگی۔ لہٰذا ولی کے لئے یہ مشورہ کوئی خاص اہمیت نہ رکھتا تھا۔

(۶) شاہ گلشن ایک متدین اور ثقہ شخص تھے۔ یہ بات قرین قیاس نہیں کہ انھوں نے ایسی غیر اخلاقی بات کہی ہو کہ فارسی والوں کے مضامین اردو میں لکھو، تمھیں پکڑنے والا کون ہے؟ پھر جب خان آرزو، بیدل، ٹیک چند بہار سیالکوٹی مل وارستہ، آنند رام مخلص جیسے لوگ موجود تھے، جو فارسی اور اردو میں ذو لسانین تھے تو یہ کہنا بے معنی تھا کہ فارسی کے مضامین خوب نظم کرو، محاسبہ کرنے والا کوئی نہیں۔

(۷) اصل بات یہ ہے کہ یہ ولی کا اپنا کارنامہ ہے کہ انھوں نے دکن والوں کی ملی جلی طرز کو

کلاسیکی شعریات کی بازیافت کے لئے سب سے پہلے تذکرے ہیں، جن میں کلیم الدین صاحب اور دوسرے نقادوں کے علی الرغم بیش بہا تنقیدی بصیرتیں پوشیدہ ہیں۔ لیکن تذکروں میں رسمی باتیں اور لفاظی بھی بہت ہے۔ عبارت آرائی کے جم غفیر میں اصولی باتوں اور تنقیدی تصورات پر مبنی اصطلاحوں کو ڈھونڈنا آسان نہیں۔ خاص کر جب یہ ٹھیک سے معلوم بھی نہ ہو کہ ان لوگوں کی اصولی باتیں اور تنقیدی تصورات پر مبنی اصطلاحیں ہوتی کیسی ہیں؟ مرحوم عابد علی عابد نے اپنی کتاب ''اصول انتقاد ادبیات'' میں طریقۂ کار تو درست اختیار کیا تھا، کہ یہ دیکھا جائے کہ کون کون سے الفاظ اور فقرے کن کن شاعروں کے لئے استعمال کئے گئے ہیں۔ مثلاً انھوں نے لکھا ہے کہ قطب الدین باطن نے ''گلستان بے خزاں'' میں سراج اورنگ آبادی کے کلام میں ''سوز'' کی کارفرمائی دیکھی، اور شاہ نصیر کے یہاں ''ترکیب بندش سے تن شعر پیراستہ'' کرنے کا عمل دیکھا۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ نہ ''سوز'' کوئی تنقیدی اصطلاح ہے، اور نہ تن شعر کو ''پیراستہ کرنا'' کسی تخلیقی کارگزاری کا تجریدی بیان ہے۔ یہ محض رسمی الفاظ ہیں۔ لہٰذا عابد علی عابد کو ان کا مطلب بیان کرنے میں بھی بڑی مشکل ہوئی ہے، اور جو مطلب انھوں نے بیان بھی کیا ہے وہ بالکل عمومی اور سرسری ہے۔ اس سے کسی تنقیدی اصول کا استخراج ممکن نہیں۔ مثلاً وہ ''سوز'' کو (Pathos) سے تعبیر کرتے ہیں، اور کہتے ہیں کہ یہ ''واردات عشق کی لطیف اور دقیق ترین صورتوں کے بیان کا لازمہ ہے۔'' وہ مزید کہتے ہیں کہ یہ ''سوز'' وہ صفت ہے جو ''عشق کے بغیر پیدا نہیں ہوتی'' اور وہاں نظر آتی ہے جہاں شاعر'' ان نفیس ولطیف کیفیات سے بحث کرتا ہے جن کا ادراک وشعور بھی عام انسانوں کو مشکل ہی سے ہوتا ہے۔''

یہ بات صاف ظاہر ہے کہ عابد علی عابد صاحب کے بیانات محض عقلی گدے ہیں۔ اور اگر عقلی گدے نہ بھی ہوں تو ان سے کوئی عمومی، معروضی اصول نہیں حاصل ہوتا۔ یہ کہنا کہ ''سوز'' بمعنی (Pathos) ہے، اور پھر یہ بھی کہنا کہ سوز وہاں ہوتا ہے جہاں عشق کی لطیف ونفیس کیفیات بیان ہوتی ہیں۔ ہمارے لئے بے کار ہے (عابد صاحب کا استدلال دوری (circular) ہے، یہ الگ مشکل ہے۔) بے کار اس لئے ہے کہ تنقیدی اصول وہ ہے جس سے ہمیں معلوم ہو (اگر یہ معلوم کرنا ضروری ہی ہو) کہ وہ کون سے وسائل ہیں جن کو برت کر شاعر عشق کی ''نفیس ولطیف کیفیات'' کو بیان کر سکتا ہے؟ اس سے بڑھ کر یہ بتانا بھی ضروری ہے کہ عشق کی لطیف وغیرہ کیفیات اور دقیق وغیرہ صورتوں کے بیان

سے شاعری کیونکر لازم آتی ہے؟ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ عابد علی عابد صاحب مشرقی شعرا اور مشرقی تنقید کو مغربی تصورات کے آئینے میں دیکھ رہے ہیں۔ مغربی شعریات میں ''سوز'' (Pathos) اور براہ راست تجربہ، اور شاعر کا عام لوگوں کے مقابلے میں زیادہ حساس ہونا، وغیرہ تصورات بعض لوگوں نے بیان کئے ہیں۔ (ملاحظہ ہو Lyrical Ballads پر ورڈز ورتھ کا مشہور دیباچہ) اور ان چیزوں کی بھی حیثیت وہاں آفاقی اصولوں کی نہیں ہے۔ بلکہ Pathos وغیرہ کو تو اب وہاں نہایت برا اور بچکانہ قرار دیا جاتا ہے۔ لیکن ہم لوگوں نے انگریزی بھی انھیں لوگوں سے پڑھی جو انگریزی رومانیت کے ایک محدود تصور کے آگے کچھ جانتے ہی نہ تھے، اور نہ جاننا چاہتے تھے۔ فراق صاحب کی تنقیدیں اس بات کا بین ثبوت ہیں۔ لہٰذا تذکروں کے بارے میں عقیدت مندی کا رویہ اچھی چیز تو ہے، لیکن یہ ہمیں بہت دور تک نہیں لے جاتا۔

دوسری صورت یہ ہے کہ ہم اقوال شعرا کو دیکھیں۔ یعنی ہم ان اشعار پر غور کریں، اور ان اقوال پر غور کریں، جن میں شاعروں نے اپنی شاعری، یا شاعری کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے۔ مثلاً اگر کوئی شاعر کہتا ہے کہ میں نے ایک ''مضمون'' کو ہزار رنگ سے باندھا ہے تو ہم یہ غور کریں کہ وہ کون سی چیز ہے جسے مضمون کہتے ہیں اور جس کے ایک ہی نمونے یا واحدے یا unit کو ہزار رنگ سے باندھا جا سکتا ہے۔ اگر کسی شاعر نے اپنے بارے میں کہا کہ میں بہت ''معنی بند'' ہوں، تو اس کا مطلب لازماً یہ نہیں کہ وہ شاعر واقعی ''معنی بند'' ہے، لیکن اس کا لازماً یہ مطلب ضرور ہے کہ ''معنی بند'' ہونا کوئی اچھی صفت ہے۔ اگر کوئی شاعر یہ کہتا ہے کہ یہ مصرع یوں نہیں بلکہ یوں ہوتا تو ''مناسبت'' زیادہ ہو جاتی، تو ہم یہ سمجھنے میں حق بجانب ہیں کہ ''مناسبت'' کوئی ایسی چیز ہے جو شعر کے لئے پسندیدہ ہے۔ ہمارے لئے یہ بھی غور کرنا ضروری ہے کہ ہمارے شاعروں نے شاعری کی نوعیت یا صفات بیان کرنے کے لئے جو الفاظ بیان کئے ہیں، وہ عربی فارسی میں بھی ہیں کہ نہیں (یعنی وہاں بھی اصطلاح کے طور پر برتے گئے ہیں کہ نہیں؟) اگر ہاں، تو وہاں ان الفاظ کے کیا معنی ہیں، اور کیا اردو میں بھی وہی معنی ہیں، کہ نہیں؟ ظاہر ہے کہ اس پوری کارروائی میں تذکروں سے بھی مدد ملے گی۔ لیکن ہم ان بیانات کو تذکروں کے مقولات کے مقابلے میں زیادہ اہم قرار دیں گے جو شعر کے اندر ہوں، کیونکہ شعر میں ایسی بات کمتر کہی جاتی ہے جو محض رسمی، یا محض تکلفاً، یا اظہار دوستی یا دشمنی کے لئے ہو۔ اسی طرح، اگر کسی شاعر نے کسی صفت کے بارے

میں کہا ہو کہ میرے یہاں نہیں ہے، تو یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ وہ صفت اس کو نامرغوب تھی۔ لیکن وہ صفت اگر اس کے کلام میں واضح طور پر موجود ہو، تو غور کرنا ہوگا کہ اس نے اس صفت سے برأت کا اظہار کیوں کیا۔

اساتذہ کی اصلاحیں اور مکاتیب بھی اس سلسلے میں کارآمد ہو سکتے ہیں۔ ''اساتذہ'' سے میری مراد ہے'' کلاسیکی'' اساتذہ، یعنی وہ جن کی شاعری ۱۸۵۷ تک درجۂ کمال کو پہنچ چکی تھی۔ اس اعتبار سے غالب کو آخری کلاسیکی استاد کہا جا سکتا ہے۔ جن شعرا کے اقوال سے ہمیں سروکار ہے، ان میں آخری نام غالب کا ہے۔ غالب کے بعد زمانہ بدل گیا اور ان لوگوں کا دور آیا جن کی آنکھیں بقول محمد حسین آزاد ''انگریزی لالٹینوں'' کی روشنی سے روشن تھیں۔ (میں یوں کہوں گا کہ چکا چوندھ تھیں) اس زمانے میں (جو اب بھی بڑی حد تک باقی ہے) ہماری کلاسیکی شاعری کو کلاسیکی شعریات کے بجائے مغربی شعریات کی روشنی میں (یا اس چیز کی روشنی میں جسے ہم لوگ مغربی شعریات سمجھتے تھے) پڑھنے اور پرکھنے کا عمل شروع ہوا۔ شعرا بھی اس عمل سے محفوظ نہ رہ سکے۔ لہٰذا ان شعرا کا قول فعل کلاسیکی شاعری کو سمجھنے کے لیے مستند نہیں جن کی زندگی کا معتدبہ حصہ ۱۸۵۷ کے بعد گذرا۔

امیر مینائی، شاگرد جلال لکھنوی (۱۸۳۸ تا ۱۹۰۹) نے لکھا ہے کہ جب میں پیچیدہ، فارسی آمیز غزلیں کہہ کر ان کے پاس لے جاتا تو وہ کہتے'' حضرت آپ وہی مرزا نوشہ کی طرح برابر جھاڑ جھنکاڑ میں چلے جا رہے ہیں۔ مجھے آپ کا یہ اسلوب بیان پسند نہیں۔'' جلال خود اچھے خاصے شاعر تھے۔ ان کا سلسلۂ تلمذ ناسخ سے ملتا ہے۔ خود ان کے اور غالب کے انداز میں بڑی مشابہت ہے۔ لیکن آزاد، حالی، امداد امام اثر اور شبلی کے زیر سایہ پروان چڑھنے والے ادبی ذوق نے اس زمانے کے'' کلاسیکی'' شعرا کو بھی'' سادگی، اصلیت، اور جوش'' کی چھوت لگا دی تھی۔ رہے نقاد، تو نظم طباطبائی جیسے عربی فارسی کے زبردست عالم نے غالب کے ساتھ جو سلوک کیا وہ ہم سب پر روشن ہے۔

طباطبائی اردو کے واحد نقاد ہیں جنھوں نے عبدالقاہر جرجانی کو براہ راست پڑھا تھا اور ان سے اثر قبول کیا تھا۔ لیکن پھر بھی وہ یہی کہتے رہے کہ شاعری ایک طرح کی تصویر کشی ہے، اور یہ کہ شاعری میں رعایت لفظی وغیرہ بری چیزیں ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب میں ہماری شاعری کے مطالعے کے لئے'' فراخ دلی اور صبر'' کی صفات موجود تھیں، لیکن انھیں اس بات کا خیال کبھی نہ آیا کہ شاعری کی نوعیت

کے بارے میں حالی کے خیالات غلط بھی ہو سکتے ہیں۔ انھوں نے اپنی بااثر کتاب'' ہماری شاعری'' میں بھی کہا کہ شاعری کو مبنی بر حقیقت وغیرہ، اور اخلاق آموز تو ہونا ہی چاہئے لیکن حالی کا یہ فیصلہ غلط ہے کہ اردو شاعری حقیقت سے بعید اور مخرب الاخلاق ہے۔ حتیٰ کہ وہ زمانہ آ گیا جب عندلیب شادانی نے (مضامین مطبوعہ ۱۹۳۷ تا ۱۹۴۵ میں) یہ حیرت انگیز اور افسوس ناک فیصلے صادر کئے کہ'' حالی نے اپنے وقت کی رائج اور مقبول عام غزل گوئی سے جن خصوصیات کی بنا پر اظہار برہمی کیا تھا'' وہ اب بھی موجود ہیں، اور معاصر شعرا کے دیوان'' لایعنی، بے بنیاد'' اور'' محض رسمی اشعار'' سے بھرے پڑے ہیں۔''''غزل کہنے کا اہل صحیح معنی میں اسی شخص کو سمجھنا چاہئے جو شاعرانہ صلاحیتوں کا مالک ہونے کے ساتھ ساتھ خود اپنے جذبات کی ترجمانی کرتا ہے۔ آپ بیتی کہتا ہے۔''

اب اس کو کیا کیا جائے کہ سنسکرت کی عشقیہ شاعری بھی مضمون پر قائم ہے، اور اس نے سبک ہندی اور دکنی کے ذریعہ اردو پر اثر ڈالا، اور اس میں مضمون کا تصور وہی ہے جو اردو، فارسی (سبک ہندی) میں ہے۔ اس شاعری کے بارے میں صاف کہا گیا ہے کہ یہ اس معنی میں عشقیہ شاعری ہرگز نہیں ہے جس معنی میں مغربی عشقیہ شاعری ہے۔ انگریزی میں سنسکرت شاعری کے بے مثال ترجمے کرنے والا جان برف (John Brough) کہتا ہے کہ سنسکرت کی عشقیہ شاعری کو شاعر کے سوانح حیات سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ نظمیں اگرچہ بے حد جذبات انگیز، پرشور اور اکثر واحد متکلم میں بھی لکھی ہوتی ہیں، لیکن یہ'' عشق کے بارے میں'' ہیں۔ سیفو (Sappho) یا کیٹولس (Catullus) کے کلام کی طرح'' عشقیہ'' نہیں ہیں۔ ایسی صورت میں عندلیب شادانی کا یہ تقاضا، کہ غزل کا شاعر آپ بیتی لکھے محض طفلانہ ضد معلوم ہوتا ہے۔

اس پہ مچلے ہیں کہ ہم زخم جگر دیکھیں گے

عندلیب شادانی نے حالی کے زمانے میں'' رائج اور مقبول عام'' غزل اور اپنے زمانے کی غزل گوئی کو ہدف تضحیک بنا کر گویا کلاسیکی (یا'' بڑے'') شعرا کی حفاظت کا انتظام کر دیا تھا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ'' خیال کی غیر واقعیت، مضمون کی تکرار، ذاتی جذبات و تجربات کا فقدان'' جیسے اعتراضات صرف حسرت موہانی اور فانی اور جگر پر ہی نہیں، بلکہ میر اور غالب، سودا اور درد، ولی اور سراج پر بھی عائد ہوتے ہیں۔ حسرت، فانی، جگر وغیرہ بڑے شاعر نہیں ہیں لیکن وہ اسی شعریات کے پروردہ ہیں جس کے

تحت میر اور غالب نے شعر گوئی کی تھی۔ فرق یہ ہے کہ حسرت وغیرہ پر ''جدید'' خیالات کا بھی اثر ہے، اس لئے ان کے سلسلے میں کلاسیکی غزل کی شعریات سے رجوع کرنا ہماری فوری ضرورت نہیں ہے۔ فوری ضرورت یہ ہے کہ شاعری کے بارے میں ان تصورات کا پتہ لگایا جائے اور ان کو بیان کیا جائے جن پر ہماری کلاسیکی غزل قائم ہے۔ جب ہم کلاسیکی غزل کو سمجھ لیں گے تو بیسویں صدی کے چھوٹے موٹے ''روایتی'' غزل گویوں کو سمجھنا اور ان کا مرتبہ متعین کرنا کچھ مشکل نہ ہوگا۔

میں اوپر عرض کر چکا ہوں کہ کلاسیکی غزل کی شعریات کو دوبارہ حاصل کرنے میں تذکرے، اور ان سے بھی زیادہ ہمارے شعرا کے اقوال، ہماری مدد کر سکتے ہیں۔ بعض باتیں ہیں جن پر ہم آج بھی کاربند ہیں، لہٰذا ان کو بیان کرنے کے لئے تذکروں یا اقوال شعرا کا حوالہ غیر ضروری ہے۔ بعض باتیں ایسی ہیں جن کے بارے میں ہمیں کچھ دھندلا سا تصور ہے، اور اکثر وہ تصور بھی غلط ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ باتیں وضاحت طلب ہیں۔ بعض ایسی ہیں جن کو ہم بالکل ہی بھول چکے ہیں۔ ان کی مفصل وضاحت درکار ہوگی۔

مثال کے طور پر، ہم جانتے ہیں کہ غزل میں وزن و بحر کی پابندی سختی سے ہوتی ہے۔ غزل کا شعر دو مصرعوں کا ہوتا ہے، اور ہر دوسرا مصرع پہلے شعر کے دوسرے مصرعے کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ اکثر غزلیں مردف ہوتی ہیں لیکن قافیے کے بغیر کوئی غزل نہیں ہوتی۔ ہم سب جانتے ہیں کہ اکثر و بیشتر غزل کا ہر شعر اپنی جگہ پر مکمل ہوتا ہے۔ لہٰذا عام طور پر غزل میں ربط یا تسلسل نہیں ہوتا۔ (بعض لوگ اسے عیب سمجھتے ہیں، لیکن وہ بحث الگ ہے۔ بعض لوگ کہتے ہیں غزل میں مضمون کی نہیں، لیکن (mood) یا کیفیت کی وحدت ہوتی ہے۔ یہ بھی الگ بحث ہے۔ فی الحال اتنا کہنا کافی ہے کہ دونوں باتیں غلط ہیں۔)

میرا خیال ہے تمہید بہت ہو چکی، اب ضرورت ہے کہ اگلے صفحے پر جو نقشہ ہے اس کا مطالعہ کیا جائے۔ جب اس نقشے کی ذرا مختلف شکل میں نے شائع کی تھی تو اکثر لوگوں نے مطالبہ کیا کہ اس کی وضاحت بھی کی جائے۔ عرصۂ دراز کے غور و فکر کے بعد اب یہ نقشہ اس صورت کو پہنچا ہے اور اب اس پر مفصل اظہار خیال بھی ہو سکتا ہے۔

کسی تہذیب میں کائنات کا تصور کیا اور کیسا ہے، اور اس تہذیب کی پیدا کردہ جس ادبی

معنی =
معنی آفرینی، رعایت، انشائیہ اسلوب

مضمون =
مضمون آفرینی، نازک خیالی، خیال بندی
معاملہ بندی، کیفیت، شور انگیزی

مناسبت رندش کی چستی
روانی
ربط

مناسبت رندش کی چستی
روانی
ربط

بحر
قافیہ

شعر کا متکلم کائنات (دنیا) سے متحارب
زیادہ تر نارسائی کے مضامین، لیکن اور مضامین ممکن
ہر شعر الگ مضمون کا حامل
عشقیہ شاعری
رسومیات

استعاراتی دنیا حقیقی ہے
فرد کو مرکزی حیثیت نہیں
آفاق کا مطالعہ، نہ کہ انفس کا
کائنات غیر تبدل پذیر ہے
کائنات

شعریات

صنف کا مطالعہ ہم کر رہے ہیں، اس کی رسومیات کیا ہے؟ ان سوالوں کے جواب میں جو کچھ حاصل ہوتا ہے، ان کے استخراج سے اس صنف کی شعریات (یعنی اس کے جمالیاتی معیار) کی ترتیب ہوتی ہے۔

موجودہ نقشے میں کائنات اور رسومیات کے محاذ میں جو کہا گیا ہے، اس میں بعض چیزیں وضاحت طلب ہیں۔ لیکن میں یہاں مختصراً ہی کہہ سکتا ہوں کہ ہماری کلاسیکی تہذیب کا تصور کائنات یہ تھا کہ اس کو جاننے کے لئے افراد کا مطالعہ ضروری نہیں۔ ہر شے کسی نہ کسی نوع (category) کی رکن ہے، اور ہر نوع، کسی نہ کسی جنس (class) کی رکن ہے۔ چنانچہ اصول یہ تھا کہ ''جنس وہ مقولہ ہے جو ماہو (وہ کیا ہے؟) کے جواب میں بولا جاتا ہے۔'' نظام کائنات میں افراد اہم نہیں۔ بلکہ انواع و اجناس اہم ہیں، خاص کر اس وجہ سے کہ کائنات جیسی ہے ویسی ہی رہے گی۔ اس میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں ہو سکتی۔ اگر کوئی تبدیلی ہوگی بھی تو وہ عارضی ہوگی۔ لہٰذا کائنات کے بارے میں وہ بیانات اہم ہیں جو عمومی صورت حال کو ظاہر کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر اس کی ضرورت نہیں کہ اگر کسی باغ کا بیان ہو تو اس میں ہر پھول، پھل اور جھاڑی کو بیان کیا جائے۔ لفظ ''گلشن'' (یا اس کا مرادف) کافی ہے۔ پھول کا ذکر کرنا ہو تو کسی ایک پھول سے کام چل جائے گا، لیکن شرط یہ ہے کہ پھول کی جو صفت مراد یا مقصود ہوگی، اسی اعتبار سے پھول کا نام لایا جائے گا۔ چنانچہ تمام پھولوں (اور ان کے صفات) کا بیان کرنے کے لئے چند ہی پھول کافی ہیں۔ اور ان پھولوں کی بھی شکل و صورت، رنگ، پنکھڑیوں کی لکیروں، خوشبو، کے بارے میں ایسی تفصیلات کی ضرورت نہیں کہ جن کے ذریعہ اس پھول کی صورت ہماری آنکھوں کے سامنے پھر جائے اور اس پھول کا تشخص قائم ہو جائے۔ کائنات میں جب کوئی تبدیلی نہیں تو عاشق حرماں نصیب ہی رہے گا، معشوق (اپنی دوری کے باعث، یا افتاد مزاج کے باعث) ظالم ہی رہے گا۔ استعارہ کسی ایک شے کی صفت کو دوسری شے پر منطبق کرنے کا نام نہیں (جیسا کہ ارسطو کا خیال تھا) بلکہ کسی شے کی حقیقت کو بدل دینے (یا شاید اس کی اصل حقیقت کو بیان کرنے) کا عمل ہے۔ عبدالقاہر جرجانی نے اس پر دو جگہ بحث کی ہے۔ ''دلائل الاعجاز'' میں شیخ موصوف کہتے ہیں:

> ہم جانتے ہیں کہ تم یہ مقولہ ''میں نے ایک شیر دیکھا'' اسی وقت کہتے ہو جب تم کسی انسان کو اس کی ہمت، جرأت، حملے کی قوت، بے جھجک پن، بے خوفی اور کبھی خوف زدہ نہ ہونے کے باعث شیر کا منصب دے رہے ہوتے ہو۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں اگر سامع کے ذہن میں محولہ بالا معنی پیدا ہوتے ہیں، تو وہ ان معنی کو لفظ ''شیر'' سے نہیں حاصل کرتا، بلکہ اس کے معنی سمجھنے کے باعث حاصل کرتا ہے۔ یعنی اسے معلوم ہے کہ کسی انسان کو شیر بنانے کے معنی ہے، بشرطیکہ تم یہ نہ کہنا چاہو کہ وہ انسان شیر سے اس درجہ مماثل ہے اور کامل و اکمل طور پر شیر سے برابری کا درجہ رکھتا ہے کہ اب وہ اس مقام پر ہے جہاں اسے واقعتاً شیر تصور کیا جا سکتا ہے۔

''اسرار البلاغت'' میں امام جرجانی کا قول ہے:

> اگر کوئی مترجم ہمارے فقرے ''میں نے ایک شیر دیکھا'' کا ترجمہ کسی ایسے فقرے سے کرے جس کے معنی ہوں، ''بہادر طاقتور شخص''، اور وہ نام نہ استعمال کرے جو اس کی زبان میں ''شیر'' کے لئے ہے... تو وہ مترجم ہمارے کلام کا ترجمہ نہیں کر رہا ہے بلکہ اپنا ہی کلام ترتیب دے رہا ہے۔

ظاہر ہے کہ اگر ''وہ شیر ہے'' کا فقرہ اور ''وہ بہت بہادر اور طاقتور ہے'' کا فقرہ ہم معنی نہیں ہیں، تو اس کا مطلب یہی ہوا کہ استعارہ اپنی جگہ پر خود حقیقت ہے۔ سنسکرت شعریات میں بھی بعض مفکروں نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ مستعار لہ اور مستعار منہ، بہ اعتبار معنی ایک ہی ہیں۔ (یعنی مجازی معنی دراصل حقیقی ہی معنی کے عالم سے ہیں۔)

یہاں استعارے پر نسبتاً زیادہ بحث میں نے اس لئے لکھی ہے کہ اس میں باقی تمام باتوں کی کلید موجود ہے۔ غزل کی رسومیات پر کچھ گفتگو ہو چکی ہے۔ اس کے بارے میں اس وقت کچھ مزید کہنے کی ضرورت نہیں، سوائے اس کے کہ ہمیں یہ نہ بھولنا چاہئے کہ غزل اگرچہ بنیادی طور پر عشقیہ شاعری ہے، لیکن اس میں اور طرح کے مضامین بیان ہو سکتے ہیں اور بیان ہوئے ہیں۔

شاعری کی بنیاد رسومیات اور نظریۂ کائنات پر ہے۔ کوئی کلام اس وقت شاعری کہلاتا ہے جب وہ کسی شعریات کے تحت ترتیب دیا جاتا ہے۔ غزل کی حد تک اس شعریات کی سب سے پہلی ضرورت قافیہ اور بحر ہیں۔ یعنی غزل میں کسی منظم متن کو کسی بحر کے مطابق ترتیب دیتے ہیں۔ اگر ان دو میں سے کوئی ایک شرط پوری نہ ہو تو غزل کا شعر نہیں بنتا۔ لیکن چوں کہ (مطلع کے علاوہ) غزل کے کسی شعر

میں دونوں مصرعے ہم قافیہ نہیں ہوتے، اس لئے غزل کے شعر میں ربط کا ہونا بھی تقریباً اتنا ہی ضروری ہے جتنا شعر کا بحر میں ہونا۔ اگر دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں تو قافیے ہی کی بدولت تھوڑا بہت ربط نصیب ہو جاتا ہے۔ کیونکہ قافیہ خیال بھاتا ہے۔ میر نے جگہ جگہ لوگوں پر اعتراض کیا ہے کہ ان کے کلام میں ربط نہیں ہے۔ روانی کو زمانہ قدیم سے اچھی شاعری کی صفت قرار دیا گیا ہے۔ چنانچہ امیر خسرو اپنے کلیات کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ ان کا بہترین کلام وہ غزلیں ہیں جو "مانند آب لطیف رواں تر" ہیں۔ حافظ سے منسوب ایک شعر ہے۔

آں را کہ خوانی استاد گر بنگری بہ تحقیق
صنعت گر است اما شعر رواں ندارد

ہمارے کلاسیکی شعرا نے بار بار اپنے شعر کی روانی کا ذکر کیا ہے۔ روانی کی جامع تعریف ممکن نہیں، بلکہ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ روانی اور کیفیت دو ایسی اصطلاحیں ہیں جن کا تنقیدی تجزیہ اطمینان بخش نہیں ہو سکتا، کیونکہ یہ دونوں ہی محسوس کرنے کی چیزیں ہیں۔ ان کے وجود کو ثابت نہیں کیا جا سکتا۔ مختصراً یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ کلام جس کے تمام الفاظ ایک دوسرے سے متجانس ہوں اور اسے بہ آواز بلند پڑھا جائے تو زبان کو کہیں بھی جھٹکے، غیر ضروری وقفے یا رکاوٹ اور ضعف کا احساس نہ ہو، اسے رواں کہا جائے گا۔ روانی کے کم ہونے کی صورت کو بعض لوگ "ضعف تالیف" اسی لئے کہتے ہیں کہ الفاظ کی "تالیف" (جمع کرنا) ٹھیک سے نہیں ہوتی ہے۔

مناسبت سے مراد یہ ہے کہ شعر کے الفاظ اس معنی سے مناسبت رکھتے ہوں جو شعر میں بیان ہوئے ہیں یا مضمر ہیں۔ ہر لفظ اگلے کی طرف اس طرح اشارہ کرتا ہو کہ ہر لفظ ناگزیر معلوم ہو۔ یہ ممکن ہے کہ متن کے الفاظ میں باہم مناسبت نہ ہو، لیکن معنی پھر بھی ادا ہو جائیں۔ مثلاً کوئی شخص اللہ سے رحم کی دعا کرے اور کہے کہ "اے جبار و قہار، رحم کر" تو وہ معنی کو تو ادا کرے گا لیکن الفاظ میں عدم مناسبت کے باعث اس کے کلام میں وہ ناسیاتی وحدت نہ ہوگی جس کے باعث کلام میں قوت اور خوبصورتی پیدا ہوتی ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ "اے رحیم اے رحمٰن، رحم کر" تو معنی بھی ادا ہو جائیں گے اور الفاظ میں مناسبت کے باعث پورا کلام ناسیاتی طور پر متحد اور ادائے مطلب میں زیادہ پر قوت ہو جائے گا۔ مناسبت کا تصور بھی قدیم عربی فارسی میں موجود تھا، لیکن اردو والوں نے ان کو غیر معمولی اہمیت دی ہے۔ میر نے دوسرے

شعرا کے کلام پر جو اصلاحیں تجویز کی ہیں، ان میں سے بیشتر کا مقصد مناسبت پیدا کرنا، یا مناسبت میں اضافہ کرنا ہے۔ بندش کی چستی بھی مناسبت حاصل کرنے کا ایک طریقہ ہے، لیکن اس کا بنیادی مفہوم یہ ہے کہ شعر میں کوئی لفظ غیر ضروری نہ ہو، اور تمام الفاظ پوری طرح کارگر ہوں۔

اب تک جن باتوں کا ذکر ہوا (ربط، روانی، مناسبت، بندش کی چستی) ان کی ضرورت پورے شعر میں ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں نے نقشے میں ان کو "آثار" (Base) کے طور پر رکھا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اگر شعر میں مضمون یا معنی کی کوئی خاص خوبی نہ ہو تو بھی ان عناصر کی بدولت شعر کامیاب کہا جا سکتا ہے۔ مضمون اور معنی کا معاملہ یہ ہے کہ اگر یہ پورے شعر میں ہوں تو بہت خوب ہے، لیکن اگر یہ صرف ایک مصرعے میں، بلکہ ایک مصرعے کے جز میں بھی ہوں تو یہ شعر کا عیب نہیں۔

قدیم عربی فارسی شعریات میں مضمون اور معنی کا فرق پوری طرح واضح نہ تھا۔ اس شعریات میں "معنی" کا لفظ اس طرح استعمال ہوا ہے کہ اس سے "مضمون" مراد معلوم ہوتی ہے، اور "معنی" (meaning) کو مضمون کا ہی منطقہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ اگرچہ جرجانی نے بعض باتیں ایسی کہی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ "معنی" (meaning) کو "مضمون" (content) سے الگ سمجھتے تھے، لیکن شمس قیس رازی کے یہاں معنی اور مضمون میں کوئی فرق نہیں۔ انوری نے البتہ ایک شعر ایسا لکھا ہے جس میں یہ دونوں الگ الگ معلوم ہوتے ہیں۔

در جہانی و از جہاں بیشی
ہم چو معنی کہ در بیاں باشد

سبک ہندی کے شعرا اور پھر ہمارے کلاسیکی شعرا کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے معنی اور مضمون کی تفریق دریافت کی۔ ممکن ہے اس میں سنسکرت شعریات کا بھی دخل رہا ہو۔ سنسکرت شعریات کا آخری عظیم مفکر اور نظریہ ساز پنڈت راج جگن ناتھ شاہ جہاں کے دربار سے منسلک تھا۔ ("پنڈت راج" کا خطاب شاہ جہاں ہی کا عطا کردہ ہے۔) اپنے عہد کے اہم فارسی شعرا، خاص کر ابو طالب کلیم سے اس کے دوستانہ تعلقات تھے۔ بہر حال، معنی اور مضمون کی تفریق کا نتیجہ یہ ہوا کہ شعر میں دو طرح کے محاسن کا امکان پیدا ہوا۔ اگرچہ انیسویں صدی تک ایسی مثالیں اردو میں مل جاتی ہیں جہاں لفظ "معنی" کو "مضمون" کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔ لیکن یہ تفریق بہر حال متقدمین کے وقت

سے عام طور پر رائج تھی کہ "مضمون" اور "معنی" مختلف چیزیں ہیں۔ مختصراً یہ کہہ سکتے ہیں کہ "مضمون" وہ مقولہ ہے جو اس سوال کے جواب میں بولا جائے کہ یہ شعر کس چیز کے بارے میں ہے؟ اور "معنی" وہ مقولہ ہے جو اس سوال کے جواب میں بولا جائے کہ اس شعر میں کیا کہا گیا ہے؟ (جرجانی نے اسے "معنی المعنی" کا نام دیا ہے۔) مثلاً مضمون کے لحاظ سے کوئی شعر کسی چیز (تلوار) کسی صورت حال (ہجر کی رات) کسی جذبے (رشک) کسی وقوعے (قتل) کے بارے میں ہو سکتا ہے، لیکن اس کے معنی صرف یہ نہ ہوں گے کہ وہ شعر (مثلاً) قتل کے بارے میں ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ شعر میں ایک سے زیادہ مضمون ہوں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ شعر میں کوئی ایک مرکزی مضمون ہو اور متعدد ضمنی مضمون ہوں۔

سبک ہندی اور کلاسیکی اردو کے شعرا کی ایک اہم دریافت یہ بھی تھی کہ چونکہ ہر لفظ میں کوئی نہ کوئی بات کہی جاتی ہے، اس لئے نیا لفظ نئی بات (نئے مضمون) کا حکم رکھتا ہے۔ اس طرح تلاش لفظ تازہ، تازہ گوئی، تازہ بیانی جیسے فقروں کا چلن ہوا۔ "مضمون" کی مفصل تعریف آئندہ کے لئے اٹھا رکھتے ہوئے میں یہاں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ مضمون آفرینی (یعنی نیا مضمون پیدا کرنا، پرانے مضمون کا نیا پہلو بیان کرنا) نازک خیالی، خیال بندی، معاملہ بندی، یہ سب تصورات مضمون اور معنی کی تفریق کے باعث ہی پیدا ہو سکے۔ کیفیت اور شور انگیزی یا شورش پر بھی گفتگو آئندہ ہوگی۔ یہاں یہ کہنا کافی ہے کہ کیفیت اور شورش دونوں میں معنی کی لازماً طور پر مرکزی حیثیت نہیں ہوتی۔ کیفیت کا اثر سامع میں ہوتا ہے، اور شورش صفت ہے کہنے والے کی۔ یعنی جب کہنے والا کسی بات کو بڑی شدت اور جذبات کے جوش کے ساتھ اس طرح کہتا ہے کہ گویا کسی فوری صورت حال پر رائے زنی کر رہا ہو تو اسے شور انگیزی کہتے ہیں۔ اور جب کسی شعر میں (بظاہر) کوئی معنوی پیچیدگی یا گہرائی نہیں ہوتی، اور پھر بھی وہ فوراً سامع کے اوپر جذباتی رد عمل پیدا کرتا ہے، تو اسے کیفیت کا شعر کہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ دونوں صورتوں کا تعلق شعر کے مضمون ہی سے ہے۔

اگر مضمون وہ چیز ہے جس کے بارے میں شعر کہا گیا ہے، تو ظاہر ہے کہ کوئی شعر بے مضمون نہیں ہو سکتا۔ اگر اس مضمون میں کوئی اہم بات نہیں تو شعر اس حد تک اہمیت سے خالی ہے۔ لیکن خود مضمون کی اہمیت بہر حال بنیادی ہے۔ اسی لئے ہمارے نقشے میں مضمون کو "آثار" (Base) سے بالکل متصل دکھایا گیا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ شعر میں مضمون ہو لیکن معنی نہ ہوں۔ یعنی جو کچھ بھی ہو وہ مضمون ہی سے

ادا ہو گیا ہو۔ اس بنا پر بھی مضمون کو "آثار" (Base) سے بالکل متصل رکھا گیا ہے مضمون کو مثلث کی شکل میں دکھانے کی وجہ یہ ہے کہ اس طرح شعر کی وضع لفافے کی سی ہو گئی ہے۔ شعر اگر محض مضمون ہے (یعنی اس میں مضمون آفرینی، نازک خیالی، کیفیت وغیرہ کچھ نہ ہوں) تو وہ خالی لفافہ ہے۔ (خالی لفافے کی نشانیاتی semiotic اہمیت سے انکار نہیں، لیکن بھرے ہوئے لفافے کی نشانیات اور ہی عالم رکھتی ہے۔) شعر کے اندر جو شے ہے اس کو معنی کہہ سکتے ہیں۔ معنی آفرینی سے مراد ہے ایسا کلام ترتیب دینا جس میں ایک سے زیادہ معنی ہوں، یا ایک سے زیادہ معنی ممکن ہوں، یا جس کے معنی بظاہر کچھ ہوں، لیکن غور کریں تو کچھ اور معنی حاصل ہوں۔

معنی آفرینی، معنی یاب، معنی بند، معنی پرور، یہ سب اصطلاحیں اسی کثرت معنی کے تصور کو ظاہر کرتی ہیں۔ معنی آفرینی پر مبنی کلام کو "تہ دار" اور "پیچ دار" بھی کہا گیا ہے۔ کثرت معنی پیدا کرنے کا ایک مقبول طریقہ "رعایت" ہے۔ ایہام جس کا ایک جز ہے۔ رعایت سے مراد ہے کلام میں ایسے الفاظ رکھنا جن میں معنی کے ایک سے زیادہ قرینے ہوں، چاہے یہ قرینے اس کلام سے براہ راست ربط رکھیں یا نہ رکھیں۔ ہمارے یہاں اٹھارویں صدی والوں نے لفظ "ایہام" کو جس طرح استعمال کیا ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ "ایہام" کو "رعایت" کے معنی میں لیتے تھے۔ انشائیہ اسلوب وہ اسلوب ہے جسے جھوٹ نہ کہہ سکیں، جس کو (falsify) نہ کر سکیں، یعنی جس پر جھوٹ کا حکم نہ لگ سکے۔ لہٰذا تمام استفہامی، دعائیہ، امریہ کلام انشائیہ اسلوب میں ہوتا ہے۔ انشائیہ (خاص کر استفہامی) کلام میں معنی کی کثرت از خود ہوتی ہے۔ اس کی مثالیں "شعر شور انگیز" میں جگہ جگہ ملیں گی۔ ایسا کلام جس کی تکذیب کر سکیں، "خبریہ" کہلاتا ہے۔ انشائیہ اور خبریہ کی تفریق ہزار برس پہلے کے عرب ماہرین نحو نے وضع کی تھی۔ مغرب میں اب جا کر اس بات کا احساس ہو رہا ہے کہ استفہامی اور امری کلام میں کثرت معنی ہوتی ہے۔ (مثلاً ملاحظہ ہو جان ہالینڈر کی تازہ کتاب (Melodious Guile) (۱۹۸۸)۔ ہالینڈر کہتا ہے کہ استفہامی کلمات شاعری میں خاصا استعاراتی اور بدیعیاتی وزن رکھتے ہیں اور صرف شیکسپیئر کے سانیٹوں کے اندر جو استفہامات ہیں، ان کا بدیعیاتی تجزیہ بڑا لمبا چوڑا کام ہوگا۔

کیا مضمون آفرینی اور معنی آفرینی کے درمیان کوئی درجہ بندی (heirarchy) ہے؟ اس سوال کا جواب آئندہ کے لئے اٹھا رکھتا ہوں۔ لیکن اس وقت اتنا ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ انیسویں صدی

کے نصف اول میں اردو والے بظاہر معنی آفرینی کو مضمون آفرینی پر فوقیت دیتے تھے۔ چنانچہ سید محمد خاں رند کا شعر ہے۔

رہے نہ صید مضامیں کی فکر ہی میں خراب
کرے ہمارے معانی کو بھی شکار قلم

اب مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس پوری بحث کو اقوال شعرا کے وسیع تر تناظر میں دیکھا جائے۔

باب سوم

ذیل میں جو اقوال شعرا پیش کئے گئے ہیں ان کے بارے میں مجھے ایسی کوئی غلط فہمی نہیں ہے کہ ان سے زیادہ اقوال ان تصورات پر نہیں پیش کئے جا سکتے، جن سے ہمیں دلچسپی ہے۔ اور نہ ہی ایسے اقوال کا کوئی جامع و مانع گوشوارہ پیش کرنا میرا مقصد ہے۔ جمیل جالبی کا بیان ہے کہ ان کے پاس ایک پوری کاپی بھرا ایسے اشعار ہیں جن میں ہمارے شعرا نے شاعری کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے۔ لیکن میرا مقصد صرف یہ ہے کہ آپ پر واضح ہو جائے کہ شعریات سازی کی ڈیڑھ صدیوں میں اہم شعرا نے شعریات پر مبنی، یا شعریات کے بارے میں اشارے پر حامل کس طرح کی باتیں کہی ہیں؟ ایرانی فارسی اور سبک ہندی سے میں نے صرف وہ اقوال لئے ہیں جن میں اردو شعریات کے ان تصورات کا ذکر ہے جو ایرانی فارسی یا سبک ہندی سے ہمارے یہاں آئے۔ میں نے ایسے شعروں کو بھی نظر انداز کر دیا ہے جن میں کوئی اصولی بات نہیں، مثلاً میر کے مندرجہ ذیل شعر میرے انتخاب میں نہیں ہیں۔

میر شاعر بھی زور کوئی تھا
دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب (دیوان اول)

نکتہ دانان رفتہ کی نہ کہو
بات وہ ہے جو ہووے اب کی بات (دیوان اول)

مندرجہ ذیل شعر بھی میرے انتخاب میں نہیں ہے، کیوں کہ اس میں اگرچہ اصولی بات ہے، لیکن اس کا تعلق شعریات سے نہیں، بلکہ فلسفہ شعر سے ہے۔

کچھ ہوا اے مرغ قفس لطف نہ جاوے اس سے

نوحہ یا نالہ ہر اک بات کا انداز ہے ایک (دیوان اول)

اس شعر پر مفصل بحث ۱ر۲۲۰ پر ملاحظہ ہو۔ یہاں میر نے مقصد شعری کی بات کی ہے، کہ اس کا مقصد ''لطف'' ہے اور ''لطف'' کے معنی یہ ہیں کہ کسی چیز کو عمدگی سے کئے جانے پر جو خوشی اور مزہ حاصل ہوتا ہے، وہ ''لطف'' ہے۔ یہ وہی تصور ہے جس کا اشارہ مغرب میں ''الیہ کا لطف''؛ ''شاعری کی مسرت'' اور اس طرح کے دوسرے فقروں میں ملتا ہے۔ لیکن یہ بحث شعریات کے میدان کی نہیں، لہٰذا یہاں ترک کی گئی۔ اسی طرح، مندرجہ ذیل شعر بھی ترک کئے گئے۔

گفتگو ناقصوں سے ہے ورنہ

میر جی بھی کمال رکھتے ہیں (دیوان اول)

شعر میرے ہیں سب خواص پسند

پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

سہل ہے میر کا سمجھنا کیا

ہر سخن اس کا اک مقام سے ہے (دیوان دوم)

یہ شعر اپنی جگہ پر دلچسپ ہیں، اور میر کو سمجھنے میں شاید کارآمد بھی ہیں، لیکن ان کو شعر کی جمالیات کے سلسلے میں نظریاتی بیانات، یا نظریاتی اشارے نہیں کہا جا سکتا۔ مندرجہ ذیل شعر بھی فلسفۂ شعر کے تحت رکھا جا سکتا ہے، لیکن اس کو شعریات سے براہ راست علاقہ نہیں، اس لئے ترک کیا گیا۔

صناع ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی

ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے (میر، دیوان اول)

علیٰ ہٰذا القیاس، وہ سب اقوال اور شعر ترک کئے گئے ہیں جن میں رسمی باتیں ہیں۔ مثلاً سودا۔

دل احمق سے مت امید رکھنا مرغ معنی کی

ہما بیٹھے سے کیوں کر بوم کے اے یار ہو پیدا

(لیکن یہ شعر اس لئے دلچسپ ہے کہ سید محمد خاں رند اور سودا دونوں نے معنی کو ''ہما'' قرار دیا

ہے۔) رسمی باتوں کے ترک کی وجہ سے تذکروں سے بہت کم اقوال لئے گئے ہیں، اور تذکرے بھی صرف تین ہی پیش نظر رکھے ہیں۔ اول تو میر کا ''نکات الشعرا'' کیوں کہ یہ اردو شعرا کا سب سے پہلا تذکرہ نہیں تو اولین تذکروں میں سے ایک ضرور ہے۔ پھر میر کی تنقیدی حس بھی عام تذکرہ نگاروں کے مقابلے میں بہت زیادہ تیز ہے۔ دوسرا اعظم الدولہ سرور کا ''عمدۂ منتخبہ'' کیونکہ یہ بیشتر انیسویں صدی کی پہلی دہائی میں مرتب ہوا جب کلاسیکی شعریات کے قدم جم چکے تھے۔ تیسرا شیفتہ کا ''گلشن بے خار'' جو ۱۸۳۴ میں مکمل ہوا۔ اس وقت تک کلاسیکی شعریات پوری طرح قائم ہو چکی تھی۔ اصولاً میں نے اقوال شعرا کو تذکروں کے مقابلے میں زیادہ اہم قرار دیا ہے۔ اس کی وجہ اوپر بیان کر چکا ہوں۔ بیانات کو عنوانوں کے تحت، پھر تاریخ وار مرتب کیا ہے۔ امید ہے اس طریق کار کے باعث ہماری شعریات کا ارتقا بھی ایک حد تک سامنے آسکے گا۔

تذکروں سے میں نے ایسے تمام فقروں اور الفاظ کو ترک کیا ہے جو میرے خیال میں قطعی طور پر رسمی ہیں۔ ان کے رسمی ہونے کا ثبوت میری نظر میں یہ ہے کہ وہ اکثر شاعروں کے بارے میں، اور ہر طرح کے شاعروں کے بارے میں استعمال ہوئے ہیں۔ چنانچہ میں نے حسب ذیل فقرے اور الفاظ اور ان کی طرح کے تمام فقرے اور الفاظ نظر انداز کئے ہیں، خوش فکر، خوش بیان، دلکش، دلچسپ، رنگین، بامزہ، نمکین، فصاحت، بلاغت، شیوا بیان، نغز گو، خوش گفتار، شیریں، وغیرہ۔ ''فصاحت'' اور ''بلاغت'' اگرچہ تصورات ہیں، لیکن کثرت استعمال نے ان کو تقریباً بے معنی کر دیا ہے۔ اور ان کا بنیادی تعلق شعریات سے نہیں، بلکہ زبان کے عام استعمال (فصاحت) اور استعمال زبان کے عام مقصود (بلاغت) سے ہے۔ مزید برآں اگر ''بلاغت'' کو ایک علم قرار دیا جائے تو تمام شعریات ہی ''بلاغت'' کے مطلقے کی شے ہے، اور ''بلاغت'' کی علیحدہ شق قائم کرنا غیر ضروری ہے۔

(۱) ربط

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰)	از آں جا یک شاعر مربوط برنہ خاستہ
زمانۂ تحریر ۱۷۵۲	(در بیان شعرائے دکن)

میر (۱۷۲۲تا۱۸۱۰) شعر فارسی ہم بسیار خوب و مربوط و رنگین

زمانۂ تحریر ۱۷۵۲ گوید (دربیان خواجہ میر درد)

میر (۱۷۲۲تا۱۸۱۰) سر رشتۂ مربوط گوئی بدست ایشاں افتادہ

زمانۂ تحریر ۱۷۵۲ است (دربیان بعضے شعرا از دکن)

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۴) مشاق و خوش فکر است و مربوط گو

زمانۂ تحریر ۱۸۱۶۔۱۸۰۰ (در ترجمۂ احسن الدین بیان)

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۴) کلام او مربوط و چنگینی بسیار دارد

زمانۂ تحریر ۱۸۱۶۔۱۸۰۰ (دربیان حیدر علی حیران)

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۴) نسق کلام او مربوط

زمانۂ تحریر ۱۸۱۶۔۱۸۰۰ (دربیان میر مستحسن خلیق)

ناسخ (۱۷۷۶ تا ۱۸۳۸) گرچہ ہے نظم مگر نثر کا ہوتا ہے گماں

زمانۂ تحریر قبل ۱۸۳۰ یہ غزل دال ہے ناسخ کی پریشانی پر

ناسخ کی مراد بظاہر یہ ہے کہ نثر میں بمقابلہ نظم، ربط اور ترتیب کی کمی ہوتی ہے۔ ممکن ہے ناسخ نے یہ خیال امام عبدالقاہر جرجانی سے مستعار لیا ہو جنھوں نے اپنے نظریۂ نظم (ترتیب) کے ذریعہ اس بات پر زور دیا کہ خود الفاظ کی اہمیت اتنی نہیں، جتنی اس بات کی ہے کہ انھیں کس طرح ترتیب دیا گیا ہے۔ جرجانی کا کہنا ہے کہ معنی دراصل ترتیب الفاظ سے پیدا ہوتے ہیں، نہ کہ محض الفاظ سے۔ (کاش سوسیور (Saussure) یا اس کے مقلدوں نے جرجانی کو پڑھا ہوتا) کمال ابو دیب نے جرجانی کی اصطلاح ''نظم'' کا ترجمہ (Construction) کیا ہے۔ طباطبائی اس کے لئے ''ترتیب'' کا لفظ استعمال

کرتے ہیں جو اردو میں بہتر معلوم ہوتا ہے۔

مفتی صدر الدین آزردہ (۱۷۸۹تا۱۸۶۸) کلام مربوط ہے مگر نو آموز کا کلام معلوم

زمانہ ۱۸۶۰ ہوتا ہے (بروایت ''یادگار غالب'')

(۲) روانی

امیر خسرو (۱۲۵۳تا۱۳۲۴) و غزل ہائے کہ مانند آب لطیف رواں

زمانۂ تحریر ۱۳۱۵ تر... واز مقام ہوائیت بہ مرتبۂ مائیت رسیدہ،

وایں از آں ''غرۃ الکمال'' است

امیر خسرو نے جب اپنا کلیات مرتب کیا تو اس کے دیباچے میں اپنی شاعری کی صفات، اور مختلف دواوین میں جس طرح ان کا اظہار ہوا ہے، اس کا ذکر کیا۔ ان کا کہنا ہے کہ میرے پہلے دیوان کی صفت ''خاکی'' تھی۔ دوسرے دیوان میں صفت ''ہوائیت'' تھی اور تیسرے دیوان ''غرۃ الکمال'' میں میری غزلیں روانی کی انتہا کو پہنچ گئی ہیں۔ یعنی امیر خسرو کی نظر میں معنی کی نیم روشن پیچیدگی (خاکی صفت)، اور مضمون کی بلندی اور تخیل کی بلند پروازی (ہوائیت) سے بڑھ کر ''روانی'' کی صفت تھی۔

حافظ (وفات ۱۳۸۹) آں را کہ خوانی استاد گر بنگری بہ تحقیق

صنعت گر است اما شعر رواں نہ دارد

جگر صاحب مرحوم بڑے شاعر نہ تھے لیکن ان کا کلام رواں بہت تھا۔ کہا جاتا ہے کہ وہ جوش صاحب مرحوم کو ''شاعر نہیں، بلکہ کاری گر'' کہا کرتے تھے۔ اس کی وجہ غالباً یہی تھی کہ جوش کے یہاں روانی کم ہے۔ ممکن ہے حافظ کا شعر بھی جگر صاحب کے ذہن میں رہا ہو۔

شاکر ناجی (۱۶۹۰تا۱۷۴۴؟) روانی طبع کی دریا سی کچھ کم نہیں ناجی

بھریں پانی ہم ایسی جو کوئی لاوے غزل کہہ کے

میر (۱۷۲۲تا۱۸۱۰) دیکھو تو کس روانی سے کہتے ہیں شعر میر

زمانۂ تحریر قبل ۱۷۷۸ در سے ہزار چند ہے ان کے سخن میں آب

مومن (۱۸۰۰ تا ۱۸۵۲)
زمانۂ تحریر ۱۸۳۴

ہر فقرۂ نثر جان مضمون
ہر شعر رواں روان معنی

(۳) مناسبت

شاہ حاتم (۱۶۹۹ تا ۱۷۸۳)
زمانۂ تحریر ۱۷۵۲

متفق باللفظ والمعنی کہیں ہیں خوش خیال
مصرع برجستہ و دلچسپ سراپا تجھے

اس بات کو مدنظر رکھئے کہ یہ شعر خود مناسبت اور مراعات النظیر کا اچھا نمونہ ہے۔ دوسری بات یہ کہ مناسبت کی تعریف یہی ہے کہ جو لفظ ہوں وہ معنی کے لئے مناسب ہوں۔ اس شعر میں "لفظ" بمعنی مضمون نہیں ہے، جیسا کہ بعض کے یہاں ہم آئندہ دیکھیں گے۔

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰)
زمانۂ تحریر ۱۷۵۲

سچ کہے جو کوئی سو مارا جائے
راستی ہے گی دار کی صورت
(مصطفیٰ خاں یکرنگ)

بہ اعتقاد فقیر بجائے لفظ "سچ" صرف "حق"
اولیٰ است برائے مناسبت درست می افتد

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰)
زمانۂ تحریر ۱۷۵۲

شمع رو مت راہ دے خلوت میں پروانے کے تیں
اے ترے قربان ہم کیا کم ہیں جل جانے کے تیں
(اشرف علی خاں فغاں)

...اگر بجائے لفظ "قربان ہم"، "جل جائیں ہم"
می بود رتبۂ دیگر داشت۔ چوں حرف "جل جائیں ہم"
برائے سوختن پروانہ مناسبت کلی داشت... گویا جان
در قالب شعر دمیدہ شد

مومن (۱۸۰۰ تا ۱۸۵۲)
زمانۂ تحریر ۱۸۳۴

معنی ہے شاطراز الفاظ
الفاظ ہیں مدح خوان معنی

غالب (۱۷۹۷ تا ۱۸۶۹)
زمانۂ تحریر ۱۸۵۰

چار لفظ اور چاروں واقعے کے مناسب
(بنام مرزا ہرگوپال تفتہ)

(۴) بندش کی چستی

سودا (۱۷۰۶ تا ۱۷۸۱)
زمانۂ تحریر قبل ۱۷۵۴

کس طرح خانۂ گردوں کی بنا ہووے چست
معنی اس بیت کے اک ہم ہیں سو آورد کے ساتھ

سودا (۱۷۰۶ تا ۱۷۸۱)
زمانۂ تحریر قبل ۱۷۶۰

کیا ہی وحشت زدہ مضموں تھے جنھوں کو سودا
تو نے ہر مصرع موزوں میں زنجیر کیا

آتش (۱۷۷۸ تا ۱۸۴۷)
زمانۂ تحریر قبل ۱۸۴۰

بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

یہ نکتہ شمس قیس رازی کا ہے۔ آتش کی علمی استعداد زیادہ نہ تھی لہٰذا اغلب ہے کہ آتش نے اسے از خود دریافت کیا ہو۔ بندش کی چستی میں بنیادی بات یہی ہے کہ کوئی لفظ بے کار نہ ہو اور ہر لفظ اپنے مناسب مقام پر ہو۔ شمس قیس رازی نے خود یہ نکتہ جرجانی سے حاصل کیا تھا کہ لفظ اگرچہ نگ کی طرح قیمتی بھی ہو، لیکن اگر وہ مناسب ترتیب (نظم) کا حصہ نہیں، تو بے کار ہے۔

سید محمد خاں رند (۱۷۹۷ تا ۱۸۵۷)
زمانۂ تحریر ۱۸۳۵

باندھا ہے چست چست مضامیں کے ساتھ ساتھ
بندش سے میری تنگ بہت قافیے ہوئے

(۵) مضمون

طالب آملی (وفات ۱۶۲۶)

لطفے کہ تازہ است بہ مضموں برابر است

طالب آملی (وفات ۱۶۲۶)

دفتر ہیں کہ معنویاں چوں نوشتہ اند
الفاظ را گلندہ و مضمون نوشتہ اند

طالب آملی کا یہ شعر ان لوگوں پر طنز ہے جو یہ گمان کرتے رہے کہ مضمون تو دل سے پیدا ہوتا ہے، الفاظ کا محتاج نہیں، اور اصل چیز تو معنی ہیں۔ طالب کا کہنا ہے کہ لفظ خود ہی مضمون ہے، یہ ممکن نہیں کہ الفاظ کو نظر انداز کر کے مضمون آفرینی یا معنی آفرینی ہو سکے۔

ولی (۱۶۶۷؟ تا ۱۷۰۹؟)

راہ مضمون تازہ بند نہیں
تا قیامت کھلا ہے باب سخن

شاہ مبارک آبرو (۱۶۸۵ تا ۱۷۳۳)

شعر کو مضمون سیتی قدر ہوے آبرو
قافیہ سیتی ملایا قافیہ تو کیا ہوا

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰)
زمانۂ تحریر قبل ۱۷۹۴

غم مضموں نہ خاطر میں نہ دل میں درد کیا حاصل
ہوا کاغذ نمط گو رنگ تیرا زرد کیا حاصل

اس شعر پر مفصل بحث کے لئے ملاحظہ ہو ا/ ۳۳۵۔

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰)
زمانۂ تحریر ۱۷۸۵

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کئے جمع تو دیوان کیا

اس شعر کا مطلب عام طور پر یہ نکالا گیا ہے کہ میر نے اشعار کے پردے میں اپنا درد دل کہا ہے، اور یہ کہ شاعر کا منصب یہی ہے کہ وہ اپنا غم و رنج دنیا پر ظاہر کرے۔ در حقیقت بات بالکل الٹی ہے۔ جیسا کہ گذشتہ شعر سے ظاہر ہوا ہوگا۔ شاعر کا منصب درد و غم جمع کرنا نہیں، بلکہ مضمون جمع کرنا ہے۔ جو شاعر مضمون نہیں جمع کرتا، بلکہ درد و غم کا بیان کرتا ہے، وہ شاعر نہیں، مرثیہ خواں یا مرثیہ گو ہو سکتا ہے۔ (یعنی غزل کا شاعر نہیں ہو سکتا۔ انیسویں صدی تک بھی مرثیے کو باقاعدہ صنف سخن کا درجہ حاصل نہ تھا، اگر میر انیس نہ ہوتے تو شاید کبھی حاصل نہ ہوتا۔) مضمون بیان کرنے کے بجائے درد و غم بیان کرنا، اور

اس طرح شاعر کے مرتبے سے گر جانا، یہ مضمون اٹھارویں صدی میں عام تھا۔ انیسویں صدی میں بھی یہ بالکل مفقود نہیں، چنانچہ سید محمد خاں رند کا شعر ہے۔

عاشق مزاج روتے ہیں پڑھ پڑھ کے بیش تر
اشعار رند کے نہ ہوئے مرثیے ہوئے

اصغر علی خاں نسیم (۱۷۹۴ تا ۱۸۶۴)

مضمون کے بھی شعر اگر ہوں تو خوب ہیں
کچھ ہو نہیں گئی غزل عاشقانہ فرض

سید محمد خاں رند (۱۷۹۷ تا ۱۸۵۷)
زمانۂ تحریر قبل ۱۸۳۴

رہے نہ صید مضامیں کی فکر ہی میں خراب
کرے ہمائے معانی کو بھی شکار قلم

یہاں صاف ظاہر ہے کہ رند کی نظر میں معنی آفرینی کا رتبہ مضمون آفرینی سے بلند تر ہے۔

غالب (۱۷۹۷ تا ۱۸۶۹)
زمانۂ تحریر ۱۸۱۶

اسد اٹھنا قیامت قامتوں کا وقت آرائش
لباس نظم میں بالیدن مضمون عالی ہے

اس شعر سے دو باتیں معلوم ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ مضمون اعلیٰ اور پست دونوں طرح کے ہو سکتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ مضمون کی فطرت نامیاتی ہے۔ وہ شعر کے الفاظ کے ساتھ ساتھ بالیدہ ہوتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ شعر کے الفاظ کہیں جائیں اور مضمون کہیں۔

(۶) مضمون (استعارہ)

امیر خسرو (۱۲۵۳ تا ۱۳۲۴)
زمانۂ تحریر ۱۳۱۵

حضرت رسالتؐ فرمود کہ کل شاعر کذاب
دانی کہ حاصل ایمان من چہ باشد کہ کذاب
را بہ کمال رسانیدہ ام

یہاں امیر خسرو نہایت لطیف شوخی سے کام لے کر ایک مبینہ حدیث کو اپنے مقصد کے لئے استعمال کر رہے ہیں۔ معلوم نہیں یہ قول (کہ سب شاعر پکے جھوٹے ہوتے ہیں) حدیث ہے بھی کہ نہیں، اور ہے تو اس سے نبی علیہ السلام کا مطلب کیا تھا۔ لیکن چوں کہ استعارے کے بارے میں ایک قول یہ بھی ہے کہ یہ جھوٹ پر مبنی ہوتا ہے۔ لہٰذا امیر خسرو شاعری کو کذب = استعارے سے تعبیر کر رہے ہیں۔ جرجانی نے اس خیال کی نفی کی ہے کہ استعارہ جھوٹ پر مبنی ہوتا ہے۔ لیکن چوں کہ جرجانی ہی نے یہ بھی کہا ہے کہ جب کسی لفظ کو معنی موضوع لہ کے بجائے کسی اور معنی میں غیر لازم طور پر استعمال کریں تو یہ استعارہ ہے ("اسرار البلاغت")۔ لہٰذا استعارے میں جھوٹ کا مقولہ ناممکن نہیں ہے۔ مغربی مفکرین (مثلاً متوسطین میں ہابس (Hobbes) اور لاک (Locke) اور جدید فلسفیوں میں ڈونلڈ ڈیوڈسن (Donald Davidson) استعارے میں سچائی یا استعارے کے ذریعے کسی منفعت کے حصول کے منکر ہیں۔ ہمارے یہاں استعارے کا کذب وصدق کبھی اہم نہیں رہا، لیکن اس بحث پر ایک دلچسپ عبارت کلب حسین خاں نادر نے اپنے تذکرے "شوکت نادری" (تاریخ تکمیل ۱۸۳۱) میں صدلائی کے حوالے سے نقل کی ہے۔ میں صدلائی سے واقف نہیں ہوں، لیکن نکتہ بہت خوب ہے، اور طالب آملی کے شعروں پر (جو آگے آرہے ہیں) برمحل ہے، اس لئے نقل کرتا ہوں۔

> صدلائی جو اکابر علما میں سے ہیں، انھوں نے کہا ہے کہ کذب شعر نیست کذب ہے۔ اس لئے کہ جھوٹ کا قصد اپنے قول کو صحیح ثابت کرتا ہے، یعنی وہ جھوٹ کو سچ ظاہر کرتا ہے اور شاعر کا قصد جھوٹ سے محض تحسین کلام ہوتا ہے۔
>
> (ترجمہ شاہ عبد السلام)

اس بیان میں کئی گڑبڑ بھی ہیں، لیکن ان کو نظر انداز کرتے ہوئے صرف اس بات پر توجہ دلانا مقصود ہے کہ یہاں لاک (Locke) اور بہت سے دوسروں کے برعکس استعارہ تزئین کلام کا ذریعہ نہیں، بلکہ کلام کا وصف ذاتی ہے۔ اس کے ذریعہ کلام کی تحسین ہوتی ہے، یعنی اس کی خوبصورتی بڑھتی ہے۔ استعارے کو کلام سے الگ نہیں کر سکتے، اگر وہ تزئینی چیز ہوتی تو اس کا الگ کرنا بھی ممکن ہوتا۔ پھر وہ "حسن" کا وسیلہ نہ ہوتا۔

اس بات کو مختصراً واضح کرنا ضروری ہے کہ مضمون کی اصل استعارہ ہے۔ حالی اس بات سے

واقف تھے، لیکن استعارے کی اہمیت کو تسلیم کرنے کے باوجود انھوں نے ہماری شاعری میں مضامین کی تکرار کو ہمارے شعرا کے یہاں تخلیقی عمل کی ناکامی سے تعبیر کیا۔ واقعہ یہ ہے کہ مضمون میں استعارے کی خاصیت نہ ہوتی تو مضمون سے مضمون بنانا ممکن نہ تھا۔ مضمون میں استعارے کی تمام صورتیں نظر آجاتی ہیں۔ مندرجہ ذیل پر غور کریں:

(۱) معشوق شرمیلا ہوتا ہے

(۲) لہٰذا اس کی آنکھ اٹھتی نہیں

(۳) جو شخص بیمار ہو وہ کم طاقت ہوتا ہے

(۴) لہٰذا وہ اٹھتا نہیں

(۵) لہٰذا ۲ برابر ہے ۴ کے، یعنی معشوق کی آنکھ بیمار ہے۔

(۱) سرو سیدھا ہوتا ہے

(۲) الف سیدھا ہوتا ہے

(۳) الف، علامت ہے "آزاد" کی

(۴) معشوق کا قد سیدھا ہوتا ہے

(۵) لہٰذا ۱ برابر ہے ۳ کے، یعنی سرو آزاد ہے۔

(۶) لہٰذا ۴ برابر ہے ۱ کے، یعنی معشوق کا قد سرو ہے

(۷) لہٰذا معشوق سرو رواں ہے۔

(۱) لوگ عشق میں گرفتار ہوتے ہیں

(۲) گرفتار لوگ قید میں رکھے جاتے ہیں

(۳) پرندے بھی گرفتار ہوتے ہیں

(۴) پرندوں کو قید قفس میں رکھا جاتا ہے

(۵) لہٰذا ۱ برابر ہے ۳ کے، اور ۲ برابر ہے ۴ کے یعنی

عاشق ایسا پرندہ ہے جو قفس میں قید ہے۔

ابھی یہ سلسلہ اور پھیل سکتا ہے، لیکن اتنی بات اور کہہ کر بس کرتا ہوں کہ کلاسیکی غزل کی شعریات کے مطابق استعارہ ہی حقیقت ہے۔ اگر عاشق ایسا پرندہ ہے جو قفس میں قید ہے، تو وہ قفس کی تیلیوں سے سر بھی ٹکرائے گا، پر بھی پھڑپھڑائے گا، بال و پر کو زخمی بھی کرے گا، اپنے آشیانے کو یاد بھی کرے گا، وغیرہ۔ اور لطف یہ ہے کہ ان تمام باتوں سے بھی استعارے اسی طرح بنائے جائیں گے جس طرح "حقیقت" سے بنائے جاتے ہیں۔ شبلی نے اس اصول کا مذاق اڑایا ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ استعارے اور مضمون کی وحدت سے بے خبر تھے۔

طالب آملی (وفات ۱۶۲۶)

بدیں یہ شاہد صدق است بے مطائبہ طالب
کہ صاحب سخن از استعارہ چارہ نہ دارد
سخن کہ نیست درو استعارہ نیست ملاحت
نمک نہ دارد شعرے کہ استعارہ نہ دارد

دونوں شعر انتہائی دلچسپ اور خیال انگیز ہیں۔ طالب آملی نے پہلے تو یہ کہا کہ صاف صاف بچی بچی بات کہنا بے لطف ہے، اس لئے شاعر کو استعارے کے سوا چارہ نہیں۔ اس بظاہر رسمی سی بات میں دو نکتے ہیں۔ اول تو یہ کہ استعارہ سیدھی بچی بات نہیں، بلکہ بالواسطہ (indirect) بات اور لغوی سچائی سے منحرف ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ صاحب سخن کو استعارے سے چارہ نہیں، کیوں کہ استعارہ مضمون ہے، اور مضمون کے بغیر شعر نہیں۔ اب طالب یہ کہتا ہے کہ جس کلام میں استعارہ نہیں اس میں نمک نہیں۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ نمک کھانے میں حل ہو جاتا ہے، اسے اس سے الگ نہیں کر سکتے۔ سانولے خوب صورت لوگوں کی صفت ملاحت یا نمکینی بتائی جاتی ہے۔ یہاں بھی وہی بات ہے کہ یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس شخص کی ناک بہت ملیح ہے یا آنکھیں بہت ملیح ہیں۔ ملاحت ایک مجموعی صورت حال ہے۔ یہ خوب صورت شخص میں ہر جگہ ہے، اور کسی ایک جگہ نہیں ہے۔ یعنی ملاحت، حسن کا اضافی یا مقامی جز و نہیں بلکہ ذاتی اور بے مقام جز و ہے۔ یہی حال شعر میں استعارے کا ہے۔

(۷) مضمون (کی وسعت)

میر (۱۸۱۰ تا ۱۷۲۲)
زمانۂ تحریر قبل ۱۷۵۲

اب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرقے کا عاشق ہوں
بھری محفل میں بے دھڑکے یہ سب اسرار کہتے ہیں

آتش (۱۸۴۷ تا ۱۷۷۸)
زمانۂ تحریر قبل ۱۸۴۰

بلند و پست عالم کا بیاں تحریر کرتا ہے
قلم ہے شاعروں کا یا کوئی رہرو ہے بیژ کا

(۸) مضمون (کے لئے لفظ 'معنی' کا استعمال)

صائب (۱۶۰۱ تا ۱۶۶۹)

عشرت ما معنی نازک بدست آوردن است
عید ما نازک خیالاں را ہلال این است وبس

ناسخ (۱۸۳۸ تا ۱۷۷۶)
زمانۂ تحریر قبل ۱۸۱۰

ناسخ ہے میر سلمہ اللہ کی زمیں
اک معنی شگفتہ کو باندھا ہزار رنگ

علی اوسط رشک (۱۸۶۷ تا ۱۷۹۹)

طرفہ سارق ہیں وزد معنی بھی
اپنی کر لیتے ہیں پرائی بات

(۹) مضمون اور معنی کی دوئیت (Binarism)

بیدل (۱۷۲۰ تا ۱۶۴۴)
زمانۂ تحریر ۱۷۰۳

لفظے نہ جوشید کہ معنی نہ نمود و معنی گل
نہ کرد کہ لفظ نہ بود

شاہ حاتم (۱۷۸۳ تا ۱۶۹۹)
زمانۂ تحریر ۱۷۵۳

ہمیں مضمون و معنی سے نہیں کچھ ربط اے حاتم
نشے کی لہر میں جو دل میں آیا ہم بھی بک بیٹھے

اس شعر میں بھی مراعات النظیر خوب ہے، کیوں کہ ''ربط'' شعریات کی اصطلاح بھی ہے۔ پھر ''نشہ'' اور ''انشا'' کا مادہ ایک ہے۔ ''انشا'' بمعنی ''اپنے دل سے کوئی بات کہنا'' اور ''انشائیہ اسلوب'' بھی ہماری اصطلاحیں ہیں۔

انعام اللہ خاں یقین (۱۷۲۷ تا ۱۷۵۵) شاعری ہے لفظ و معنی سے تری لیکن یقیں
کون سمجھے یاں تو ہے ایہام مضموں کا تلاش

غالب (۱۷۹۷ تا ۱۸۶۹) اسد ارباب فطرت قدر دان لفظ و معنی ہیں
زمانۂ تحریر ۱۸۱۶ سخن کا بندہ ہوں لیکن نہیں مشتاق تحسیں کا

یہ بات ظاہر ہے کہ دونوں اشعار میں ''لفظ'' سے ''مضمون'' مراد ہے۔ طالب آملی کے اقوال ہم اوپر پڑھ چکے ہیں۔ اس بات کے ثبوت میں کہ ''لفظ'' سے زبان کی صحت مراد نہیں، بلکہ زبان (متن) کا مافیہ مراد ہے، غالب کا یہ مزید قول ملاحظہ ہو:

غالب (۱۷۹۷ تا ۱۸۶۹) زبان پاکیزہ مضامین اچھوتے معانی نازک
زمانۂ تحریر ۱۸۵۸ (بنام حاتم علی مہر)

مومن (۱۸۰۰ تا ۱۸۵۲) ہر فقرۂ نثر جان مضمون
زمانۂ تحریر ۱۸۳۲ ہر شعر رواں روان معنی

مومن (۱۸۰۰ تا ۱۸۵۲) اگرچہ شعر مومن بھی نہایت خوب کہتا ہے
کہاں ہے لیک معنی بندِ مضموں یاب اپنا سا

(۱۰) مضمون آفرینی (تازہ خیالی)

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰) بسیار خوش فکر و تلاش لفظ تازہ زیادہ...
زمانۂ تحریر ۱۷۵۲ (دربیان شرف الدین مضمون)

غالب (۱۷۹۷ تا ۱۸۶۹) بس کہ تھی فصل خزاں چمنستان سخن
زمانۂ تحریر ۱۸۱۶ رنگ شہرت نہ دیا تازہ خیالی نے مجھے

شیفتہ (۱۸۰۶ تا ۱۸۶۹) از تازہ خیالاں عظیم آباد است
زمانۂ تحریر ۱۸۳۲ (دربیان جوشش عظیم آبادی)

شیفتہ (۱۸۰۶ تا ۱۸۶۹) در تلاش مضمون تازہ و معنی سیراب بے
زمانۂ تحریر ۱۸۳۲ مثل و مثال (دربیان ناسخ)

اصغر علی خاں نسیم (۱۷۹۴ تا ۱۸۶۴) مضمون کے بھی شعر اگر ہوں تو خوب ہیں
کچھ ہو نہیں گئی غزل عاشقانہ فرض

یہ شعر خصوصی توجہ کا مستحق ہے۔ بظاہر اصغر علی خاں نسیم کے خیال میں عاشقانہ مضامین (معاملہ بندی وغیرہ) میں مضمون آفرینی کی گنجائش زیادہ نہیں۔ اس کے برخلاف ''مضمون کے شعر'' وہ ہیں جہاں نئے نئے غیر عشقیہ مضامین نکالے جائیں، یعنی ایسے مضمون جن کی اہمیت اس وجہ سے ہے کہ ان میں حالات زمانہ، اخلاقی رائے زنی، تعقلاتی فکر وغیرہ پر مبنی باتیں انداز سے کہی جائیں۔ اس شعر سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ اگرچہ غزل کا بنیادی مضمون عشق ہے، لیکن ایسا نہیں ہے کہ اس میں اور طرح کی باتیں نہ کہی جاسکیں۔ وزیر علی صبا نے اس کا جواب دیا ہے، وہ بھی دلچسپ ہے، اور اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ غزل میں عشقیہ مضامین کو بہر حال مرکزیت حاصل ہے۔

وزیر علی صبا (۱۷۹۰ تا ۱۸۵۵) مضمون پیچ دار ہیں کر دو اے صبا
اشعار ہر زمیں میں ہیں عاشقانہ فرض

(۱۱) نازک خیالی

صائب (۱۶۰۱تا۱۶۶۹)
عشرت ما معنی نازک بدست آوردن است
عید ما نازک خیالاں را ہلال این است وبس

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۴)
زمانۂ تحریر ۱۸۱۶ـ۱۸۰۰
مضامین نازک از طبعش می تراود
(دربیان آتش)

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۴)
زمانۂ تحریر ۱۸۱۶ـ۱۸۰۰
بسیار نازک خیال و معنی بند است طبعش
بہ خیال بندی راغب (دربیان شاہ نصیر)

خواجہ وزیر (۱۷۸۴تا۱۸۵۴)
کمر کو بال سے تشبیہ دوں میں یارگ جاں سے
اگر وہ موشگافی ہے تو یہ نازک خیالی ہے

شیفتہ (۱۸۰۶تا۱۸۶۹)
زمانۂ تحریر ۱۸۳۴
بلند اندیشہ نازک خیال است و در تلاش
مضمون تازہ بے مثل و مثال (دربیان ناسخ)

(۱۲) خیال بندی

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۴)
زمانۂ تحریر ۱۸۱۶ـ۱۸۰۰
رو بہ خیال بندی بیش از بیش پیش نہاد
خاطر دارد (دربیان طالب)

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۴)
زمانۂ تحریر ۱۸۱۶ـ۱۸۰۰
طبعش بہ خیال بندی راغب
(دربیان شاہ نصیر)

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۴)
در بستن مضامین بیگانہ یگانہ است

زمانۂ تحریر ۱۸۱۶ـ۱۸۰۰
(دربیان نظام الدین ممنون)

شیفتہ (۱۸۰۶تا۱۸۶۹)
زمانۂ تحریر ۱۸۳۴
بلند اندیشہ نازک خیال است
(دربیان ناسخ)

شیفتہ (۱۸۰۶ـ۱۸۶۹)
زمانۂ تحریر ۱۸۳۴
ہر چند گاہ گاہ صورت می بندد اما پوند
معنی متکلم است (دربیان غالب)

یہ قول بھی انتہائی دلچسپ ہے۔ ''صورت'' بمعنی Appearance ہے اور ''معنی'' بمعنی Reality۔ صورت چوں کہ حقیقت سے عاری ہے، اس لئے اس کی بنیاد خیال پر ہے (یاں وہی ہے جو اعتبار کیا میر)۔ لہٰذا جس کلام میں ''صورت'' ہو، وہ کلام تجریدی (abstract) اور دور از کار مضامین کا مجموعہ معلوم ہوگا۔ یہی خیال بندی ہے۔ جس کلام میں ''معنی'' ہو، اس کلام کے استعارے تجریدی اور موہوم مفروضات پر مبنی نہ ہوں گے۔ ''موہوم مفروضات'' میں ''شاعرانہ'' مفروضات شامل نہیں ہیں۔ مثلاً یہ کہ معشوق کے کمر نہیں ہوتی، یا اس کی کمر بال کی طرح باریک ہوتی ہے۔ اس سے یہ خیال نکلا کہ معشوق کے کمر نہیں محض ''موے میاں'' ہے۔ یہ سب باتیں بھی موہوم مفروضات ہیں، لیکن شعری کائنات میں یہ مبنی بر حقیقت ہیں۔ لیکن قطرۂ مے کا ذوق حیرت سے نفس پرور (جاندار) بننا، اور پھر خط جام پر جم کر رہ جانا، یہ ''مفروضات شاعرانہ'' نہیں، بلکہ ادعائے شاعر ہیں۔ یہ محض موہوم ہیں، یعنی صورت بندی (= خیال بندی) ہیں۔

آتش (۱۷۷۸-۱۸۴۷)
زمانۂ تحریر قبل ۱۸۴۰
کھینچ دیتا ہے شبیہ یار کا خاکہ خیال
فکر رنگیں کام اس پر کرتی ہے پرداز کا

غالب (۱۷۹۷تا۱۸۶۹)
زمانۂ تحریر ۱۸۶۴
قطرۂ مے بس کہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خط جام مے سراسر رشتۂ گوہر ہوا

اس مطلع میں خیال ہے دقیق، مگر کوہ کندن و کاہ برآوردن یعنی

لطف زیادہ نہیں (بنام جنون بریلوی)

(۱۳) معاملہ بندی

شیفتہ (۱۸۰۶تا۱۸۶۹) — سخن بہ مضامینے کہ میان عاشق ومعشوق
زمانۂ تحریر ۱۸۳۴ — می گذرد وی کرد (در بیان جرأت)

(۱۴) کیفیت

بیدل (۱۶۴۴تا۱۷۲۰) — شعر خوب معنی ندارد

میر (۱۷۲۲تا۱۸۱۰) — نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی
زمانۂ تحریر قبل ۱۷۵۲ — گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ
میر (۱۷۲۲تا۱۸۱۰) — اشعار خوب دارد خالی از کیفیت نیست
زمانۂ تحریر قبل ۱۷۵۲ — (در بیان ٹیکا رام تسلی)

میر (۱۷۲۲تا۱۸۱۰) — سخن او خالی از کیفیت نیست
زمانۂ تحریر ۱۷۵۲ — (در بیان قائم چاند پوری)

میر (۱۷۲۲تا۱۸۱۰) — اشعار گوہر نثارش نہایت پر کیف
زمانۂ تحریر ۱۷۵۲ — (در بیان خواجہ میر درد)

اصغر علی خاں نسیم (۱۷۹۷تا۱۸۶۳) — بے ہوشیاں نصیب رہیں سامعین کو
کیف شراب ناب مرے ہر سخن میں تھا

علی اوسط رشک (۱۷۹۹تا۱۸۶۷) — جو اہل درد ہیں کیفیتیں اٹھاتے ہیں
مری زبان ہے ساغر مرا کلام شراب

(۱۵) شور انگیزی

میر (۱۷۲۲تا۱۸۱۰) — نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی
زمانۂ تحریر ۱۷۵۲ — گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ

سودا (۱۷۰۶تا۱۷۸۱) — کلام بے نمک کی شور انگیزی ہے ایسی کچھ
زمین بول گاہ خلق سے جوں کھار ہو پیدا

[3] اس غزل کا ایک شعر پہلے نقل ہو چکا ہے۔ اس کا مطلع ہے۔

کہاں نطق فصیح از طبع نا ہنجار ہو پیدا
فغان زاغ سے طوطی کی کب گفتار ہو پیدا

ممکن ہے یہ ساری غزل میر کی ہجو میں ہو، کیوں کہ اس میں ان تمام چیزوں کا ذکر ہے جن پر میر بہت فخر کرتے تھے، اور غزل میں یہ کہا گیا ہے کہ یہ چیزیں نااہلوں کے بس کی نہیں۔ بہر حال، شعر زیر بحث میں سودا بظاہر یہ کہہ رہے ہیں کہ شور انگیز شعر اسی وقت کسی کام کا ہو سکتا ہے جب کلام نمکین (پر کیفیت) بھی ہو۔ اس رائے پر بحث ممکن ہے، لیکن اس بات میں کوئی شک نہیں کہ سودا بھی شور انگیزی کو کلام کی اہم صفت قرار دیتے ہیں۔ نیچے شیفتہ اور سودا کے حوالے سے "نمکینی" پر بحث ملاحظہ ہو۔

میر (۱۷۲۲تا۱۸۱۰) — جہاں سے دیکھیے اک شعر شور انگیز نکلے ہے
زمانۂ تحریر ۱۷۸۵ — قیامت کا سا ہنگامہ ہے ہر جا میرے دیواں میں

میر (۱۷۲۲تا۱۸۱۰) — ہر ورق ہر صفحے میں اک شعر شور انگیز ہے
زمانۂ تحریر ۱۷۹۵۔۱۸۰۳ — عرصۂ محشر ہے عرصہ میرے بھی دیوان کا

شیفتہ (۱۸۰۶تا۱۸۹۵) تخفش تمکین و شور انگیز
زمانۂ تحریر ۱۸۳۴ (در ذکر احسن الدین بیان)

غالب (۱۷۹۷تا۱۸۶۹) قدسی شاہ جہانی شعرا میں صائب وکلیم کا ہم عصر و ہم
زمانۂ تحریر ۱۸۶۲ چشم، ان کا کلام شور انگیز (بنام علائی)

''تمکین'' کلام کسے کہتے تھے، یہ متعین کرنا آج مشکل ہے۔ یہ ''شیریں'' کا متضاد بھی ہو سکتا ہے، یعنی کوئی کلام ''شیریں'' کہلائے اور کوئی کلام ''تمکین''، لیکن ''شیریں'' کا لفظ تذکروں میں خاصی بے دردی سے استعمال ہوا ہے، اس لئے ممکن ہے یہ پھل رہی ہو۔ ''کیفیت'' کے بارے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ اس میں ''کیف'' (نشہ) عنصر بھی ہے، یعنی ایسا کلام جس میں معنی (تعقل) کی کثرت نہ ہو، بلکہ وہ جذبات کو اس طرح برانگیختہ کرے جس طرح شراب ہوتی ہے، اور معنی سے اس طرح بے نیاز کردے جس طرح شراب، عقل سے بے نیاز کرتی ہے۔ شیرینی سے نشہ خراب ہوتا ہے، لیکن تمکینی ممد ہے نشے کو۔ لہٰذا ممکن ہے کہ ''تمکین'' کو ''باکیفیت'' کی صفت کے طور پر تصور کیا جاتا ہو۔ چوں کہ شور انگیز کلام میں متکلم اپنے اولی شدت شوق و جوش کرب (Passion) کا اظہار کرتا ہے، اور کیفیت والے کلام میں سامع کے اندر کا (Passion) متحرک کیا جاتا ہے، اس لئے یہ بات مستبعد نہیں کہ سودا اور شیفتہ نے فرض کیا ہو کہ کیفیت اور شور انگیزی ساتھ ساتھ آئیں تو خوب ہے۔

(۱۶) معنی

انوری (وفات ۱۱۸۷) در جہانی و از جہاں بیشی
ہم چو معنی کہ در بیاں باشد

اس شعر میں دو نکتے ہیں، ایک تو وہی جسے جرجانی اور ان کے اتباع میں ابو یعقوب سکاکی نے عام کیا کہ متن قلیل میں معنی کثیر ممکن ہیں۔ (بقول جرجانی، استعارہ تمھیں تھوڑے سے الفاظ میں بہت سے معانی عطا کر دیتا ہے۔) دوسرا نکتہ یہ کہ بیان = لفظ = مضمون مثل ظرف ہے اور معنی مثل مظروف۔

صائب (۱۶۰۱تا۱۶۶۹) نقش حیراں را خبر از حالت نقاش نیست
معنی پوشیدہ را از صورت دیبا مپرس

اس شعر میں نکتہ یہ ہے کہ متن میں لا متناہی معنی ہیں اور متن سے منشائے مصنف کا پتہ نہیں لگ سکتا۔

بیدل (۱۶۴۴تا۱۷۲۰) خیال اگر ہوس آہنگ مشق آزادی ست
چو بوئے گل بہ صبا معنی نہ بستہ نویس

بیدل (۱۶۴۴تا۱۷۲۰) اے بسا معنی کہ از نامحرمی ہائے زباں
باہمہ شوخی مقیم پردہ ہائے راز ماند

ولی (۱۶۶۷تا۱۷۲۵) جلوہ پیرا ہو شاہد معنی
تا زباں سے اٹھے نقاب سخن

شاہ حاتم (۱۶۹۹تا۱۷۸۳) ہوا ہے بحر معانی کا دل مرا غواص
زمانۂ تحریر ۱۷۲۸ در سخن کو وہ لے ہم سے جس میں ہو اخلاص

میر (۱۷۲۲تا۱۸۱۰) نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی
زمانۂ تحریر قبل ۱۷۵۲ گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ

سید محمد خاں رند (۱۷۹۷تا۱۸۵۷) رہے نہ صید مضامیں کی فکر ہی میں خراب
زمانۂ تحریر قبل ۱۸۳۲ کرے ہمائے معانی کو بھی شکار قلم

(۱۷) معنی آفرینی

بیدل (۱۶۴۴ تا ۱۷۲۰)

سخن اگر ہمہ معنیست بے کم و بیشے
عبارتے ست خموشی کہ انتخاب نہ دارد

اس شعر پر سموئل بیکٹ پہروں سر دھنتا۔ مکمل خاموشی مکمل معنی آفرینی ہے، اس نکتے کے لئے بیدل کو جس قدر داد دی جائے کم ہے۔

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰)
زمانۂ تحریر ۱۷۸۵

طرفیں رکھے ہیں ایک سخن چار چار میر
کیا کیا کہا کریں ہیں زبان قلم سے ہم

غالب (۱۷۹۷ تا ۱۸۶۹)
زمانۂ تحریر ۱۸۵۲

طبیعت اس کی معنی آفریں تھی
(مومن کے بارے میں، بنام نبی بخش حقیر)

غالب (۱۷۹۷ تا ۱۸۶۹)
زمانۂ تحریر ۱۸۶۲

شاعری معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں ہے
(بنام ہرگوپال تفتہ)

(۱۸) معنی آفرینی (پیچ داری، تہ داری)

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰)
زمانۂ تحریر ۱۸۰۳

زلف سا پیچ دار ہے ہر شعر
ہے سخن میر کا عجب ڈھب کا

میر حسن اپنے تذکرے (زمانۂ تحریر ۱۷۸۲) میں مندرجۂ ذیل شعر نقل کرتے ہیں۔

توحید عشق کی ہوں اثبات کو نہ پوچھو
باقی رہا وہ جس نے جپی ہے مالا

پھر کہتے ہیں کہ یہ شعر پیچ دار معنی رکھتا ہے، کیوں کہ یہاں "مالا جپنا" کے معنی ہیں "اثبات ذات کرنا۔" بقول میر حسن "لفظ ما و لا ہر دو نفی است و نفی نفی اثبات می شود۔" لہٰذا وہ کلام جس کی تہ میں ایک

اور معنی ہوں، پیچ دار کلام ہے یہی معنی آفرینی بھی ہے۔

آتش (۱۷۷۸ تا ۱۸۴۷)
زمانۂ تحریر قبل ۱۸۴۰

اپنے ہر شعر میں ہے معنی تہ دار آتش
وہ سمجھتے ہیں جو کچھ فہم و ذکا رکھتے ہیں

علی اوسط رشک (۱۷۹۹ تا ۱۸۶۷)

اکثر صفت جامہ رنگین بتاں ہے
رنگین بہت شعر ہیں تہ دار بہت ہیں

(۱۹) رعایت (ایہام)

شاہ حاتم (۱۶۹۹ تا ۱۷۸۳)
زمانۂ تحریر ۱۷۳۶

کہتا ہے صاف و شستہ سخن بس کہ بے تلاش
حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ

سودا (۱۷۱۳ تا ۱۷۸۱)
زمانۂ تحریر قبل ۱۷۵۳

یک رنگ ہوں آتی نہیں خوش مجھ کو دورنگی
منکر سخن و شعر میں ایہام کا ہوں میں

درد (۱۷۲۰ تا ۱۷۸۵)

از بس کہ ہم نے نام دوئی کا مٹا دیا
اے درد ہمارے وقت میں ایہام رہ گیا

انعام اللہ خاں یقین (۱۷۲۷ تا ۱۷۵۵)

شاعری ہے لفظ و معنی سے تری لیکن یقیں
کون سمجھے یاں تو ہے ایہام مضموں کا تلاش

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰)
زمانۂ تحریر قبل ۱۷۷۸

کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے
کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں

ہماری ادبی تاریخ میں یہ بات بہت مشہور ہے کہ اٹھارویں صدی کے نصف اول میں ایہام کا

بہت چرچا تھا، لیکن جب میر و سودا کے ساتھ ہماری شاعری بلوغ کو پہنچی تو ایہام کو متروک و مردود قرار دیا گیا۔ میرزا مظہر اور شاہ حاتم نے سب سے پہلے ایہام کے خلاف آواز اٹھائی، اور پھر چند ہی برسوں میں ایہام موہوم ہو کر رہ گیا۔ ان اقوال میں کئی مغالطے ہیں۔ پہلا مغالطہ تو یہ کہ اٹھارویں صدی میں جس چیز کو ایہام کہتے تھے، وہ محض ایہام نہ تھا، بلکہ ہر طرح کی رعایت لفظی و معنوی تھی۔ جب اردو زبان کے امکانات ہمارے شعرا پر سبک ہندی اور مقامی (سنسکرت سے متاثر) طرز کو اختیار کرنے کے باعث روشن ہوئے تو سب سے زیادہ اہمیت اس بات کو ملی کہ یہاں معنی آفرینی کی آسانی بہت ہے، کیوں کہ یہاں الفاظ کثیر المعنی ہیں، اور ان کے انسلاکات بہت ہیں۔ لہٰذا رعایت لفظی و معنوی کو لازماً فروغ ہوا۔ اس میں ایہام بھی تھا لیکن محض ایہام نہ تھا۔ آسانی کی خاطر، یا اس وجہ سے کہ ایہام آسانی سے نظر آجاتا (یا سنائی دیتا) تھا، اس پوری کارگذاری کو "ایہام" کہہ دیا گیا۔ ہمارے پروفیسر نقادوں نے اشعار پر غور کرنے کے بجائے لفظ "ایہام" کو پکڑ لیا، اور "ایہام گوئی کی تحریک" کا افسانہ گڑھ لیا۔ دوسرا مغالطہ یہ ہے کہ حاتم یا میرزا مظہر نے "ایہام" کے خلاف علم بغاوت بلند کیا۔ حالانکہ حاتم کا کلام ایہام (رعایت) سے بھرپور ہے۔ تیسرا مغالطہ یہ کہ میر اور سودا نے ایہام کو ترک کیا۔ میر کا تو عالم یہ ہے کہ وہ رعایت کے بغیر لقمہ نہیں توڑتے۔ چوتھا مغالطہ یہ کہ اٹھارویں صدی کے بعد اردو شاعری سے رعایت کا نام و نشان مٹ گیا۔ حقیقت یہ ہے کہ مومن، غالب، تمام بڑے مرثیہ گو، اور خاص کر میر انیس، کوئی بھی اہم شاعر ایسا نہیں جس نے رعایت خوب نہ برتی ہو۔ آتش، ذوق، ناسخ وغیرہ کا بھی وہی عالم ہے، لیکن میں ان لوگوں کے نام اس لئے نہیں پیش کر رہا ہوں کہ ذوق اور ناسخ کا ستارہ ان دنوں گردش میں ہے اور انھیں بد ذوق و منسوخ سمجھا جاتا ہے۔ اور آتش بہر حال لکھنوی ہیں، "دلی والوں" کی طرح "خالص" اور میر انیس کی طرح "مقدس" نہیں۔

ایہام (= رعایت) کے بارے میں غلط باتوں کی تشہیر کے باعث میں نے اٹھارویں صدی سے ایسے اشعار لئے ہیں جو بظاہر ایہام کی مخالفت میں ہیں۔ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ شاہ حاتم کے شعر سے صاف ظاہر ہے کہ ۱۷۳۶ تک بھی رعایت (ایہام) کو مقبولیت حاصل تھی۔ حاتم صرف یہ کہہ رہے ہیں کہ چوں کہ میں بے تلاش، اور محنت کے بغیر "صاف اور شستہ" شعر کہتا ہوں، اس لئے میں ایہام کی سعی نہیں کرتا۔ یعنی ایہام برتا جائے تو صاف اور شستہ شعر لکھنا ہے، لیکن اس میں محنت لگتی ہے۔ میری

قادر الکلامی یہ ہے کہ میں ایہام کے بغیر، اور کسی کوشش کے بغیر، صاف شعر کہہ لیتا ہوں۔ سودا کا شعر اکثر اس بات کے ثبوت میں پیش کیا جاتا ہے کہ سودا کو ایہام ناپسند تھا۔ حالاں کہ صاف ظاہر ہے کہ سودا نے درد کا جواب لکھا ہے۔ درد کہہ رہے ہیں کہ میں نے تصور دوئی کو اس قدر مٹا دیا ہے کہ اب صرف شعر میں دوئی (ایہام = ذو معنویت) باقی رہ گئی ہے، اور لطف یہ ہے کہ وہ یہاں بھی ایہام برت رہے ہیں، کیوں کہ "رہ جانا" کے ایک معنی "بیکار ہو جانا، معطل ہو جانا" بھی ہیں۔ سودا اس کے جواب میں دعویٰ کرتے ہیں کہ میں تصور دوئی کے اس درجہ خلاف ہوں کہ شعر میں بھی ایہام کے وجود (یا اس کی ضرورت) سے انکار کرتا ہوں۔ سودا کی اس بات میں دراصل بڑی چالاکی ہے۔ کیوں کہ وہ ایہام کے منکر ہونے کا دعویٰ کرتے ہوئے بھی ایہام برت رہے ہیں۔ "ایہام کا ہوں میں" "میں" "کا" کو دبا کر پڑھنا پڑتا ہے، اس لئے ملفوظ آواز بنتی ہے "ایہام کہوں میں" ("میں ایہام کہتا ہوں")۔ ایسی صورت میں رعایت سے سودا کا تحفظ معلوم۔ نقاد کچھ بھی کہیں لیکن واقعہ یہی ہے کہ جو شخص ایہام کا انکار بھی ایہام میں کرے، اس کے بارے میں یہ حکم نہیں لگ سکتا کہ اس نے ایہام کو "مردود" قرار دیا۔

یقین اور میر کے شعروں کو بعض لوگ فتح مندانہ انداز میں ایہام کی نامقبولیت کے ثبوت میں پیش کریں گے۔ لیکن حقیقت یہاں بھی برعکس ہے۔ میر کا شعر تو یقیناً اس زمانے کا ہے جب ہمارے مورخین ادب کے اعتبار سے ایہام کی ہڈیاں بھی گل سڑ چکی تھیں، اور میر کہہ رہے ہیں کہ میرے شعر خدا معلوم کیوں دلوں کو کھینچتے ہیں جب ان میں ایہام بھی نہیں۔ یعنی پہلی بات تو یہ کہ ایہام ذریعہ ہے شعر میں دلکشی پیدا کرنے کا، اور دوسری بات یہ کہ جس زمانے میں یہ شعر کہا گیا، اس زمانے میں ایہام یقیناً مقبول تھا، ورنہ یہ شعر نہ ہوتا۔ تیسری بات یہ کہ اگر اس شعر سے مراد یہ ہے کہ میر کے یہاں ایہام نہیں، تو پھر اس سے یہ مراد بھی ہونا چاہئے کہ میر کے یہاں کوئی خاص طرز بھی نہیں۔ ظاہر ہے کہ مورخین و نقادان ادب کو بھی یہ بات تسلیم نہ ہوگی۔ رہا سوال یقین کا، تو ان کے شعر سے بھی یہ ثابت ہے کہ جس زمانے میں یہ بات کہی گئی اس زمانے میں ایہام بہت مقبول تھا۔ ورنہ یقین یہ کیوں کہتے کہ لوگ میرے شعر میں (یا شاعری میں عام طور پر) ایہام تلاش کرتے ہیں؟ دوسری بات یہ کہ بقول میر، اس زمانے میں یہ افواہ تھی کہ یقین خود شاعر نہیں ہیں۔ دوسری طرف، یقین کو دعویٰ تھا کہ میں سب لوگوں سے الگ کہتا ہوں، دوسرے میری نقل کرتے ہیں۔

حق کو یقیں کے یارو برباد مت دو آخر
تم نے سخن کی طرزیں اس سے اڑائیاں ہیں

لہٰذا یقین کے شعر کو بھی ایہام کی نامقبولیت کی دلیل نہ سمجھنا چاہئے۔ خود یقین نے رعایت کا استعمال جب چاہا کیا ہے، اور بعض جگہ تو اس پیچ داری کے ساتھ کیا ہے کہ ان کی "تلاش" کی داد دینی پڑتی ہے۔ ("تلاش" کے سلسلے میں شاہ حاتم کا شعر گذر چکا ہے۔) مثلاً یقین کا یہ شعر ملاحظہ ہو۔

آنکھ سے نکلے پہ آنسو کا خدا حافظ یقین
گھر سے جو باہر گیا لڑکا سو ابتر ہوگیا

"ابتر" کے ایک معنی ہیں "وہ جس کے بیٹا نہ ہو۔" ان معنی کی روشنی میں "لڑکا" اور "ابتر" میں جو لطیف رعایت ہے اس کی خوبی بیان سے باہر ہے۔ "خدا حافظ" اور "گھر سے جو باہر گیا" کی معنویت بھی خوب ہے اور "آنکھ اور گھر" میں رعایت معنوی ہے، کیوں کہ "خانۂ چشم" کا محاورہ عام ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ یہ رعایتیں تو یقین نے مذاق عالم کے دباؤ میں آکر برتی ہوں گی (شبلی نے میر انیس کے یہاں صنائع بدائع اور رعایتوں کی کثرت کے بارے میں یہی کہا تھا) تو اس کے چار جواب ہیں۔ ان میں سے دو تو یقیناً صحیح ہیں، اور ممکن ہے کہ چاروں صحیح ہوں (۱) مذاق عام میں اور چیزیں بھی مقبول رہی ہوں گی (مثلاً امردوں کا بیان)، اگر شاعر نے مذاق عام کے دباؤ میں آکر کسی مقبول چیزوں میں سے ایک کو اختیار کیا تو یہ اس کی ترجیح اور پسند کے باعث ہے۔ (۲) اگر مذاق عام کا دباؤ ایہام کے لئے تھا تو ایہام اس زمانے میں یقیناً بے حد مقبول تھا۔ (۳) رعایت ہماری زبان کا جوہر ہے اور قادرالکلام کے یہاں خود بخود پیدا ہو جاتی ہے۔ (۴) وہ شاعری کیا جو مذاق عام کے دباؤ میں آکر اپنے اصل مزاج سے اس قدر منحرف ہو جائے کہ ہر جگہ مذاق عام ہی کی پابندی کرے؟

اب دو بیانات انیسویں صدی سے ملاحظہ ہوں۔

وزیر علی صبا (۱۷۹۳ تا ۱۸۵۵)

اے صبا آپ رعایت نہ کریں لفظوں کی
زرِ گل پایا جو گلچیں نے تو کیا مال ہوا

سودا کے شعر میں ہم نے جو چالاکی دیکھی تھی وہی یہیں بھی ہے۔ بظاہر تو صبا نے رعایت کی مخالفت کی ہے، لیکن دونوں مصرعوں میں خود رعایت رکھ دی۔ ("زرِ گل" اور "مال"۔ "رعایت کرنا" میں

بھی رعایت ہے، کیوں کہ اس کے ایک معنی ہیں "لحاظ کرنا، طرف داری کرنا")۔

غالب (۱۷۹۷ تا ۱۸۶۹)

دل چاہئے، دماغ چاہئے، امنگ چاہئے، یہ سامان کہاں سے لاؤں؟ جو شعر کہوں... رعایت فن، اس کے اسباب کہاں؟ (بنام عبدالغفور سرور)

زمانۂ تحریر ۱۸۵۹

غالب یہاں شاہ حاتم کی بات کا ایک پہلو بیان کر رہے ہیں۔ حاتم نے کہا تھا کہ میں ایہام پر نگاہ نہیں کرتا، کیوں کہ میں بے معنی و تلاش صاف شعر کہہ لیتا ہوں۔ غالب کہہ رہے ہیں کہ رعایت فن کو برتنے کے لئے جس تلاش کی ضرورت ہوتی ہے اس کا ولولہ مجھ میں نہیں۔

(۲۰) انشائیہ اسلوب

انشائیہ اور خبریہ کی تفریق دراصل نحوی تفریق ہے، جسے شعریات کا حصہ اس لئے بنالیا گیا کہ انشا میں معنی کے امکانات زیادہ ہوتے ہیں۔ اس تصور کے بارے میں اقوال شعرا براہ راست غالباً اس لئے نہیں ملتے کہ نحویوں نے اس کو پوری طرح بیان کر دیا تھا۔ "انشائیہ اسلوب" اور "خبریہ اسلوب" کی جگہ لوگ عام طور پر "انشا" اور "خبر" کہتے ہیں۔ چنانچہ شبلی نے لکھا ہے کہ نظامی نے زیادہ تر خبر کی جگہ انشا کو برتا ہے، جو بلیغ تر ہے۔ طباطبائی بار بار لکھتے ہیں کہ خبر سے انشا لذیذ تر ہے۔ کلاسیکی شعرا کے یہاں لفظ "انشا" کے ساتھ "کرنا" اکثر استعمال ہوا ہے، یعنی "اپنے دل سے کوئی بات نکالنا، ابداع کرنا۔" لیکن ان استعمالات میں انشائیہ اسلوب کا مفہوم بھی کسی نہ کسی حد تک موجود ہے، اور اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ کلاسیکی شعرا، خاص کر میر اور غالب کا کلام ہر طرح کے انشائیہ اسلوب (خاص کر استفہام اور امر) سے مالا مال ہے۔

اختتامیہ

یہ وہ چند اصول ہیں جن کی روشنی میں ہماری کلاسیکی شعریات مرتب ہوسکتی ہے۔ اپنی شعریات، یا اپنے کلاسیکی شعرا کے سامنے جو رہنما اصول تھے، ان کی بازیافت اور ان کی ہی روشنی میں کلاسیکی شاعری کو پڑھنے پر اصرار کا مطلب یہ نہیں کہ اور تہذیبوں اور دیگر زبانوں میں شاعری کا جو تصور ہے، وہ غلط اور لاطائل ہے۔ مقصود صرف اس حقیقت کا اظہار ہے کہ سب تہذیبوں کو اپنے اپنے معیار متعین کرنے کا حق ہے، اور ان معیاروں کا احترام ہمارا فرض ہے۔ ہماری کلاسیکی شاعری کی شعریات ہمارے لئے یوں بھی بہت اہم ہے کہ اس کے بغیر ہم اپنے دوسرے اصناف نثر و نظم کو بھی نہیں سمجھ سکتے۔ ورنہ شاعری تو اپنے اپنے رنگ میں ہر جگہ موجود ہے۔

مذاق سب کا جدا ہے سخن تو ایک ہے رند
وہی سمجھتے ہیں جن کو شعور ہوتا ہے

لکھنؤ

۱۷ نومبر ۱۹۹۱

شمس الرحمن فاروقی

شعر شور انگیز

ابیات دل فریبش چوں کرشمۂ شکر
لباں شور انگیز و معانی جاں فزایش چوں
طرۂ سبز خطاں دل آویز

شاہ نامہ فردوسی کے ایک مخطوطے
(سولھویں صدی) کا سرنامہ

ردیف ن

ردیف ن

دیوان اول

۲۴۸

یہ سنا تھا میر ہم نے کہ فسانہ خواب لا ہے
تری سرگذشت سن کر گئے اور خواب یاراں

خواب لا = خواب آور

۱/۲۴۸ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان پنجم میں یوں باندھا ہے ؂

سررفتہ سن نہ میر کا گر قصد خواب ہے
نیندیں اچٹتیاں ہیں سنے یہ کہانیاں

شعر زیر بحث کئی وجوہ سے لطف کا حامل ہے۔ سب سے پہلے "خواب لا" کو دیکھئے۔ یہ "خواب آور" کا ترجمہ ہے۔ اس طرح کے تراجم اور فارسی کے نمونے پر بنائے ہوئے اردو فقرے بہت ہیں۔ "خواب لا" خاص میر کے طرز کا جرأت مندانہ صرف ہے۔ جناب فرید احمد برکاتی کو "خواب لا" بمعنی "خواب آور" سے اتفاق نہیں۔ ان کا خیال ہے کہ یہ دراصل "خواب لائے" ہے اور میر نے "جا ہے" بمعنی "جائے ہے" کے طرز پر اسے بنالیا ہے۔ انھوں نے "جا ہے" کی سند میں میر کے کئی شعر دیے ہیں جن میں یہ مشہور زمانہ مطلع بھی ہے ؂

جب نسیم سحر ادھر جا ہے
ایک سناٹا گذر جا ہے

برکاتی صاحب کا مزید یہ خیال ہے کہ "خواب لا" قسم کی ترکیب میر کے یہاں نہیں ملتی، ورنہ فاروقی

صاحب مثال ضرور دیتے۔ نثار احمد فاروقی نے ''خواب زا'' پڑھا ہے، لیکن اس کا کوئی جواز نہیں۔

برکاتی صاحب کا یہ خیال تو بالکل درست ہے کہ ''خواب زا'' پڑھنے کا کوئی جواز نہیں۔ لیکن ان کے بقیہ ارشادات محل نظر ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ اگر میر کو ''خواب لائے ہے'' کہنا تھا تو وہ باآسانی ''خواب لا ہے'' کی جگہ خواب لائے'' کہہ سکتے تھے۔ معنی کے اعتبار سے یہاں ''خواب لائے ہے'' اور ''خواب لائے'' بالکل ایک ہیں۔ لہٰذا میر کو کوئی ضرورت نہ تھی کہ فعل کو اس طرح مخفف کر کے استعمال کرتے۔ دوسری بات یہ کہ ''جا ہے'' بمعنی ''جائے ہے'' کی مثالیں تو موجود ہیں، لیکن ''لائے ہے'' یا ''آئے ہے'' یا ''کھائے ہے'' وغیرہ کے معنی میں ''لا ہے''، ''آ ہے''، ''کھا ہے'' وغیرہ سے میں واقف نہیں۔

یہ بات درست ہے کہ میر کے یہاں ''خواب لا'' کی طرح کا ترجمہ اور کہیں نظر نہیں آیا۔ لیکن خود زبان ایسی مثالوں سے بھری پڑی ہے۔ اردو والوں نے فارسی سے ترجمہ کر کے ایسے بہت فقرے رائج کئے ہیں اور بہت سے فقرے خود بھی بنائے ہیں۔ مثلاً ''مردمار'' (''مردم کش'' کا ترجمہ) ''بال توڑ'' (دیسی)، ''آنکھ پھوڑ'' [ٹڈا] (دیسی)، ''گرہ کاٹ'' (''کیسہ بر'' کا ترجمہ)، ''منھ توڑ'' (''دنداں شکن'' کی طرز پر)، ''دل پھینک'' (''دل باز'' کا ترجمہ، اگرچہ معنی ذرا مختلف ہیں)، ''کھ پھوڑ'' (دیسی)، وغیرہ۔ آج کل اخباروں میں ''آگ زنی'' بمعنی ''آتش زنی'' بھی دیکھنے میں آتا ہے۔ لہٰذا ''خواب لا'' بذات خود کتنا ہی اجنبی ہو (اور اس کی اجنبیت ہی اس کا حسن ہے) لیکن اس کی طرز کے بہت سے مانوس اور مروج فقرے بھی ہیں۔

اس شعر میں لطف کے مزید پہلو ملاحظہ ہوں۔ ''سنا تھا'' اور ''فسانہ'' میں ضلع کا ربط ہے۔ مصرع اولیٰ میں ''خواب'' بمعنی ''نیند'' ہے، لیکن مصرع ثانی میں ''خواب'' بمعنی dream بھی ہو سکتا ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ میر اس زمانے میں ''خواب'' بمعنی ''نیند'' کو مونث استعمال کرتے تھے۔ افسانہ سن کر یاروں کی نیند اڑ جانے کی وجہیں بہت سی ہو سکتی ہیں۔ (۱) سرگذشت اتنی ہوش ربا تھی کہ لوگ سونے سے معذور رہے۔ (۲) سرگذشت اتنی دلچسپ تھی کہ لوگوں کو سنتے ہی بنی۔ (۳) سرگذشت میں عبرت کے اتنے پہلو تھے کہ لوگوں کی نیند حرام ہو گئی، سب لوگ عبرت پذیری میں محو تھے۔ (۴) سب لوگوں کو اپنی اپنی فکر ہو گئی۔ (۵) لوگوں نے خواب دیکھنا چھوڑ دیا۔

۲۴۹

اس کے کوچے سے جو اٹھ اہل وفا جاتے ہیں
تا نظر کام کرے رو بہ قفا جاتے ہیں

متصل روتے ہی رہیے تو بجھے آتش دل
ایک دو آنسو تو اور آگ لگا جاتے ہیں

متصل = مسلسل، ہمیشہ

ایک بیمار جدائی ہوں میں آپ ہی تس پر
پوچھنے والے جدا جان کو کھا جاتے ہیں

۲۴۹/۱ سودا نے بھی رو بہ قفا اور کوے یار کا مضمون باندھا ہے۔

ڈرتے ڈرتے جو ترے کوچے میں آ جاتا ہوں
صید خائف کی طرح رو بہ قفا جاتا ہوں

فرق یہ ہے کہ سودا کے یہاں کوے یار میں جانے کا ذکر ہے اور میر کے یہاں کوے محبوب سے نکلنے کا۔ معشوق کے صیاد اور عاشق کے صید یا مقتول ہونے کے اعتبار سے ''صید خائف'' بہت خوب ہے، لیکن بحیثیت مجموعی سودا کا مضمون ہلکا ہے، اور وہ اس کے پورے امکانات کو بروے کار بھی نہ لا سکے۔ دوسرے مصرعے میں ''صید خائف'' کی وجہ سے مصرع اولیٰ میں ''ڈرتے ڈرتے'' اگر بالکل بے کار نہیں تو بڑی حد تک بے اثر ضرور ہے۔ میر کے مضمون کی روح کو زلالی بدایونی نے اس خوبی سے اپنایا ہے کہ ان کا شعر بجا طور پر امر ہو گیا ہے۔

میں نے جب وادی غربت میں قدم رکھا تھا
دور تک یاد وطن آئی تھی سمجھانے کو

زلالی بدایونی نے تجرید سے کام لیا ہے اور میر نے اپنے طرز کے مطابق مضمون کو روزانہ زندگی کے حوالے سے باندھا ہے۔ انسان جب کسی محبوب شخص یا جگہ کو چھوڑتا ہے تو دیر تک اسے مڑ مڑ کر دیکھتا رہتا ہے۔ میر نے اس مشاہدے کو بڑی خوبی سے اپنے مضمون کی بنیاد بنا لیا ہے۔

اس مطلع کے قافیے "وفا" اور "قفا" ہیں، یعنی دونوں میں "ف" کی قید ہے۔ آج کل کے زمانے کے بعض "استاد" کہیں گے کہ غزل کے تمام شعروں میں قافیہ بقید "ف" ہونا تھا۔ جب کہ میر نے اس کا التزام نہیں کیا ہے اور "اکا"، "کھا" وغیرہ قافیے رکھ کر غلطی کی ہے۔ اس کا جواب یہی ہے کہ بعد کے لوگوں نے شعر کو غیر ضروری قیود و بند میں جکڑ دیا تو اس میں میر کا کیا قصور؟ قدیم اردو کے زمانے سے لے کر اٹھارویں صدی تک ہمارے شاعر خاصے آزاد تھے۔ انیسویں صدی میں سختیاں شروع ہوئیں اور انیسویں صدی کے ربع آخر میں لکھنؤ والوں نے ان سختیوں کو اور سخت کیا اور انھیں سختیوں کی پابندی کو شاعر کا کمال قرار دیا۔ نام تو ناسخ کا ہوا لیکن کام دراصل اور لوگوں، مثلاً علی اوسط رشک، میر عشق اور دوسرے لوگوں نے کیا۔ وہ لوگ تو بھلی بری کر گئے، لیکن ہمارے زمانے کے بعض "استاد" انھیں پابندیوں کو حرز جان و ایمان بنائے ہوئے ہیں۔

۲۴۹/۲ اس مضمون کو پلٹ کر ہمارے زمانے میں محمد علوی نے خوب کہا ہے۔

روز ایسے نہیں نکلتے آنسو

خاص موقعوں پہ مزا دیتے ہیں

میر کے شعر میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن مصرع ثانی میں محاورہ خوب نظم ہوا ہے، خاص کر آنسو کی رعایت سے۔ مشاہدہ بھی عام زندگی کا ہے کہ تیز آگ پر تھوڑا سا پانی پڑتا ہے تو بھاپ اٹھنے اور آواز پیدا ہونے کی باعث گمان گذرتا ہے کہ آگ اور بھڑک اٹھی ہے۔

۲۴۹/۳ اس مضمون کو دیوان پنجم میں بھی خوب کہا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث کی سی جھنجھلاہٹ اور ڈرامائیت نہیں۔

ظلم و ستم سب سہل ہیں اس کے ہم سے اٹھتے ہیں کہ نہیں

لوگ جو پرسش حال کریں ہیں جی تو انھوں نے کھایا ہے

مصحفی نے اس زمین میں جو غزل کہا ہے۔ انھوں نے میر کے مضمون نہیں اٹھائے ہیں، لیکن ایک شعر میں میر کے نزدیک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔

ناصحوں کی میں نصیحت سے بہ جاں آیا ہوں

مصحفی کا مضمون اور ان کا انداز بیان دونوں مصحفی سے بہت بہتر ہیں۔ لیکن یہ بات بھی ہے کہ میر کو یہ مضمون صائب نے سجھایا ہوگا ؏

می کشد مجنون من زآمد شد مردم ملال

پاسباں ہا از پلنگ و شیری باید مرا

(میرا دل مجنوں لوگوں کے آنے جانے سے آزردہ ہوتا ہے۔ مجھے پاسبانی کے لئے تیندوؤں اور شیروں کی ضرورت ہے۔)

اس میں کوئی شک نہیں کہ صائب کی تخئیل نرالی ہے، لیکن اس نرالے پن کے باعث شعر خیال بندی کے نزدیک پہنچ گیا ہے اور روز مرہ کے تجربے سے دور ہو گیا ہے۔ میر کے یہاں روز مرہ زندگی اور عاشق کی جھنجھلاہٹ (جو بالکل بجا ہے) کا براہ راست بیان ہوا ہے۔ مضمون اسی کا متقاضی تھا۔ شعر میں صائب کا شاہانہ انداز نہیں ہے۔ لیکن گھریلو پن اس قدر پر اثر ہے کہ صائب کی مضمون آفرینی پیچھے رہ گئی ہے۔

۲۵۰

۱۹۵

کہیو قاصد جو وہ پوچھے ہمیں کیا کرتے ہیں
جان و ایمان و محبت کو دعا کرتے ہیں

رخصت جنبش لب عشق کی حیرت سے نہیں
مدتیں گذریں کہ ہم چپ ہی رہا کرتے ہیں

رخصت=اجازت، مہلت

تو پری شیشے سے نازک ہے نہ کر دعویٰ مہر
دل ہیں پتھر کے انھوں کے جو وفا کرتے ہیں

فرصت خواب نہیں ذکر بتاں میں ہم کو
رات دن رام کہانی سی کہا کرتے ہیں

یہ زمانہ نہیں ایسا کہ کوئی زیست کرے
چاہتے ہیں جو برا اپنا بھلا کرتے ہیں

۲۰۰

آگ کا لائحہ ظاہر نہیں کچھ لیکن ہم
شمع تصویر سے دن رات جلا کرتے ہیں

لائحہ=روشنی، ثبوت

بند بند ان کے جدا دیکھوں الٰہی میں بھی
میرے صاحب کو جو بندے سے جدا کرتے ہیں

۲۵۰/۱ اس زمین و بحر میں ایک غزل دیوان ششم میں بھی ہے۔ میں نے آخری دو شعر وہیں سے لئے

ہیں۔ شعر زیر بحث بظاہر سادہ ہے لیکن غور کیجئے تو بڑی صناعی نظر آتی ہے۔ مصرع ثانی پورا خبریہ ہے، اور اس کا مبتدا مصرع اولیٰ کے اولین دو لفظ ہیں۔ "کہیو قاصد" اس طرح کا صرف و نحو نبھانا آسان نہیں۔ پھر مصرع اولیٰ میں تین جملے ہیں (۱) کہیو قاصد (۲) جو وہ پوچھے ہمیں (۳) کیا کرتے ہیں۔ اسی اعتبار سے مصرع ثانی میں تین چیزوں کو دعا کی جا رہی ہے اور ان کا تعلق تین الگ الگ چیزوں سے ہے۔ جان تو معشوق کی، ایمان اپنا یعنی عاشق کا، اور محبت جذبہ عام۔ محبت نے معشوق کی گرفتاری میں دیا اس لئے اس کو دعا دی ہے۔ معشوق کی جان کی سلامتی اور اپنے ایمان کی سلامتی کی دعا پر لطف ہے، کیوں کہ اگر معشوق رہے گا تو ایمان سلامت ضرور رہے گا۔

۲۵۰/۲ یہ شعر اچھا ہے، غیر معمولی نہیں۔ لیکن اسے اس بات کی مثال میں پیش کیا جا سکتا ہے کہ اگر ایک مصرع بالکل مکمل ہو تو بھی باکمال شاعر اس پر ایسا مصرع رکھ دیتا ہے کہ بھرتی کا عیب نہیں آنے پاتا۔ شعر زیر بحث میں مصرع ثانی میں پوری بات کہہ دی گئی ہے، مضمون ادا ہو گیا ہے۔ اب کچھ کہنا تحصیل حاصل ہے ع

مدتیں گذریں کہ ہم چپ ہی رہا کرتے ہیں

اس پر پیش مصرع لگانا کتنا مشکل تھا، اس کا اندازہ کرنے کے لئے فراق صاحب کا شعر سامنے رکھئے۔ ان کا مصرع ثانی ہے ع

پہلے فراق کو دیکھا ہوتا اب تو بہت کم بولیں ہیں

حق یہ ہے کہ ایسا مصرع اچھے اچھوں کو بھی آسانی سے نصیب نہیں ہوتا۔ فراق صاحب کا وہی مسئلہ تھا جو میر کا تھا۔ لیکن میر نے اپنی خاموشی کی توجیہ حیرت عشق سے کر کے مصرع ثانی کے اوپر رکھنے کے قابل ایک بات کہہ ہی دی ع

رخصت جنبش لب عشق کی حیرت سے نہیں

اگر یہ مصرع بھی مصرع ثانی کی طرح پرزور ہوتا تو شعر شاہکار بن جاتا۔ اس وقت شاہکار تو نہیں لیکن کامیاب پھر بھی ہے۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ مصرع اولیٰ میں مضمون کی توسیع ہے، اور پہلی نظر میں محسوس نہیں ہوتا کہ مصرع ثانی میں بات پوری ہو گئی۔ اب فراق صاحب کو دیکھئے۔ ان کا پیش مصرع پورا کا پورا

حشو ہے۔ع

اب اکثر چپ چپ سے رہیں ہیں یوں ہی کبھو لب کھولیں ہیں

فراق صاحب نے میر کا شعر سامنے رکھ کر شعر بنایا، لیکن میر کا سا سلیقہ کہاں سے لاتے؟ یہ بھی غور کیجئے کہ خاموش ہو جانے کے مضمون پر طالب آملی کا شعر پہلے سے موجود نہ ہوتا تو میر کا شعر اور زیادہ قدر و قیمت کا حامل ٹھہرتا۔

لب از گفتن چناں بستم کہ گوئی
دہن بر چہرہ زخمے بود بہ شد
(میں نے لبوں کو یوں بند کر لیا کہ گویا منھ
نہ تھا، چہرے پر ایک زخم تھا اور اب وہ اچھا
ہو گیا ہے۔)

۳/۲۵۰ اس مضمون کو کئی بار بیان کیا ہے، کبھی معشوق کے حوالے سے، کبھی عاشق کے حوالے سے۔

ہے امر سہل چاہت لیکن نباہ مشکل
پتھر کرے جگر کو جب تو کرے وفائیں (دیوان اول)

سختی بہت ہے پاس و مراعات عشق میں
پتھر کے دل جگر ہوں تو کوئی وفا کرے (دیوان دوم)

پتھر کی چھاتی چاہئے ہے میر عشق میں
جی جانتا ہے اس کا جو کوئی وفا کرے (دیوان پنجم)

عشق کرنا نہیں آسان بہت مشکل ہے
چھاتی پتھر کی ہے ان کی جو وفا کرتے ہیں (دیوان ششم)

شعر زیر بحث کئی وجوہ سے ان سب سے بہتر ہے۔ سب سے پہلے تو ''پری'' اور ''شیشے'' کی

رعایت کو دیکھئے۔ (پری کو شیشے میں اتارتے ہیں) پھر پری کو شیشے سے نازک کہہ کر وفا کرنے والوں کو پتھر دل کہا۔ (دل کو بھی شیشے سے نازک کہتے ہیں۔) پھر پری کو وفا کرنے کی بات تک آنے ہی نہ دیا اور کہا کہ تو محبت کا دعویٰ نہ کر۔ یعنی وہ منزل ہی نہ آنے دی جب وفا اور بے وفائی کا مرحلہ ہوتا۔ اسی کے ساتھ ساتھ معشوق کو بے مہری اور بے وفائی کے الزام سے بچا لیا، اور دلیل یہ دی کہ تو نازک ہے۔ یعنی اگر وہ مہر و وفا نہ کرے تو یہ شان معشوق بھی ہے اور شان حسن بھی۔ خوب شعر ہے۔ شان الحق حقی کا ایک مطلع اس مضمون سے ملتے جلتے مضمون میں بڑے لطف کا حامل ہے۔

تم سے الفت کے تقاضے نہ نباہے جاتے
ورنہ ہم کو بھی تمنا تھی کہ چاہے جاتے

۴/۲۵۰ اس مضمون کو بھی کئی بار کہا، مثلاً

اٹھ گئے پر مرے تجھے کو کہیں گے یاں میر
درد دل بیٹھے کہانی سی کہا کرتے تھے (دیوان چہارم)

دل کو جانا تھا گیا رہ گیا افسانہ
روز و شب ہم بھی کہانی سی کہا کرتے ہیں (دیوان ششم)

شعر زیر بحث والی بات کسی میں نہیں آئی۔ ''رام کہانی'' کا لفظ غضب کا ہے، اور ''بتاں'' کے لفظ سے اس کا ضلع بھی خوب ہے۔ ''ذکر'' چونکہ صوفیانہ اور مذہبی اصطلاح میں اللہ کی یاد اور ان مخصوص فقروں کو بھی کہتے ہیں جو اللہ کی یاد میں زبان پر جاری کئے جاتے ہیں، اس لئے ''بتاں'' اور ''رام کہانی'' کے مقابل یہ لفظ عجب لطف رکھتا ہے۔ ''رام کہانی'' کے دو معنی ہیں (۱) طولانی داستان اور (۲) مصیبت کی داستان۔ یہاں دونوں معنی برمحل ہیں۔ جرأت نے بھی ''رام کہانی'' کے ساتھ ''بت'' کا ضلع خوب نظم کیا ہے۔

درد دل اس بت بے رحم سے کہئے تو کہے
جاکے یہ رام کہانی تو سنا اور کہیں

لیکن جرأت کے یہاں دوسرے معنی زیادہ مناسب ہیں، جب کہ میر کے یہاں دونوں معنی کھپ رہے ہیں۔ حالی کی رباعی میں بھی "رام کہانی" اچھا استعمال ہوا ہے، لیکن صرف پہلے معنی مناسب ہیں۔

بلبل کی چمن میں ہم زبانی چھوڑی
بزم شعرا میں شعر خوانی چھوڑی
جب سے دل زندہ تو نے ہم کو چھوڑا
ہم نے بھی تری رام کہانی چھوڑی

۲۵۰/۵ اس مضمون کو دیوان ششم والی غزل میں یوں کہا ہے ؎

بود و باش ایسے زمانے میں کوئی کیونکے کرے
اپنی بدخواہی جو کرتے ہیں بھلا کرتے ہیں

شعر زیر بحث میں معنی کی ایک تہ زیادہ ہے۔ (۱) جو لوگ اپنا برا چاہتے ہیں وہ ٹھیک کرتے ہیں، اچھا کرتے ہیں۔ (۲) جو لوگ کام کرتے ہیں وہ اپنا برا چاہتے ہیں۔ یعنی وہ بھلا کریں گے تو ان کا برا ہوگا۔

۲۵۰/۶ اس مضمون کو دیوان اول والی غزل میں اس طرح کہا ہے ؎

عشق آتش بھی جو دیوے تو نہ دم ماریں ہم
شمع تصویر ہیں خاموش جلا کرتے ہیں

یہاں مصرع اولیٰ میں الفاظ زیادہ ہے، معنی کم۔ مصرع ثانی اتنا مکمل تھا کہ اس پر عمدہ پیش مصرع لگانا مشکل تھا۔ جو کلام جوانی میں نہ ہوا اسے میر نے اسی پچاسی برس کی عمر میں انجام دیا۔ نہ صرف یہ کہ "لاگ" جیسا زبردست لفظ ڈھونڈ لائے، جس کے دونوں معنی یہاں مناسب ہیں بلکہ شمع تصویر ہونے کا پورا ثبوت بھی فراہم کر دیا۔ غالب نے اس مضمون پر غیر معمولی شعر کہا، لیکن شمع تصویر کو انھوں نے بھی دور ہی سے سلام کیا ؎

باوجودیکہ جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں
ہیں چراغان شبستان دل پروانہ ہم

۲۵۰/۷ بند بند جدا ہونے اور صاحب کو بندے سے جدا کرنے میں ضلع کا لطف ہے۔ بددعا بھی خوب دی ہے، معلوم ہوا کہ میر کو عورتوں کی زبان استعمال کرنے کا بھی سلیقہ تھا، اور موقع مل جائے تو وہ ہر طرح کی زبان برت لیتے تھے۔ "صاحب" کا لفظ زنانہ پن کو اور مستحکم کر رہا ہے۔ "بندے" سے مراد متکلم خود ہو سکتی ہے۔ یا پھر کوئی بھی بندہ، کوئی بھی عاشق، جس سے جدا ہونے پر معشوق کو مجبور کیا جا رہا ہے۔ لفظ "دیکھوں" بھی تو جہ انگیز ہے۔ کیوں کہ جب تک بند بند جدا دیکھ نہ جائیں انتقام نہ پورا ہوگا۔

مزید معنوی پہلو ملاحظہ ہوں۔ ایک سوال یہ ہے کہ وہ کون لوگ ہیں جو صاحب کو بندے سے جدا کر رہے ہیں؟ دوسرا سوال یہ ہے کہ متکلم کون ہے؟ اگر متکلم کو عاشق فرض کریں تو معنی یہ بنتے ہیں کہ معشوق بھی ایک حد تک محکوم و مجبور ہے کہ اسے عاشق سے جدا کیا جا رہا ہے اور وہ کچھ کر نہیں سکتا۔ اس مفہوم کی رو سے صاحب (معشوق) کو بندے (عاشق) سے جدا کرنے والے لوگ محض دنیاوی، روز مرہ کی سطح کے لوگ نہیں ہیں، بلکہ ایسی قوتیں، یا ایسے حالات، یا ایسے لوگ ہیں جن کا حکم دارادہ معشوق پر بھی چلتا ہے۔

اگر یہ فرض کریں کہ متکلم خود عاشق نہیں ہے، بلکہ اسے کسی شخص (یا معشوق) سے بندگی اور ملازمت کا تعلق ہے تو اس شعر میں کچھ اور طرح کی داستان سنائی دیتی ہے۔ اب ایسا لگتا ہے کہ (مثلاً) یہ شعر کسی بادشاہ یا سردار کی جلاوطنی پر کہا گیا ہے اور جلاوطن کرنے والے لوگ ملک گیری اور سیاست کے عالم سے ہیں۔

اگر یہ فرض کریں کہ جو لوگ صاحب (معشوق) کو بندے (عاشق) سے جدا کر رہے ہیں وہ خود معشوق صفت ہیں (یعنی معشوق ان پر یا اس شخص پر عاشق ہے) تو یہ شعر عشق کے سامنے معشوق کی مجبوری کا مضمون پیش کرتا ہے۔

یہ لطف بہر حال موجود ہے کہ بندہ اپنے صاحب کے بند (غلامی، عاشقی) میں گرفتار ہے۔ اس بند کا ٹوٹنا (یعنی بند کی گرہ یا کڑی کا کھلنا) بندے کے لئے ہر عضو بدن کا ہر جوڑ جدا ہونے کا حکم رکھتا ہے۔ صاحب (معشوق) جدا ہو رہا ہے اور بندے (عاشق) کا بند بند الگ ہو رہا ہے۔ وہ دعا کرتا ہے کہ جس طرح میرا بند بند الگ ہو رہا ہے اسی طرح میرے اوپر ہجر کی قیامت توڑنے والوں کا بھی بند بند الگ ہو۔ یہاں پھر دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ان کا بند بند واقعی الگ ہو۔ دوسرے یہ کہ ان کا بھی صاحب ان

سے جدا ہو۔

یہاں "صاحب" اور "بندے" کے استعمال میں جو جو مانوسیت اور اپنائیت ہے وہ مومن کے شعر میں نہ آسکی۔

صاحب نے اس غلام کو آزاد کر دیا
لو بندگی کہ چھوٹ گئے بندگی سے ہم

ہاں مومن کے شعر میں یہ لطف اپنی جگہ ہے کہ ان کی معشوق کا تخلص "صاحب" تھا۔ شاہ نصیر نے البتہ "بند بند" اور "بندے" (بند قبا) کو اچھا باندھا ہے، لیکن میری معنی آفرینی ان کے یہاں نہیں ہے۔

بند بند اس کے جدا ہے یہی ہے دل میں
جان من بند قبا جس نے تمھارا کھولا

۲۵۱

مستوجب ظلم و ستم و جور و جفا ہوں
ہر چند کہ جلتا ہوں پہ سرگرم وفا ہوں

دل خواہ جلا اب تو مجھے اے شب ہجراں
میں سوختہ بھی منتظر روز جزا ہوں

دل خواہ = جی بھر کے

گو طاقت و آرام و خور و خواب گئے سب
بارے یہ غنیمت ہے کہ جیتا تو رہا ہوں

۷۰۵
سینہ تو کیا فضل الٰہی سے سبھی چاک
ہے وقت دعا میر کہ اب دل کو لگا ہوں

۲۵۱/۱ مطلع بظاہر معمولی اور سادہ ہے، لیکن در حقیقت اس میں کئی پہلو ہیں۔ سامنے کے معنی تو یہ ہیں کہ میں ظلم وستم وغیرہ سب اٹھا رہا ہوں۔ اور ان سب باتوں کے باعث میں جل رہا ہوں (یعنی شدید زحمت اور صعوبت میں ہوں) لیکن پھر بھی وفا میں سرگرم ہوں۔ یعنی اپنی وفاداری میں مستحکم ہوں۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ میں اگرچہ تکلیف اور مصیبت میں ہوں، اس کے باوجود وفا میں سرگرم ہوں، اس لئے میں ظلم وستم کا مستوجب ہوں۔ یعنی یہ مناسب ہے کہ مجھ پر ظلم وستم ہو۔ ایسا شخص جو شدت تعب کے باوجود وفا سے باز نہ آئے وہ ظلم وستم کا مستحق تو ہوگا ہی۔ اس کی سزا یہی ہے کہ اس پر خوب ظلم کیا جائے۔ ان معنی کی روشنی میں مصرع اولیٰ کا فقرہ "ظلم وستم وجور و جفا" محض زور بیان اور اشتہار کے لئے نہیں، بلکہ معنی خیز ہو جاتا ہے، کہ مجھ پر ہر طرح کی سختی مناسب اور روا ہے۔ واضح رہے کہ ظلم، ستم، جور، جفا اگرچہ کم وبیش ہم معنی سمجھے جاتے ہیں، لیکن ان کے معنی میں باریک فرق ہے۔ مثلاً حاکم یا بادشاہ کے لئے "جفا" کا لفظ اتنا

مناسب نہیں جتنا ''ظلم'' کا لفظ مناسب ہے۔ بعض استعمالات میں ''ظلم'' کی جگہ ''جور'' یا ''جفا'' نہیں استعمال کر سکتے کہ ''میں تھکا ہوا تو تھا ہی، اس پر جور یہ ہوا کہ راستے ہی میں شام ہو گئی۔'' یہاں ''ظلم یہ ہوا'' کا محل ہے۔ اس طرح، تقریباً ہم معنی ہونے کے باوجود ان چاروں الفاظ کا دائرۂ معنی بالکل ہی ایک جیسا نہیں ہے۔

مزید پہلو یہ ہے کہ ''وفا'' کے اصل معنی ہیں ''وعدہ پورا کرنا''۔ لہٰذا ایک مفہوم یہ ہوا کہ معشوق سے کوئی وعدہ کیا تھا۔ اب ہر طرح کے ظلم وجور کے باوجود ہم اس وعدے کو پورا کرنے میں سرگرم ہیں۔ ''جفا'' اور ''سرگرم'' میں رعایت بھی خوب ہے۔

بعض لوگوں کے نقطۂ نگاہ سے اس غزل کے بھی قافیوں میں وہی عیب ہے جو ۲۴۹ کے قافیوں میں تھا، کہ مطلع میں ف کی قید لگائی، لیکن بقیہ اشعار کے قافیوں میں ف کا التزام نہ رکھا۔ میں جواب میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ بعض لوگوں کی رائے جو بھی ہو، لیکن میر اس عدم التزام کو غلط نہ سمجھتے ہوں گے، یا اس عیب کی پروا نہ کرتے ہوں گے، ورنہ اس کی تکرار نہ کرتے۔ ملاحظہ ہو ۲۵۵/۱۔

۲۵۱/۲ اس شعر میں عجب طرح کا قلندرانہ طنطنہ ہے۔ اور معنی کے بھی پہلو ہیں۔ سب سے پہلے تو شب ہجراں سے تخاطب پر غور کیجئے۔ بات اس طرح کہی ہے گویا شب ہجراں کوئی ذی ہوش وعقل ہستی ہے، اور وہ جان بوجھ کر متکلم کو جلا رہی ہے۔ پھر دوسرے مصرعے میں ''سوختہ'' مناسبت لفظی اور معنوی دونوں کرشمے رکھتا ہے۔ پہلے مصرعے میں جلانے کے اعتبار سے ''سوختہ'' میں مناسبت لفظی ہے۔ لیکن ''سوختہ'' کے معنی ''افسردہ''، ''بجھا ہوا''، ''پژمردہ'' بھی ہوتے ہیں، جیسا کہ درد کے لاجواب شعر میں ہے۔

جلد مجھ سوختہ کے پاس سے جانا کیا تھا
آگ لینے مگر آئے تھے یہ آنا کیا تھا

پھر ''سوختہ'' کے معنی ''جلانے کی لکڑی'' بھی ہوتے ہیں۔ (ملاحظہ ہو ''طلسم ہوشربا'' جلد ششم صفحہ ۸۷۸ اور ''بقیہ طلسم ہوشربا'' جلد اول صفحہ ۱۹۰ (دونوں مصنفہ احمد حسین قمر) ظاہر ہے کہ یہ معنی بھی مناسب ہیں کہ متکلم یوں جل رہا ہے یا جلایا جا رہا ہے گویا وہ ایندھن کی لکڑی ہو، یا پھر متکلم وہ ایندھن ہے جسے آتش ہجر

پھونک دے گی۔ (ایندھن کے لئے ملاحظہ ہو ۸/۵) ''سوختہ'' کے ایک معنی ہیں وہ کوئلہ یا ایسی کوئی چیز جو آگ جلد پکڑتی ہے، اور جسے چولہا روشن کرنے کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ یہ معنی بھی مناسب ہیں۔

اب دوسرے مصرعے پر ''روز جزا'' کے پہلو سے غور کیجئے۔ یہاں بھی دو معنی ہیں۔ متکلم کو روز جزا کا اس لئے انتظار ہے کہ یہاں شب ہجر کے ہاتھوں جو ظلم اس نے سہے ہیں اس کی مکافات اس دن ہوگی۔ لیکن روز جزا کا انتظار اس لئے بھی ہو سکتا ہے کہ شب ہجر کو اس کے کئے کی سزا ملے۔ آج تو وہ جی بھر کے مجھے جلا لے، لیکن کل اسے اس کا بدلہ ملے گا۔ ''شب'' کی مناسبت سے ''روز'' خوب ہے۔ ''دل'' اور ''سوختہ'' میں ضلع کا لطف ہے، (دل سوختہ، سوختہ دل، وغیرہ۔) لفظ ''بھی'' کا زور دیدنی ہے۔

۲۵۱/۳ بعض لوگ فراق صاحب کے بارے میں کہتے ہیں کہ انھوں نے غزل میں بعض ایسے عشقیہ مضامین اور تجربات نظم کئے جو کلاسیکی شاعری میں نہیں ملتے۔ اس ضمن میں ان کے جو شعر مثال میں پیش کئے جاتے ہیں، ان میں ایک حسب ذیل ہے۔

کچھ آدمی کو ہیں مجبوریاں بھی دنیا میں
ارے وہ درد محبت سہی تو کیا مر جائیں

اس بات سے قطع نظر کہ ''درد محبت'' کا فقرہ یہاں بھونڈا اور نامناسب ہے، اور مصرع ثانی کا بے تکلفانہ انداز سوقیانہ پن تک پہنچ گیا ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ پوری کلاسیکی شاعری تو الگ رہی، صرف میر کا مطالعہ بغور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ فراق صاحب کے مضامین اتنے تازہ نہیں ہیں جتنے معلوم ہوتے ہیں۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں میر نے جو مضمون باندھا ہے اس کی چھوٹ فراق صاحب کے شعر پر صاف معلوم ہوتی ہے۔ فراق صاحب کے یہاں اپنے دفاع (self defence) سا انداز ہے، گویا وہ اس بات پر تھوڑے بہت شرمندہ ہیں کہ انھوں نے محبت میں جان نہ دی۔ لہٰذا وہ اپنا دفاع پیش کر رہے ہیں کہ دنیا بھی تو ساتھ لگی ہوئی ہے۔ میر کے یہاں پہلے مصرعے میں روزمرہ زندگی کا نقشہ ہے، کہ سونا کھانا پینا سب حرام ہو گیا۔ دوسرے مصرعے میں کہا کہ پھر بھی غنیمت ہے کسی طرح میں زندہ تو رہا۔ اس میں کئی پہلو ہیں۔ ایک تو یہی کہ چلو کسی نہ کسی طرح عشق میں جان بچا کر لے آئے۔ دوسرا یہ کہ کمال سختی وتعب کے باوجود زندگی سے اتنی محبت تھی کہ دم نہ توڑا۔ تیسرا یہ کہ غنیمت ہے میں مر نہیں گیا، زندہ رہوں گا تو امید بھی

باقی رہے گی کہ کبھی تو معشوق مہربان ہوگا۔ چوتھا یہ کہ شاید اور بہت سے لوگ مر گئے (یا مر جاتے) لیکن متکلم میں اتنی پامردی ہے کہ وہ جان بچا کر لے آیا۔ یا پانچواں یہ کہ اور سب لوگ تو چلے گئے (طاقت، آرام، خوراک، نیند) لیکن جان نہ گئی۔ غرض کہ خوب تہ دار شعر ہے۔

یہ مضمون کہ دنیا زندگی کے ساتھ لگی ہوئی ہے، میر نے کہاوت کے ساتھ خوب نظم کیا ہے۔

میر عمداً بھی کوئی مرتا ہے
جان ہے تو جہان ہے پیارے (دیوان اول)

فراق صاحب کے بے تکلفانہ لہجے کی اولین اصل (prototype) بھی میر کے یہاں دیکھئے۔

جائے ہے جی نجات کے غم میں
ایسی جنت گئی جہنم میں (دیوان دوم)

ان دونوں شعروں پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔ فی الحال صرف یہ کہنا تھا کہ فراق صاحب کے یہاں شاید ہی کوئی چیز ایسی ہو جس سے بہتر چیز (اسی نوع کی) میر کے یہاں نہ ہو۔

۲۵۱/۴ اس شعر میں "فضل الٰہی" کا فقرہ پورے پورے شعروں پر بھاری ہے۔ اس کا جواب اگر ممکن ہے تو صرف مصرع ثانی کے "دل کو لگا ہوں" میں ممکن ہے۔ "فضل الٰہی" میں کارکنان قضا و قدر کے انتظام پر طنز بھی ہے اور دور سے کہیں تشکر کی بھی جھلک ہے کہ خدا کے فضل کے بغیر ایسا کارنامہ ممکن نہ تھا۔ اس شخص کی بدنصیبی بھی کس غضب کی ہوگی جس کے لئے فضل الٰہی چاک سینہ کی شکل میں نمودار ہوا اور اضطرار و مجبوری کس غضب کی ہے، کہ اس بات کا احساس ہے کہ جان کا زیاں کر رہے ہیں لیکن اس زیاں کو روک نہیں سکتے۔ دوسرے مصرعے میں "وقت دعا" بھی بہت خوب ہے۔ یہ بات واضح نہیں کی کہ دعا کس بات کے لئے ہے؟ کیا اس بات کی دعا درکار ہے کہ متکلم اب بھی سنبھل جائے اور جان کا زیاں کرنے سے باز رہے؟ یا اس بات کی دعا درکار ہے کہ جس طرح فضل الٰہی کے ذریعہ سینہ چاک چاک کیا، اسی طرح فضل باری شامل حال ہوتا کہ دل بھی پارہ پارہ کر سکیں؟ یا اس بات کی دعا کرنا مقصود ہے کہ جب متکلم کا کام تمام ہونے ہی والا ہے، اب اس کے حق میں مغفرت چاہی جائے؟ ایہام نے عجب تناؤ پیدا کر دیا ہے۔

"دل کو لگا ہوں" میں جنون کی شدت، ذہن کا ارتکاز، ایک طرح کی بے دماغ (mindless) قوت اور خود کو تباہ کرنے کی دھن کا ایسا زبردست اظہار ہے کہ رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ ایسا شعر اچھے اچھوں سے بھی برسوں میں ہوتا ہے۔ قائم نے اس سے ملتا جلتا مضمون باندھا ہے، لیکن ان کے یہاں وہ وحشیانہ محویت اور طنز نہیں ہے۔ اپنی حد تک قائم کا شعر، خاص کر مصرع ثانی بہت ہی خوب ہے۔

گریباں کی تو قائم مدتوں دھجیں اڑائی ہیں
یہ خاطر جمع اس دن ہووے جب سینے کو ہم چیریں

اس مضمون کو قائم نے ایک بار اور کہا۔ لیکن یہاں وہ بات بھی نہ آئی جو گذشتہ شعر میں ہے۔

تک گریباں آج پھٹ کر دھجیں ہوئے تو پھیر
چاک پر سینے کے قائم پیش دستی کیجئے

۲۵۲

راضی ہوں گو کہ بعد از صد سال و ماہ دیکھوں
اکثر نہیں تو تجھ کو میں گاہ گاہ دیکھوں

دیکھوں تو چاند اب کا گذرے ہے مجھ پہ کیسا
دل ہے کہ تیرے منھ پر بے مہر ماہ دیکھوں
چاند، مہینہ

ہوں میں نگاہ بسمل گو اک مژہ تھی فرصت
تا میر روئے قاتل تا قتل گاہ دیکھوں

۲۵۲/۱ کیفیت کا عمدہ شعر ہے۔ لیکن اس میں بھی میر نے معنوی نکتہ رکھ دیا ہے۔ سیکڑوں ماہ و سال کے بعد یا سیکڑوں ماہ و سال کے وقفے سے معشوق کو دیکھنے کا مطلب یہ ہوا کہ متکلم اور معشوق دونوں کی عمریں نہایت دراز ہوں گی۔ اور اس طویل مدت کے گذرنے کے باوجود نہ متکلم کا شوق کم ہوگا اور نہ معشوق کا حسن کم ہوگا۔ مومن نے گاہ گاہ دیکھنے کا مضمون اپنے رنگ میں خوب باندھا ہے۔

تھا مقدر میں ان سے کم ملنا
کیوں ملاقات گاہ گاہ نہ کی

مومن کا نکتہ پرانے لوگوں کے اس خیال پر مبنی ہے کہ انسان کی تقدیر میں خوشی یا غم کی ایک مقدار مقرر ہوتی ہے۔ اگر ساری خوشی عمر کے ایک ہی حصے میں میسر آگئی تو باقی زندگی غم میں گذرے گی۔ اسی طرح مومن کے متکلم کی تقدیر میں معشوق سے ملاقات کی کل مدت بہت ذرا سی تھی۔ متکلم نے یہ تھوڑی سی مدت ایک ہی بار کی ملاقات میں صرف کر لی۔ اگر اس تھوڑی سی مدت کو کئی چھوٹے چھوٹے مواقع میں تقسیم کر لیتے تو بار بار ملاقات کی مسرت حاصل ہوتی۔ بلا سے مجموعی مدت اتنی ہی رہتی جتنی مقدر میں

تھی، لیکن معشوق کا منھ تو بار بار دیکھنے کو ملتا۔

مومن کے یہاں معنی اور مضمون دونوں خوب ہیں۔ لیکن میر نے ''راضی ہوں'' کہہ کر عشق کے معاملے کو مجبوری کا سودا اس خوبصورتی سے بتایا ہے کہ بایدو شاید۔ پھر دوسرے مصرعے میں زبردست معنی خیز فقرہ ''اکثر نہیں'' رکھ کر بات اور بھی دور پہنچا دی ہے، کہ بہترین حالات میں بھی معشوق سے وصل کی توقع نہیں تھی، بہت سے بہت یہ ممکن تھا کہ اکثر اس کا منھ دیکھ لیتے۔ اب حالات، یا تقدیر، یا خود معشوق، اس پر بھی راضی نہیں لہٰذا گاہ گاہ ہی دیکھنے پر اکتفا کرنے کو تیار ہیں، چاہے یہ گاہ گاہ دیکھنا بھی صد ہا برس میں ایک بار ہو۔ بہت عمدہ شعر کہا ہے۔

اس مضمون کا مخالف پہلو غالب نے اپنے رنگ میں خوب لکھا ہے۔

گیرم امروز وہی کام دل آں حسن کجا
اجر ناکامی سی سالۂ ما گشت تلف

(مانا کہ تم آج کے دن میرے دل کی مراد پوری کرنے کو تیار ہو، لیکن اب وہ حسن کہاں؟
حسن ہی تو ہمارے صبر اور ناکامی کا اجر تھا، تم نے ملنے میں اتنی دیر کر دی کہ ہماری تیس برس محرومی اور ناکامی کا اجر (یعنی تمھارا حسن) تو برباد ہی ہو چکا۔)

غالب کے یہاں کسی کھیلے کھائے ہوئے (hard bitten) مرد ہوس پیشہ کی سی کلبیت ہے۔ میر کے لہجے میں سپردگی ہے اور راضی بہ رضائے محبوب اور راضی بہ رضائے الٰہی ہونے کا انداز۔

۲۵۲/۲ چاند، ماہ، مہینہ کی رعایت کے لئے ملاحظہ ہو ۲/۱۰۳۔ شعر زیر بحث میں کئی طرح کے لطف ہیں۔ پہلے مصرعے میں اندرونی قافیہ ہے (اب کا، کیسا)۔ دوسرے مصرعے میں ''پر'' اور ''بے مہر'' کا توازن خوب ہے۔ ''مہر'' اور ''ماہ'' میں ضلع کا لطف تو ظاہر ہے۔ ''چاند'' اور ''ماہ'' میں ایہام ہے۔ مزید لطف یہ ہے کہ ''چاند'' بمعنی ''مہینہ'' ہے جس کے لئے عام طور پر ''ماہ'' کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ اور

"ماہ" بمعنی "چاند" ہے جو "ماہ" سے زیادہ مانوس اور رائج لفظ ہے۔ "دیکھوں" اور "چاند" میں ضلع کا لطف ہے "دل" اور "منھ" میں معنوی رعایت ہے۔ "دل" اور "مہر" (بمعنی محبت) میں بھی معنوی رعایت ہے۔ "مہر" (بمعنی سورج) اور "ماہ" اور "منھ" میں ضلع کا لطف ہے، کیوں کہ معشوق کے منھ کو مہر اور ماہ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ غرض کہ شعر کیا ہے، رعایتوں کا گنجینہ ہے۔

اب اس بات پر غور کیجئے کہ معشوق کے منھ پر چاند دیکھنے سے کیا مراد ہے؟ ایک معنی تو یہی ہیں کہ معشوق کی موجودگی میں، اس کے سامنے، نیا چاند دیکھنے کا موقع آئے۔ یعنی ہمارا اور معشوق کا ساتھ ہو۔ اس میں تہذیبی نکتہ یہ ہے کہ لوگ اپنے خاص عزیزوں کے ساتھ مل کر چاند دیکھتے ہیں۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ میں تیرے منھ پر چاند چمکتا ہوا دیکھوں۔ ماتھے کے جھومر کو بھی چاند کہتے ہیں، جیسا کہ ذوق کے شعر میں ہے۔

جھومر کا نظر سر پہ ترے اب تو پڑا چاند
لا بوسہ چڑھے چاند کا وعدہ تھا چڑھا چاند

لہٰذا معشوق کے منھ پر چاند چمکتا ہوا دیکھنے کے معنی یہ ہوئے کہ معشوق کے ماتھے پر جھومر دیکھیں، یا اسے مسکراتا ہوا دیکھیں، جس سے اس کا چہرہ چاند کی طرح روشن نظر آئے۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ بعض مہینوں (مثلاً صفر) کا چاند دیکھ کر آئینہ دیکھنا مبارک سمجھا جاتا ہے۔ لہٰذا چاند دیکھ کر معشوق کا چہرہ (جو آئینے کی طرح ہے) دیکھا جائے۔ چوتھے معنی یہ ہیں کہ نیا چاند دیکھ کر کسی محبوب کی صورت دیکھتے ہیں۔ لہٰذا اس بار جب میں چاند دیکھوں تو اس کے بعد تجھ تک رسائی ہو اور میں تیرا منھ دیکھوں۔ معنی کی یہ کثرت اس لئے پیدا ہوئی ہے کہ "منھ پر" کو محاوراتی معنی میں بھی استعمال کیا ہے۔ ("سامنے") اور لغوی معنی میں بھی (چہرے کے اوپر۔)

۲۵۲/۳ بعض لوگوں نے "نگاہ بسمل" پڑھا ہے، یعنی "نگاہ" اور "بسمل" کے درمیان کسرۂ ظاہر سمجھا ہے۔ لیکن اس طرح معنی کچھ نہیں نکلتے۔ اسے "نگاہ بسمل" بے اضافت پڑھنا چاہئے، یعنی یہ اضافت مقلوبی ہے، بمعنی "نگاہ کا بسمل۔"

اب معنی پر غور کیجئے۔ بالکل نیا مضمون ہے۔ یہاں تک تو عام بات ہے کہ میں ایک نگاہ میں

مقتول ہوا۔ اب اس مضمون کو بڑھا کر کہتے ہیں کہ بس ایک پلک جھپکنے بھر کی فرصت ملی تھی۔ اتنا ہی ممکن ہو سکا کہ یا میں قاتل کا چہرہ دیکھ لیتا، یا پھر قتل گاہ کے منظر سے لطف اندوز ہو سکتا۔ دونوں باتیں نہ ہو سکیں۔ مضمون آفرینی اور کیفیت کا غیر معمولی امتزاج ہے۔ اس سے ملتا جلتا، لیکن کمزور شعر دیوان چہارم میں کہا ہے۔

قربانی اس کی ٹھہری پر یہ طرح نہ چھوڑی
تکتے ہو میر اودھر تلوار کے تلے تم

شعر زیر بحث کے مقابلے میں غالب کا شعر لفاظی معلوم ہوتا ہے۔

مرتے مرتے دیکھنے کی آرزو رہ جائے گی
وائے ناکامی کہ اس کافر کا خنجر تیز ہے

۲۵۳

مشہور ہیں دنوں کی مرے بے قراریاں
جاتی ہیں لامکاں کو دل شب کی زاریاں

دل شب = آدھی رات

چہرے پہ جیسے زخم ہے ناخن کا ہر خراش
اب دیدنی ہوئی ہیں مری دستکاریاں

کشتے کے اس کے خاک بھرے جسم زار پر
خالی نہیں ہیں لطف سے لوہو کی دھاریاں

پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان ریختوں کو لوگ
مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں

۱/۲۵۳ ''دل شب'' بمعنی ''آدھی رات'' اس قدر بدیع ہے کہ ''آصفیہ''، ''پلیٹس'' اور ''نور اللغات'' تینوں اس سے خالی ہیں۔ جعفر علی خاں اثر بھی ''فرہنگ اثر'' میں اس کو نظر انداز کر گئے ہیں۔ فرید احمد برکاتی نے اپنی فرہنگ میں البتہ اسے درج کیا ہے، اور معنی بھی درست لکھے ہیں۔ میر نے اس محاورے کو کم سے کم چار جگہ استعمال کیا ہے۔ ایک تو خود شعر زیر بحث میں، اور بقیہ تین مثالیں حسب ذیل ہیں۔

کریں ہیں حادثے ہر روز وار آخر تو
سناں آہ دل شب کے ہم بھی پار کریں

(دیوان اول)

رونے سے دل شب کے تر میر کے کپڑے ہیں

پر قدر نہیں اس کو اس جامۂ آبی کی

(دیوان سوم)

فریاد سے کیا لوگ ہیں دن کو ہی عجب میں
رہتی ہے خلش نالوں سے میرے دل شب میں

(دیوان پنجم)

غالب نے بھی ایک جگہ ''دل شب'' استعمال کیا ہے۔

یاں فلاخن باز کس کا نالۂ بے باک ہے
تا دل شب آبنوسی شانہ آسا چاک ہے

غالب کے شعر میں بہت سی خوبیاں ہیں، لیکن ''دل شب'' کے محاوراتی معنی کا لطف نہیں ہے۔ حق یہ ہے کہ اس محاورے کو لغوی معنی میں بھی جس طرح میر نے اپنے بعض اشعار میں استعمال کیا ہے اس کی مثال فارسی میں بھی نہیں ملتی۔ ''بہار عجم'' میں ''دل شب'' کی سند میں صائب کے دو شعر درج ہیں، لیکن کسی میں وہ بات نہیں جو میر کے شعروں میں ہے۔ چنانچہ صائب کا شعر ہے۔

گر بہ بیداری غرور حسن مانع می شود
می تواں دل ہاے شب آمد بہ خواب عاشقاں

(اگر غرور حسن اس بات میں مانع ہے کہ
بیداری کی حالت میں تم ملنے آؤ تو عاشقوں کی
نیند (خواب) میں تو آدھی رات کو آنا ممکن
ہے۔)

شعر زیر بحث میں میر نے ''دل شب'' کے محاوراتی معنی آگے رکھے ہیں اور محاورے کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارۂ معکوس کی شکل نہیں پیدا کی ہے۔ لیکن یہ مضمون خوب ہے کہ آدھی رات کو میرے رونے کی آواز لامکاں تک جاتی ہے۔ لطف کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اگرچہ دن کی بے قراریاں مشہور ہیں اور آدھی رات کے گریے کی آواز لامکاں تک جاتی ہے، لیکن معشوق متوجہ نہیں ہوتا۔ ممکن ہے رونے کی آواز اگر لامکاں میں جا کر گم نہ ہو جاتی اور مکاں (دنیا) میں گونجتی تو معشوق بھی متاثر ہوتا۔

۲/ ۲۵۳ چہرے کی خراشوں کو "دستکاری" سے تعبیر کرنا اعجاز ہے۔ یہاں بھی وہی بات ہے کہ محاورے میں "دستکاری" کے معنی ہیں "ہاتھ کی کاری گری" یعنی (craft)۔ یہاں اس کو لغوی معنی (ہاتھ کا کام) میں استعمال کر کے اور محاوراتی معنی کو معطل نہ کر کے استعارۂ معکوس کی کیفیت پیدا کردی۔ پھر خراشوں سے بھرے چہرے کو اپنی دستکاری کا کمال بتانا انتہائی دلیری کا مضمون ہے۔ خود ترحمی کا شائبہ تک نہیں، اور دردناک منظر پوش کر دیا۔ متکلم کو اپنے جنون پر غرور اور اپنی تباہ کن خصلت پر طمانیت ہے، کہ میں جو کر رہا ہوں ٹھیک کر رہا ہوں۔

معنی کا ایک پہلو اور بھی ہے۔ "بہار عجم" میں "دستکار" کے ایک معنی "استاد ہنر مند" بھی درج ہیں، اور "دستکاری" کے معنی فارسی میں "تزئین، کسی کام کو بغور و فکر انجام دینا" بھی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنی بھی شعر زیر بحث میں مناسب ہیں۔ اب "دیدنی" کا لفظ اور زیادہ معنی خیز ہو گیا، کہ میں نے اپنے چہرے کی تزئین میں جو ہنر مندی صرف کی ہے وہ دیکھنے کے لائق ہے۔ ملاحظہ ہو ۲/ ۸۳۔ "چہرے" اور "دیدنی" میں ضلع کا لطف ہے۔

۳/ ۲۵۳ یہ شعر بھی گذشتہ شعر کی طرح کا ہے، اور حق یہ ہے کہ اگرچہ اس میں معنی کی اس قدر کثرت نہیں ہے، لیکن مضمون کی ندرت اور انداز بیان میں کم بیانی (understatement) نے اس کو گذشتہ شعر سے بڑھا دیا ہے۔ یہاں بھی دردناک مضمون ہے، اور "جسم زار" کہہ کر یہ بات واضح بھی کر دی ہے، لیکن پورے شعر میں وہی خاص میر والی تمکنت اور اپنے کئے پر طمانیت ہے۔ ایسے جسم زار کو، جو خاک سے بھرا ہوا ہو اور جس پر خون کی دھاریاں ہوں، اسے صرف یوں بیان کرنا کہ خون کی دھاریاں لطف سے خالی نہیں ہیں، یہ بھی نہ کہنا کہ ان میں بڑا لطف اور بانک پن ہے، بانک پن اور غرور شہادت اور غرور بے دلی و خاک بسری کی معراج ہے۔ پھر طرہ یہ کہ مضمون کو واحد متکلم کی زبان سے نہیں بیان کیا ہے بلکہ واحد غائب کا التزام کیا، تاکہ فاصلہ اور بڑھ جائے، اور خود ترحمی کا شائبہ تک نہ رہے۔ پھر معشوق کی تعریف الگ کر دی، کہ جس کے کشتے میں یہ شان ہے وہ خود کس غضب کی پھبن اور بانکپن رکھتا ہوگا۔ لفظ "جسم" سے عریانی کا بھی اشارہ کر دیا، کہ بدن پر پیراہن نہیں ہے، خاک ہی پیراہن ہے اور خون کی دھاریاں اس پر رنگین دھاریوں کا کام کر رہی ہیں۔ ایسے انداز کو کنایاتی کہتے ہیں۔

یگانہ نے میر کا مضمون براہ راست اٹھایا ہے۔

دیکھو تو اپنے وحشیوں کی جامہ زیبیاں
اللہ رے حسن پیرہن تار تار کا

لیکن وہ "خالی نہیں ہیں لطف سے" کا جواب نہ پیدا کر سکے، اور اصل نقل کا فرق صاف نمایاں ہو گیا۔ ممکن ہے خود میر کو یہ مضمون ملا کمال دہلوی کے اس شعر سے ملا ہو۔

مارا زخاک کویت پیراہنست برتن
آں ہم ز اشک حسرت صد چاک تا بہ دامن
(تیری گلی کی خاک کی وجہ سے ہمارے تن پر
لباس تو ہے، لیکن اشک حسرت کے باعث وہ
تا بہ دامن سو جگہ چاک ہے)

اس میں شک نہیں کہ ملا کمال نے زبردست شعر کہا ہے، لیکن میر کی سی تقلیل بیان (understatement) اور اپنے جنون اور معقولیت پر طنطنہ کہاں؟ میر کے یہاں بانک پن ہے، ملا کمال کے یہاں انفعال اور مجبوری۔

۴/ ۲۵۳ اس شعر کے جواب میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ

کس نے سن شعر میر یہ نہ کہا
کہیو پھر ہائے کیا کہا صاحب (دیوان دوم)

ملحوظ رہے کہ "باتیں" بمعنی "کلام" بھی ہے اور بمعنی "کام" بھی۔ معنی کا پہلو میر نے یہاں بھی نہ چھوڑا۔

گلیوں میں اشعار پڑھتے ہوئے لوگوں کا ذکر تہذیبی حقیقت بھی ہے اور تعلی بھی۔ خدا کا شکر ہے کہ ہمارے زمانے تک یہ رسم باقی ہے کہ لوگ گفتگو کے دوران بے تکلف شعر پڑھ دیتے ہیں۔ اگرچہ وہ پہلے والی بات نہیں کہ لوگ گلی کوچوں میں شعر پڑھتے ہوئے گذریں، یا جمع ہو کر شعر سنیں سنائیں۔ لیکن ابھی شعر کی قدر ہمارے معاشرے میں باقی ہے۔ بے تکلف شعر خوانی دراصل اس تہذیب میں زیادہ چلتی

پھوتی ہے جہاں لکھے ہوئے لفظ کے مقابلے میں بولا ہوا لفظ زیادہ مقبول ہو۔ ایسی تہذیبیں اب کم ہوتی جارہی ہیں کیوں کہ لکھنے، اور چھپنے چھپانے کا رواج بڑھ رہا ہے۔ میر کا پہلا مصرع ایک پوری تہذیب کا مرقع ہے۔ ملحوظ رہے کہ میر نے جگہ جگہ اس بات کا ذکر کیا ہے کہ لوگ جگہ جگہ میرے شعر پڑھتے پھرتے ہیں۔ محمد حسین آزاد نے لکھا ہے کہ ناسخ کی کوئی غزل جب دہلی آتی تھی تو ذوق اس پر فوراً فکر سخن کرتے تھے۔ اس میں بھی وہی نکتہ ہے کہ لوگ جب لکھنؤ (الہ آباد، کانپور، ناسخ اس وقت جہاں بھی ہوتے ہوں) سے آتے تھے تو ناسخ کے شعر سوغات کے طور پر لاتے تھے۔

۲۵۴

درد و اندوہ میں ٹھہرا جو رہا میں ہی ہوں
رنگ رو جس کے کبھو منھ نہ چڑھا میں ہی ہوں

اپنے کوچے میں فغاں جس کی سنو ہو ہر رات
وہ جگر سوختہ و سینہ جلا میں ہی ہوں

۱۵ء

لطف آنے کا ہے کیا بس نہیں اب تاب جفا
اتنا عالم ہے بھرا جاؤ نہ کیا میں ہی ہوں

کاسۂ سر کو لئے مانگتا دیدار پھرے
میر وہ جان سے بیزار گدا میں ہی ہوں

۲۵۴/۱ مطلع برائے بیت ہے، اس میں "رنگ رو" اور "منھ نہ چڑھا" کی رعایت کے سوا کچھ نہیں۔ ٹھہرا رہا، بمعنی ثابت قدم رہا، مقابل رہا۔ یہ محاورہ پہلے بھی گذر چکا ہے۔ ملاحظہ ہو ۸۳/۶۔

۲۵۴/۲ یہ شعر "جگر سوختہ و سینہ جلا" کی بے باک تازگی کے باعث اپنی مثال بن گیا ہے۔ معنی کا بھی التزام خوب ہے۔ شعر میں ایک صورت حال بیان ہوئی ہے، لیکن اس میں کئی معنی ممکن ہیں۔ (۱) اب تک تو عاشق صرف آہ و فغاں کرتا تھا، معشوق کے سامنے نہ آیا تھا۔ آج سامنا ہوا ہے، یا سامنا کرنے کی ہمت ہوئی ہے، تو کہتا ہے کہ تم اپنے کوچے میں جس شخص کا نالہ و فریاد سنتے ہو وہ میں ہی ہوں۔ (۲) لاعلمی کے

باعث، یا تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہوئے معشوق متکلم کا پتہ نشان پوچھتا ہے۔ متکلم اس شعر کے ذریعہ جواب دیتا ہے۔ (۳) جگر سوختہ اور سینہ جلا وہ القاب ہیں جو معشوق نے غائبانہ متکلم کی فغاں سن کر دیے ہیں۔ اب متکلم معشوق کے سامنے آتا ہے اور کہتا ہے کہ جس کو تم جگر سوختہ، سینہ جلا کہتے ہو اور جس کی ہر شب فغاں سن کر تم نے اسے یہ لقب دیا ہے، وہ میں ہی ہوں۔ (۴) ایک مفہوم یہ بھی ممکن ہے کہ معشوق کی گلی میں اور لوگ (رقیب) تو خوش و خرم رہتے ہیں۔ میں ہی ایک محروم کرم اور مشغول فغاں ہوتا ہوں۔

شعر زیر بحث سے ملتے ہوئے مضمون کو قائم چاند پوری جس خوبصورتی سے باندھ گئے ہیں اس کے سامنے میر کا شعر پھیکا معلوم ہوتا ہے۔

دم قدم سے تھی ہمارے ہی جنوں کی رونق
اب بھی کوچوں میں کہیں شور و فغاں سنتے ہو

میر کے یہاں معنی کی کثرت ہے، لیکن قائم کی سی شور انگیزی نہیں۔ قائم کا مضمون میر نے بڑھاپے میں براہ راست اختیار کیا۔

اٹھ گئے ہیں جب سے ہم سونا پڑا ہے باغ سب
شور ہنگام سحر کا میر ہے مدت سے یاں

(دیوان چہارم)

حق یہ ہے کہ ”میر ہے“ بمعنی ”موقوف ہے“ کی تازگی کے باوجود میر کا شعر قائم سے بہت کم تر ہی رہتا ہے۔

۳ر ۲۵۴ اس شعر میں عاشق کے ناز کا بیان خوب ہے کہ اتنی دیر میں آؤ گے تو آنے کا لطف کیا رہے گا؟۔ اور جفا اٹھانے کے لئے سارا عالم ہے، ایک مجھ ہی پر یہ توجہ کیوں؟ ”اک عالم ہے بھرا“ میں اس بات کا کنایہ بھی ہے کہ معشوق کے عاشقوں کی کمی نہیں۔ ”آنے“ اور ”جاؤ“ کا ضلع اور ”جاؤنہ“ کی بے ساختگی بھی خوب ہیں۔

۴ر ۲۵۴ کاسۂ گدائی کا مضمون عام ہے۔ غالب نے اپنی مخصوص معنی آفرینی اور استعاراتی پیچیدگی سے کام لیتے ہوئے خوب شعر کہا ہے۔

زکوٰۃ حسن دے اے جلوۂ بینش کہ مہر آسا
چراغ خانۂ درویش ہو کاسہ گدائی کا

اس مضمون پر اس سے بہتر شعر ملنا مشکل ہے۔ لیکن غالب نے ”کاسۂ سر“ اور ”جان سے بیزار گدا“ کو ہاتھ نہیں لگایا۔ آتش اور ناسخ نے اپنی اپنی کوشش ضرور کی ہے، لیکن میر کی سی شدت اور جان سے بیزاری کا مضمون ان کے بھی ہاتھ نہ لگے۔

آنکھیں نہیں ہیں چہرے پہ تیرے فقیر کے
دو ٹھیکرے ہیں بھیک کے دیدار کے لئے

(آتش)

ہر گلی میں ہیں سائل دیدار
آنکھ یاں کاسۂ گدائی ہے

قتل جرم مے کشی پر ہو کے ساقی ہم رہے
ہم لئے پھرتے ہیں اپنا کاسۂ سر ہاتھ میں

(ناسخ)

آنکھوں کو بھیک کا ٹھیکرا کہنا تشبیہ کا حق ادا نہیں کرتا۔ بھونڈے پن کے علاوہ وجہ شبہ بھی کمزور ہے، اور دو ٹھیکروں کا جواز بھی نہیں فراہم کیا۔ ناسخ نے مضمون کو بخوبی نبھایا ہے، کیوں کہ کاسۂ گدائی اور آنکھ میں مشابہت اور مناسبت ہے۔ لیکن ان کا پہلا مصرع پوری طرح کارگر نہیں شعر بمشکل ہی تکرار کے عیب سے بچ سکا ہے۔ ناسخ کے دوسرے شعر میں ساقی سے تخاطب غیر ضروری ہے اور قتل ہونے کے بعد کاسۂ سر ہاتھ میں لئے پھرنے کی کوئی دلیل بھی نہیں دی۔

اب میر کو دیکھئے۔ ردیف یہاں بے حد کارگر ہے، کیوں کہ پہلے مصرعے میں ایک غیر معمولی کام کا ذکر ہے۔ ”کاسۂ سر“ سے مراد اگر واقعی کاسۂ سر ہوتی جیسا کہ ناسخ کے شعر میں ہے، تو کوئی بات نہ بنتی۔ اس لئے اگلے مصرعے میں جان سے بیزار کہا۔ اب مراد یہ ہوئی کہ سر ہتھیلی پر لئے پھرتے ہیں، لیکن

ہر وقت سر کٹانے اور جان ہارنے کو تیار پھرتے ہیں۔ دیدار طلب کریں گے تو سر کٹے گا ہی۔ اس لئے سر ہتھیلی پر ہے کہ جب چاہو کاٹ لو لیکن جلوہ دکھا دو۔

ناسخ کے پہلے شعر کے سامنے میر کا حسب ذیل شعر رکھئے تو بات کھل جاتی ہے کہ ناسخ کا پہلا مصرع تقریباً بے کار کیوں ہے۔

کاسۂ چشم لے کے جوں نرگس
ہم نے دیدار کی گدائی کی

(دیوان اول)

میر کے مصرع اولیٰ میں "جوں نرگس" کی تشبیہ معنی سے بھرپور ہے، اور مصرعے میں مزید مضمون بھی آ گیا ہے۔ ناسخ کے مصرعے میں کوئی مزید مضمون نہیں۔ حق ہے جائے استاد خالیست۔

شاہ نصیر البتہ مضمون بدل کر بات نبھا لے گئے ہیں۔

بے تصور یار کے یوں چشم تکتی ہے نصیر
کاسۂ خالی ہو جیسے مردم سائل کے ہات

۲۵۵

جن کے لئے اپنے تو یوں جان نکلتے ہیں
اس راہ میں وے جیسے انجان نکلتے ہیں

کیا تیر ستم اس کے سینے میں بھی ٹوٹے تھے
جس زخم کو چیروں ہوں پیکان نکلتے ہیں

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

۲۵۵/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں، "جان" اور "انجان" کی طرح کے قافیے کے لئے دیکھئے ۲۴۹ اور ۲۵۱ لیکن یہاں یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ مصرع اول میں "جان" کے معنی ہیں "روح" اور مصرع دوم میں "جان" بمعنی "جاننے والا" ہے، لہٰذا دونوں لفظوں کی صورت ایک ہوتے ہوئے بھی قافیہ درست ہے کیوں کہ معنی ایک نہیں ہیں۔ ایطا کی تعریف یہ ہے کہ جہاں قافیہ لفظاً" اور معناً" مکرر ہو۔ یہاں وہ صورت حال نہیں لہٰذا ایطا کا عیب بھی نہیں۔ ایک خفیف سا لطف "جان نکلنا" (جان جانا) اور مصرع ثانی کے "نکلنا" (= باہر آنا) کے مطلع میں ہے۔ "جان" میر کے زمانے میں مذکر بھی تھا۔

۲۵۵/۲ اس مضمون کو غالب نے زمانۂ نوجوانی کے ایک شعر میں خوب باندھا ہے۔

کچھ کھٹکتا تھا مرے سینے میں لیکن آخر
جس کو دل کہتے تھے سو تیر کا پیکاں نکلا

غالب کا شعر نازک خیالی کی عمدہ مثال ہے لیکن میر کے یہاں بھی مصرع اولیٰ میں انشائیہ انداز بیان کے

باعث کثرت معنی پیدا ہو گئی۔ (۱) تحسین کے لہجے میں کہتا ہے کہ اس کے تیر تم سینے میں کس گہرائی سے پیوست تھے! (۲) استعجاب کے لہجے میں کہا ہے کہ کیا میرے سینے میں بھی اس کے تیر ٹوٹے تھے؟ (۳) اس میں یہ کنایہ بھی ہے کہ جب زخم کھائے تھے اس وقت اتنی محویت تھی کہ معلوم بھی نہ ہوا کہ سینے پر زخم لگ رہے ہیں اور تیر ٹوٹ ٹوٹ کر سینے میں پیوست ہوئے جا رہے ہیں۔

اس زمین میں سودا کی بھی غزل ہے، لیکن ان کا کوئی شعر غیر معمولی نہیں۔ ''پیکان'' والے قافیے کو انھوں نے البتہ اس رنگ سے باندھا ہے کہ ناسخ کی خیال بندی کی پیش آمد معلوم ہوتی ہے۔

تھ تیر تگ کے ہے کشتوں کا جہاں مدفن
سبزے کی جگہ واں سے پیکان نکلتے ہیں

ان دونوں شعروں کے ذریعہ میر و سودا کا فرق بھی معلوم ہو جاتا ہے۔ میر سوز کو بھی سن لیجے، اور غور کیجے کہ میر نے ان کے بارے میں ہنڈ کلیاوالا فقرہ شاید اسی لئے کہا ہوگا۔

چھری لے کے من بعد سینے کو چیرا
تو دل کی جگہ خشک پیکان اٹکا

۲۵۵/۳ کچھ عجب نہیں کہ غالب نے ''آدمی'' اور ''انسان'' کا فرق میر کے یہاں سے حاصل کیا ہو۔

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

میر نے اس مضمون کو دوبارہ کہا ہے۔

مت سہل ہمیں سمجھو پہنچے تھے ہم تب ہم
برسوں تئیں گردوں نے جب خاک کو چھانا تھا

شعر زیر بحث میں ''انسان'' کا مضمون مزید ہے، اور بالکنایہ خود کو ''انسان'' کہہ کر درجۂ انسانیت پر فائز کیا ہے۔ گردوں کا خاک چھاننا خوب ہے، لیکن ''فلک'' کی مناسبت سے ''پھرنا'' بہت ہی خوب ہے۔ ''پھرنا'' کے تین معنی ہیں، ''گھومنا'' اور ''گشت کرنا'' اور ''مارا مارا پھرنا''۔ یہ تینوں ہی مناسب ہیں۔ اس طرح محض ایک لفظ کے ذریعہ میر نے معنی آفرینی کا کرشمہ دکھادیا۔ یہ مضمون بھی عمدہ ہے کہ فلک تو اوپر

گردش کرتا ہے، اور اس کا اثر نیچے نظر آتا ہے کہ پردۂ خاک سے انسان نمودار ہوتا ہے۔ انسان چونکہ خاکی ہے، اس لئے ''خاک کا پردہ'' اور بھی مناسب ہے۔

بنیادی طور پر شعر میں کیفیت کی کارفرمائی ہے۔ معنوی پہلو بھی موجود ہیں۔ لیکن ان کی طرف توجہ فوراً نہیں جاتی۔ مصرع اولیٰ میں ''مت سہل ہمیں جانو'' کا انشائیہ ہی کیفیت سے بھرپور ہے، اور شعر کے بقیہ تمام الفاظ اسی رتبے کے ہیں۔ میر کی حکمت یہ ہے کہ ایسے شعر میں بھی معنی کے سامان رکھ دیتے ہیں جہاں بظاہر معنی کا امکان نہ ہو۔

۲۵۶

۲۰ے

ہم آپ ہی کو اپنا مقصود جانتے ہیں — آپ ہی کو = خود کو
اپنے سوائے کس کو موجود جانتے ہیں

عجز و نیاز اپنا اپنی طرف ہے سارا
اس مشت خاک کو ہم مسجود جانتے ہیں

صورت پذیر ہم بن ہرگز نہیں وے معنی
اہل نظر ہمیں کو معبود جانتے ہیں

عشق ان کی عقل کو ہے جو ماسوا ہمارے — عشق ہے = آفریں ہے
ناچیز جانتے ہیں نابود جانتے ہیں

اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے
اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں

۲۵۶/۱ تا ۲۵۶/۵ — یہ اشعار مسلسل ہیں اور ان کے مضامین میں جدید انسانیت پرستی یا بشر دوستی (Humanism) اور قدیم تصوف اس طرح یک جا ہو گئے ہیں کہ ان کو الگ الگ کرنا مشکل ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ یہ اشعار انسان کی عظمت اور نظام کائنات میں اس کی مرکزیت کا ترانہ ہیں، اور ان میں انسان مجبور و محکوم اور کائنات کی وسعت میں ایک حقیر ذرہ نہیں، بلکہ اس کا بنیادی اصول ہے۔ تصوف کی رو سے کائنات میں ایک نظام ہے اور اس کی نوعیت لس

(Teleological) ہے یعنی ایک طرف یہ کہ کائنات کے وجود کے لئے ایک علت اولین ہے (جسے خدا کہہ کر پکارتے ہیں) اور دوسری طرف انسان بلکہ کائنات کا ہر ذی وجود، اپنی ہستی کو پہچاننے اور ثابت کرنے کے عمل میں مصروف ہے۔ یہ سفر اسی وقت کامیاب ہو سکتا ہے جب انسان، خدا کے وجود کو ماننے اور اپنے ہستی کو اس کے وجود کا پرتو سمجھے اور اس بات میں یقین رکھے کہ انسانی مراتب کی کوئی حد نہیں۔ مذہب اسلام اور فلسفۂ تصوف اسلامی میں کوئی فرق نہیں، سوائے اس کے کہ مذہب اسلام کی رو سے انسان کو دنیا میں خدا کی نیابت اس لئے تفویض ہوئی ہے کہ وہ دنیا میں الوہی نظام کو سیاست، معاشرت، معیشت، ہر شعبے میں رائج کردے۔ مذہب اسلام کی رو سے انسان کا دائرۂ عمل دنیا اور اس کے لوگ ہیں۔ لیکن انسان ہر بات میں خدا کا محکوم ہے۔ تصوف میں سیاسی عمل کی کوئی اہمیت نہیں۔ وہاں کرامت فی اللہ یعنی لوگوں کے دلوں کو بدلنا اہم ہے۔ لہٰذا تصوف انفرادی وجود اور مراتب کو مرکزیت دیتا ہے اور مذہب سماجی وجود اور مراتب کو مرکزیت دیتا ہے۔ عقیدۂ انسانیت پرستی یا بشر دوستی کی رو سے انسان اس مفہوم میں مرکزیت کا حامل ہے کہ خدا کا وجود یا تو ہے نہیں یا اگر خدا ہے بھی تو وہ انسانی اعمال اور تاریخ میں مداخلت نہیں کرتا۔ خدا نے کائنات بنادی ہے اور اسے انسان کے سپرد کر دیا ہے کہ وہ اسے مسخر کرے۔ یعنی اگر انسانیت پرستی کو لطیف تر (refine) کیا جائے اور خدا کو صرف علت اولین نہیں بلکہ تمام وجود کا مبدا اور ملجا قرار دیا جائے تو اس میں اور تصوف میں بہت سی باتیں مشترک نظر آ سکتی ہیں۔

زیر بحث اشعار میں جو مضامین بیان ہوئے ہیں ان کے صوفیانہ اسلامی پہلو حضرت شاہ میراں جی خدا نما کے مندرجہ ذیل اشعار میں دیکھئے۔

بندہ کہوں تو شرک کہتے حق کہوں تو کفر — کہتے = کہیے؛ اچھوں = کہوں
بولو اتا برائے خدا کس وضع اچھوں

مجھ کو خدا نما نہ کہہ کر سب کہتے ہیں رد
کیا میں خدا نما نہ اچھوں خود نما اچھوں

لہٰذا اگر بندہ اپنے وجود کا اقرار کرے تو شرک کا مرتکب ہوتا ہے، کیوں کہ اللہ کا کوئی شریک نہیں اور لاموجود الا اللہ۔ لیکن اگر بندہ اپنے کو خدا کہے تو کافر ٹھہرے، کیوں کہ خدا تمام حدود سے پاک

ہے اور بندہ ہر طرح کے حدود اور آلودگیوں میں محصور ہے۔ لہٰذا بندہ نہ خدا ہے اور نہ خود کوئی وجود رکھتا ہے، بلکہ پرتو وجود الٰہی ہے، یعنی خدا نما ہے۔ کیوں کہ اگر وہ خدا نما نہیں تو خود نما ہے۔ اور خود نمائی شرک ہے۔

حضرت شاہ میراں جی نے بڑی احتیاط سے گفتگو کی ہے، لیکن ابہام کے باعث ان کے کلام میں کچھ پہلو ایسے ہیں جن پر اہل ظاہر کو اعتراض ہو سکتا ہے۔ ممکن ہے حضرت میراں جی صاحب کا مدعا بس اتنا ہو جتنا میں نے بیان کیا ہے۔ لیکن بعض صوفیا پر ایسے احوال گذرے ہیں جب انھوں نے خود کو ذات حق میں اس طرح مدغم قرار دیا ہے کہ دونوں کا فرق ناپید ہو گیا ہے۔ چنانچہ فیروز شاہ تغلق کے قرابت دار صوفی شاعر مسعود بک (وفات ۱۳۸۷) کا شعر ہے۔

عارف و معروف بہ معنی یکیست
آں کہ خدا را بشناسد خداست
(جاننے والا اور وہ جو جانا جائے دونوں
اصلیت کے اعتبار سے ایک ہیں۔ جو خدا
کو پہچانتا ہے خدا ہے۔)

مشہور ہے کہ مسعود بک کو ان خیالات کے باعث موت کے گھاٹ اتارنا پڑا تھا۔ حضرت شیخ عبدالحق محدث دہلوی نے "اخبار الاخیار" میں مسعود کی شہادت کا تو ذکر نہیں کیا ہے، لیکن ان کی مغلوب الحالی کا تذکرہ ضرور کیا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ کہا جاتا ہے چشتیوں میں سے کسی نے مسعود بک کی طرح اسرار حقیقت کا فاش نہ کیا اور اس درجہ جذب و مستی کا اظہار نہ کیا۔ شیخ عبدالحق نے مسعود بک کی کتاب "مرآۃ العارفین" کے جو اقتباسات نقل کیے ہیں، ان میں یہ عبارت بھی ہے۔

عکس در نظر تحقیق عین شخص است کہ آں را از خود نورے نیست، وجز بداں وجہ ظہوری نہ حرکت نہ سکونت۔ عکس بہ شخص است۔ چنانکہ عکس را تعین وجود است، ہم چناں عین رابہ عکس مشہور است۔ اگر عکس عین شخص نہ بودے انا الحق و سبحانی بہ چہ وجہ رو نمودے؟ (نظر تحقیق میں عکس، عین شخص ہے، کیوں کہ عکس کو از خود کوئی نور نہیں۔ اور اس وجہ ظہوری کے سوا عکس میں نہ حرکت ہے نہ سکون۔ عکس، شخص کی وجہ سے ہے، یہاں تک کہ عکس کے وجود کو تعین ہے۔ اسی طرح، عین بھی عکس کی وجہ سے ظاہر ہوتا ہے۔ اگر عکس، عین شخص نہ ہوتا تو "سبحانی" [حضرت بایزید کا قول] اور "انا الحق" [حضرت منصور کا قول] جیسے دعوے کس طرح رونما ہوتے؟)

یہاں میر درد یاد آتے ہیں۔

شخص و عکس اک آئینے میں جلوہ فرما ہو گئے
ان نے دیکھا اپنے تئیں ہم اس میں پیدا ہو گئے

میر درد نے تھوڑا سا پردہ چھوڑ دیا ہے۔ شاہ میراں جی کی طرح سودا نے بھی بہت احتیاط کی ہے، جیسا کہ آئندہ معلوم ہوگا۔ مسعود بک کا قول تمام حدود احتیاط کو ترک کر گیا ہے، اور میر بھی ان سے کچھ ہی کم ہیں۔

حضرت منصور حلاج کا واقعہ سب کی زبان پر ہے۔ اس سے کچھ کم مشہور، لیکن معنویت کے لحاظ سے زیادہ اہم حضرت بایزید بسطامی کا معاملہ ہے کہ ان کی زبان پر بھی ایسے کلمے اکثر جاری ہوتے تھے جن پر اہل ظاہر کو کفر کا گمان ہوتا تھا۔ مولانا روم نے مثنوی (دفتر چہارم) میں ایک واقعہ بڑی تفصیل سے بیان کیا ہے۔

با مریداں آن فقیر محتشم
بایزید آمد کہ نک یزداں منم

گفت مستانہ عیاں آں ذوفنون
لا الٰہ الّا انا ہا فاعبدون[1]

چوں گذشت آں حال گفتندش صباح
تو چنیں گفتی و ایں نبود صلاح

[1] [illegible]

گفت ایں بار از کنم ایں مشغلہ
کاردہا در من زنید آں دم بلہ

حق منزہ از تن و من باتنم
چوں چنیں گویم بباید کشتنم

(وہ معزز درویش بایزید مریدوں کے
سامنے ایک دن آئے اور بول اٹھے کہ
دیکھو میں خدا ہوں۔ ان ذوفنون بزرگ
نے مستی کے عالم میں صاف صاف کہہ
ڈالا کہ میرے سوا کوئی معبود نہیں بس خبردار
میری عبادت کرو۔ جب ان پر سے وہ
حال گذر گیا تو صبح کو مریدوں نے ان
سے کہا کہ آپ نے ایسا ایسا کہا ہے اور یہ
اچھی بات نہیں۔ انھوں نے کہا کہ اگلی بار
مجھ سے ایسا ہو تو بے دھڑک فوراً مجھے
چھرے مار دینا۔ اللہ تعالیٰ جسم سے پاک
ہے اور میں جسم والا ہوں۔ اگر میں اب
ایسا کہوں (کہ میں خدا ہوں) تو مجھے مار
ڈالنا۔

لیکن جب دوبارہ ان پر عشق کا غلبہ ہوا تو وہ سب باتیں انھیں بھول گئیں۔ عقل تو محض سایہ ہے، اور حق تعالیٰ خورشید۔ جب حق تعالیٰ (خورشید) ہو تو عقل (سایہ) کہاں ٹھہر سکتی ہے؟ کیا اللہ تعالیٰ کے نور میں یہ طاقت نہیں کہ وہ انسان کو اپنے مادی وجود سے بالکل خالی کر دے؟ چنانچہ جب خواجہ بسطامی پر غلبہ عشق ہوا۔

عقل را سیل تحیر در ربود
زاں قوی تر گفت کاول گفتہ بود

نیست اندر جبہ ام الا خدا
چند جوئی بر زمین و بر سما

آں مریداں جملہ دیوانہ شدند
کاردہا بر جسم پاکش می زدند

(تحیر کا سیلاب عقل کو بہا لے گیا اور اس
بار شیخ نے جو بات کی وہ پہلے سے بھی
زیادہ سخت تھی۔ انھوں نے کہا کہ میرے
جبے کے اندر خدا کے سوا کچھ نہیں۔ تم
زمین و آسمان میں (خدا کو) کب تک
ڈھونڈتے رہو گے؟ بس یہ سن کر سب
مرید گویا دیوانے ہو گئے اور ان کے جسم
پاک میں چھرے بھونکنے لگے۔)

مصیبت یہ ہوئی کہ جو مرید جسم شیخ میں چھرا بھونکتا تھا، زخم خود اسی پر آتا تھا۔ جس نے خواجہ کے سینے کو نشانہ بنایا، اسی کا سینہ چاک ہوا۔ جس نے ان کا گلا کاٹنا چاہا، خود اسی کا گلا کٹ گیا۔ بس ایک مرید ہوشیار تھا، اس نے وار تو کیا، مگر ہلکا۔ اس طرح وہ زخمی تو ہوا لیکن جان بچا لے گیا۔ جب صبح ہوئی تو اس نے اقرار کیا۔

ایں تن تو گر تن مردم بدے
چوں تن مردم ز خنجر گم شدے

(اگر آپ کا یہ جسم عام انسانوں کا جسم ہوتا تو

انسانوں کے جسم کی طرح خنجر سے فنا ہو جاتا۔)

مولانا ئے روم اس کی توجیہ و تفسیر یوں کرتے ہیں کہ جو بے خود ہوا (یعنی جس نے اپنے ذاتی وجود کو ترک کر دیا) وہ فنا ہو گیا۔ اور جو فنا ہو گیا وہ ہمیشہ کے لئے محفوظ ہو گیا (کیوں کہ فنا اور بقا ایک ہی ہیں۔) اس کی ظاہری صورت فنا ہو گئی، اور صرف دیکھنے والے کا وجود رہ گیا۔ لہٰذا ایسے شخص پر جو وار کرے گا گویا اپنے ہی اوپر وار کرے گا۔

اس بحث کا نتیجہ یہ نکلا کہ انسان اپنے انتہائی مراتب میں دنیاوی وجود کی آلودگی کو ترک کر کے وجود باقی میں ضم ہو جاتا ہے، یعنی درجۂ فنا کو پہنچ جانا انسانی وجود کی اعلیٰ ترین منزل ہے۔ اس منزل پر پہنچ کر انسان میر کی زبان میں خواجہ بسطامی کے حقائق بیان کر سکتا ہے کہ میرا مقصود کچھ اور نہیں، میری تلاش صرف اس لئے ہے کہ میں خود کو تلاش کر لوں، کیوں کہ میرے علاوہ کوئی موجود نہیں۔ میں ہی مقصود تخلیق ہوں اور میں ہی اصل وجود ہوں۔ انفرادی اعلان کے طور پر دیکھیں، یا پورے عالم انسانی کی طرف سے اعلان کے طور پر قرار دیں، میر کا یہ مطلع تصوف اور انسان پرستی دونوں مسالک پر صادق آ سکتا ہے۔ دوسرے مصرعے کا انشائیہ انداز عجب حاکمانہ طرز رکھتا ہے۔

دوسرے شعر کے سامنے سودا کا شعر رکھیں تو بات صاف ہو جاتی ہے۔

عجز و غرور دونوں اپنی ہی ذات سے ہے
ہم عبد سے جدا کب معبود جانتے ہیں

سودا نے انتہائی احتیاط سے کام لیا ہے، تاکہ ان پر کفر کا الزام دور سے بھی نہ وارد ہو۔ وہ انسان کو بہر حال بندہ قرار دیتے ہیں، لیکن بندے کے واصل بحق ہونے کے امکان کو نظر انداز نہیں کرتے۔ میر صاف کہتے ہیں کہ ہماری مشت خاک ہی اصل معبود ہے۔ اگر ہم عجز و الحاح و زاری کرتے ہیں تو وہ بھی اپنی ہی طرف کرتے ہیں، یعنی ہم خدا بھی ہیں اور بندہ بھی۔ بندے کی حیثیت سے ہم عجز و الحاح کرتے ہیں اور خدا کی حیثیت سے اس عجز و زاری کو قبول کرتے ہیں۔

تیسرے شعر میں اس مشہور قول کی طرف اشارہ ہے کہ اللہ نے فرمایا میں ایک مخفی خزانہ تھا، میں نے چاہا کہ ظاہر ہو جاؤں، اس لئے میں نے کائنات کو پیدا کیا۔ لیکن میر اسے اور آگے لے گئے۔ ''معنی'' بمعنی ''حقیقت'' ہے اور ''صورت'' بمعنی (Appearance) (ملاحظہ ہو ۲۲۲/۱)۔ حقیقت

الٰہیہ ظاہر ہی اس وقت ہو سکتی ہے جب وہ صورت اختیار کرے۔ صورت اگرچہ محض التباس ہے، اور بے وجود ہے، لیکن اس کے بغیر معنی کا وجود ثابت نہیں ہوتا۔ اس لئے اہل نظر ہم ہی کو (یعنی انسانوں کو، ظاہری کائنات کو) معبود جانتے ہیں۔ ''جانتے ہیں'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) تسلیم کرتے ہیں۔ (۲) یقین و ایمان رکھتے ہیں۔ ''صورت'' اور ''نظر'' میں ضلع کا تعلق ہے۔

چوتھے شعر میں کئی طرح کے امکانات ہیں۔ ممکن ہے کہ یہ شعر طنزیہ ہو، یعنی ان لوگوں پر طنزیہ آفریں کی جا رہی ہو جن کی عقل اتنی محدود ہے کہ وہ ہمارے سوا ہر چیز کو ناچیز اور نابود سمجھتے ہیں۔ وہ یہ بات نہیں سمجھتے کہ وجود تو ہر شے میں ہے۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ تحسین کے لہجے میں کہا ہو کہ جو لوگ ہمارے ماسوا (یعنی وجود انسانی کے ماسوا) ہر چیز کو معدوم سمجھتے ہیں وہ لائق آفریں ہیں۔ دوسرے مصرعے میں ''ناچیز'' اور ''نابود'' دو دو لفظ بھی ہو سکتے ہیں۔ یعنی نہ + چیز اور نہ + بود۔ اب معنی یہ ہوئے لوگ ہمارے ماسوا کسی شے کو شے سمجھتے ہیں اور نہ کسی ہستی (= بود) کو ہستی سمجھتے ہیں۔ یہ معنی بھی ہو سکتے ہیں کہ لوگ ہمارے ماسوا کسی اور شے اور کسی اور وجود کو جانتے ہی نہیں۔

پانچویں شعر میں تیسرے شعر کا مضمون ایک اور رنگ سے بیان ہوا ہے، کہ انسان دراصل خدا کا آئینہ ہے۔ یہ حضرت ابن عربی کا مضمون ہے کہ انسان وہ آئینہ ہے جس میں خدا خود کو دیکھتا ہے اور خدا وہ آئینہ ہے جس میں انسان خود کو دیکھتا ہے۔ اس مضمون اور دوسرے شعر میں جو مضمون بیان ہوا ہے، اس پر بھی مولانا ئے روم کو سنئے (دفتر ششم)

طالب گنجش مبیں خود گنج اوست
دوست کے باشد بمعنی غیر دوست

سجدہ خود را می کند ہر لحظہ او
سجدہ پیش آئینہ ست از بہر او

گر بدیدے ز آئینہ او یک پشیز
بے خیال او نماندے ہیچ چیز

(اس کو تم خزانے کا طالب نہ سمجھو، وہ خود
خزانہ ہے [یعنی واصل بحق کو خزینۂ علم الٰہی
کا طالب نہ سمجھو، وہ خود خزینۂ علم الٰہی ہے]
اصل حقیقت کے اعتبار سے
دوست (چاہنے والا) دوست (چاہا
جانے والا) کا غیر کب ہو سکتا ہے؟ وہ تو ہر
لحظہ خود کو ہی سجدہ کرتا ہے۔ کیوں کہ آئینہ
کے سامنے سجدہ آئینے کی غرض سے
نہیں، بلکہ اس صورت کی وجہ سے کرتے
ہیں جو آئینے میں منعکس ہے۔ [مطلوب
میں چونکہ طالب کا عکس ہے، جیسا کہ شیخ
اکبر نے کہا ہے، اس لئے مطلوب کو سجدہ
کرنا گویا طالب کا اپنے آپ کو سجدہ کرنا
ہے۔] اگر وہ آئینے میں ایک دمڑی کے
برابر اصل حق کو دیکھ لیتا تو وہ پھر اس کے
خیال کے سوا (یعنی حقیقت عالیہ کے خیال
کے سوا کچھ بھی باقی نہ رہتا۔ [اور طالب
دعوائے انا اللہ کر بیٹھتا] (ترجمہ و شرح
بحوالہ قاضی سجاد حسین)۔

لہٰذا طالب اکثر خود کو مطلوب کا عکس، یا مطلوب کو طالب کا عکس سمجھ لیتا ہے۔ یہ مضامین ایسے نہیں ہیں کہ کسی عارف کامل کی رہنمائی کے بغیر ان پر غور کیا جائے۔ ان کو اختیار کرنا تو بڑی بات ہے۔ یہ میر اور مولانا روم ہی جیسے لوگوں کے بس کا معاملہ ہے۔ ملاحظہ ہو ۳/ ۱۱۴۔

زیر بحث غزل کی زمین میں سودا کی غزل کا ذکر اوپر آ چکا ہے۔ قائم کی ایک غزل ہے جس کا

مطلع حسب ذیل ہے۔

گر فخر ہے مجھ سے ہے و گر عار ہے مجھ سے
ہر جنس کی یاں گرمی بازار ہے مجھ سے

قائم کی غزل میر کے برابر کی نہیں ہے، لیکن سودا کی غزل سے بہتر ہے۔ اور اس رتبے کی بہر حال ہے کہ اسے میر کے ساتھ رکھا جائے۔

۲۵۷

۲۵۷/۱

سن گوش دل سے اب تو سمجھ لے خبر کہیں
مذکور ہو چکا ہے مرا حال ہر کہیں

اب فائدہ سراغ سے بلبل کے باغباں
اطراف باغ ہوں گے پڑے مشت پر کہیں

ق

تحسین جا کو بھول گیا ہوں پہ یہ ہے یاد
کہتا تھا ایک روز یہ اہل نظر کہیں

بیٹھے اگر چہ نقش تر تو بھی دل اٹھا
کرتا ہے جائے باش کوئی رہگذر کہیں

نقش بیٹھنا = تاثر قائم ہونا

کتنے ہی آئے لے کے سر پر خیال پر
ایسے گئے کہ کچھ نہیں ان کا اثر کہیں

اثر = نشان

۲۵۷/۱ مطلع میر کے معیار سے معمولی ہے، لیکن یہ پوری غزل میر کے زمانے میں بہت مقبول ہوئی ہوگی کیوں کہ قائم نے اس کا جواب لکھا ہے۔

قائم یہ فیض صحبت سودا ہے ورنہ میں
طرحی غزل سے میر کی آتا تھا بر کہیں

(برآنا = غالب آنا) اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ میر اپنے زمانۂ جوانی ہی میں اس قدر زبردست شاعر

مانے جا چکے تھے کہ قائم کو ان کی غزل کا جواب لکھنا پڑے جو خم کا کام معلوم ہوتا تھا۔ میر کے مطلع میں مصرع اولی کی ردیف بڑی خوبی سے صرف ہوئی ہے، اور مصرع ثانی میں قافیہ بھی خوب بندھا ہے۔ چنانچہ قائم اس قافیے کو اتنی صفائی سے نہ باندھ سکے۔

عالم میں ہیں اسیر محبت کے ہر کہیں
لیکن ستم کسو پہ نہیں اس قدر کہیں

۲۵۷/۲ بلبل کے پروں کا مضمون قائم نے جیسا باندھا ہے، میر وہاں تک نہیں پہنچ سکے ہیں۔

مصرف ہے سب یہ بالش صیاد کا ترے
بلبل نہ بھریو خون سے تو بال و پر کہیں

حق یہ ہے کہ قائم کا مضمون نہ صرف نیا ہے، بلکہ اپنی خوف ناکی اور جذباتیت سے عاری سپاٹ بیانیہ انداز کے باعث اپنا جواب آپ ہے۔ اس شعر کو پڑھ کر نازی جرمنی کے فوجی افسران یاد آتے ہیں جو اپنے قیدیوں کی کھال کھنچوا کر اس کا فانوس یعنی Lamp Shade بنواتے تھے۔ میر کا شعر اس کے سامنے ہلکا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن میر کے یہاں معنی کی تہیں ہیں جو قائم کے یہاں نہیں ہیں اور میر کا شعر اس قدر دھوکے باز ہے کہ اس کے نکات بہت غور کے بعد کھلتے ہیں، ورنہ بظاہر شعر میں ایک کیفیت کے سوا کچھ نہیں۔

سب سے پہلے تو یہ غور کیجیے کہ باغباں کو بلبل کی تلاش کیوں ہے؟ ظاہر ہے کہ اس غرض سے کہ بلبل کو اسیر کرے۔ لیکن باغبان نے اس کام میں اتنی دیر کیوں کر دی کہ بلبل جاں بحق تسلیم ہو گئی؟ یعنی باغبان اور پہلے کیوں نہ آیا؟ پھر یہ سوال بھی ہے کہ باغبان کا کام تو بلبل کو اسیر کرنا نہیں، یہ کام تو صیاد کا ہے۔ ایسا نہیں کہ بلبل کو اسیر کرنا ایسا کام ہے جو باغبان کرتا ہی نہیں، لیکن عام طور پر باغبان کو گلچیں اور صیاد کو بلبل شکار فرض کرتے ہیں۔ یہاں باغبان کو صیاد کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ اب اس بات پر غور کیجیے کہ بلبل کی لاش کا ذکر نہیں ہے، صرف ایک ''مشت پر'' کا ذکر ہے۔ آخری بات یہ کہ شعر کا متکلم کون ہے؟

ان نکات کی روشنی میں مندرجہ ذیل امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ (۱) بلبل اور باغبان میں

رقابت کا رشتہ ہے، دونوں کو گل سے محبت ہے۔ اگر چہ دونوں کے مقاصد اور محرکات (motivation) الگ الگ ہو سکتے ہیں۔ یعنی بلبل کو گل سے بے غرض عشق ہے، اور باغبان کی غرض اس سے وابستہ ہے کہ گل کھلے گا تو گلدستہ بناؤں گا، کوئی حسین چیز ترتیب دوں گا۔ (۲) باغبان نہیں چاہتا کہ بلبل باغ میں رہے۔ وہ اسے ڈھونڈ کر نکال دینا چاہتا ہے۔ (۳) لیکن بلبل کا عشق اتنا صادق تھا کہ وہ سوز عشق کو زیادہ دیر تک برداشت نہ کر سکی۔ جب تک باغبان اس کی تلاش میں نکلے وہ اپنی جان، جان آفریں کے سپرد کر چکی تھی۔ (۴) بہار ختم ہو گئی ہے، باغبان چاہتا ہے کہ گل نہیں تو عاشق گل (بلبل) ہی سہی، اسی کو گرفتار کر کے اپنا جی خوش کروں۔ لیکن بہار ختم ہوئی تو بلبل کی مدت عمر بھی تمام ہوئی۔ لہٰذا باغبان کو اب بلبل کہاں ملے گی؟ بس چند پر اس کی یادگار رہ گئے ہیں۔ (۵) بلبل کہیں قید تھی، کسی طرح چھوٹ کر باغ میں آ گئی۔ باغبان اسے گرفتار کرنا چاہتا ہے کہ دوبارہ قفس میں ڈال دے۔ لیکن غم ہجراں سہتے سہتے بلبل اتنی زار و نزار ہو چکی تھی، یا باغ میں واپس پہنچ کر اسے اتنی خوشی ہوئی تھی کہ اس کا دم نکل گیا۔ لہٰذا اب بلبل کہاں جسے باغبان قید کر سکے؟ (۶) قید میں رہنے کی وجہ سے یا صدمۂ عشق کے باعث بلبل اس قدر گھل گئی تھی کہ بس ایک مشت پر تھی۔ اب جب کہ وہ نہیں ہے، اس کی لاش نہ ملے گی، محض مٹھی بھر پر ملیں گے۔ یا قید سے آزاد ہو کر بلبل پر پھڑپھڑاتی کسی طرح دیوار باغ تک پہنچی اور وہیں اس کا دم نکل گیا۔ اس لئے اب بلبل تو نہیں بس ایک مٹھی بھر پر دیوار کے آس پاس ملیں گے۔ (۷) شعر کا متکلم کوئی ایسا شخص ہے جو بلبل کا دوست ہے اور باغ کے حالات سے بھی واقف ہے۔ یا پھر وہ کوئی مبصر ہے جو حالات پر تبصرہ کرتا رہتا ہے۔ یا پھر وہ باغ میں گھومنے والے عام لوگوں میں سے ہے۔ متکلم کے یہ امکانات قائم کے شعر میں بھی ہیں۔

۲۵۷۳ تا ۲۵۷۵

یہ اشعار قطعہ بند ہیں۔ ان کے اوپر دس شعروں کا ایک قطعہ اسی غزل میں اور بھی ہے۔ زیادہ تر مرتبین نے زیر بحث اشعار کو بھی اسی قطعے کا حصہ قرار دیا ہے۔ (یعنی ان کے خیال میں غزل میں دو قطعے نہیں، ایک ہی قطعہ ہے۔) ممکن ہے یہ تیرہ کے تیرہ شعر ایک ہی قطعے کے ہوں۔ لیکن چونکہ زیر بحث اشعار کا مضمون ذرا مختلف ہو گیا ہے، اس لئے ممکن ہے یہ تین شعر الگ ہوں، یا اگر الگ نہیں بھی ہیں تو ان پر بقیہ شعروں سے الگ غور کیا جا سکتا ہے۔

پہلا مصرع بظاہر غیر ضروری معلوم ہوتا ہے، لیکن دوسرے مصرعے میں ''کہیں'' ذرا مبہم سا لفظ تھا، کہ اگلے شعر میں جو بات کہی جا رہی ہے وہ خاصی اہم ہے، اور جہاں وہ بات کہی گئی یا سنی گئی اس کے لئے صرف ''کہیں'' کا لفظ ہو تو بات کی اہمیت کم ہونے کا امکان ہے۔ لہٰذا مصرع اولیٰ میں کہا کہ جس جگہ یہ بات سنی وہ تو یاد نہیں، لیکن جو بات سنی وہ یاد ہے۔ اگلے شعر میں نقش بیٹھنے اور دل اٹھانے کا تضاد بہت ہی خوب ہے۔ اور در حقیقت تینوں شعروں کی جان اسی مصرعے میں ہے۔ دوسرے مصرعے میں بالکنایہ دنیا کو رہ گذر کہا ہے، یعنی یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ دنیا محض رہ گذر ہے۔ بلکہ یوں کہا ہے گویا یہ بات سب پر ثابت اور ظاہر ہو کہ دنیا نہ صرف رہنے کی جگہ نہیں ہے، بلکہ وہ کسی رہ گذر کی طرح ہے جس پر ہر وقت آنے جانے والوں کا ہجوم رہتا ہے، جہاں کوئی ٹھہرتا نہیں، اور ٹھہرنے یا رہنے کے لئے مناسب جگہ بھی نہیں ہے، کیوں کہ وہاں مجمع عام ہے، خلوت اور علاحدگی نہیں۔ دونوں مصرعوں کا انشائیہ انداز بھی خوب ہے، کہ پہلے مصرعے میں امر (imperative) ہے اور دوسرے مصرعے میں استفہام انکاری۔ تیسرے شعر میں انداز خبریہ ہے، لیکن لہجہ پیغمبروں کی طرح پر وقار ہے۔ یہ نہیں کہا ہے کہ تم جیسے کتنے ہی آئے اور چلے گئے۔ بلکہ یہ کہا ہے کہ کتنے ہی لوگ ایسے آئے جن کا سر خیالوں سے بھرا ہوا تھا۔ خیال سے مراد منصوبہ اور ''ارادہ ہو سکتا ہے، غرور اور زعم و دعویٰ ہو سکتا ہے تازہ انداز بھی ہو سکتا ہے (کہ ہمارا حسن مٹنے والا نہیں) رہگذر کے اعتبار سے ''ایسے گئے'') خوب کہا ہے، کیوں کہ اس میں موت اور گذران دونوں کا اشارہ ہے۔ پھر اسی اعتبار سے ''کہیں کچھ ان کا اثر نہیں'' بہت عمدہ ہے، کہ رہ گذر پر نقش قدم بھی بنتے ہیں، اور پھر ان نقوش قدم کو دوسروں کے نقش قدم، یا کوئی اور چیز مثلاً ہوا مٹا دیتی ہے اور ''اثر'' کے اصل معنی اونٹوں یعنی قافلوں کا نقش قدم ہیں، مناسبت مستزاد ہے۔

مضمون معمولی ہے اور اسے سب شاعروں نے برتا ہے۔ انداز بیان کی خوبی نے اس میں غیر معمولی قوت پیدا کر دی ہے۔

۲۵۸

۷۳۰

کیا جو عرض کہ دل سا شکار لایا ہوں
کہا کہ ایسے تو میں مفت مارلایا ہوں

نہ تنگ کر اسے اے فکر روزگار کہ میں
دل اس سے دم کے لیے مستعار لایا ہوں

یہ جی جو میرے گلے کا ہے ہار تو ہی لے
ترے گلے کے لیے میں یہ ہار لایا ہوں

چلا نہ اٹھ کے وہیں چپکے چپکے پھر تو میر
ابھی تو اس کی گلی سے پکار لایا ہوں

۲۵۸/۱ اس سے ملتا جلتا مضمون سودا نے خوب کہا ہے۔

مانگا جو میں دل کو تو کہا بس یہی اک دل
جتنے ہی تو چاہے مرے کوچے سے اٹھالا

فرق یہ ہے کہ سودا کے یہاں اپنے دل کی واپسی کا تقاضا ہے، اور میر کے یہاں دل کی پیش کش ہے۔ پھر میر کے یہاں عاشق کی سادہ لوحی اور معشوق کی نخوت کا مضمون خوب ہے۔ عاشق تو اپنی جگہ سمجھے ہوئے بیٹھا ہے کہ میں دل جیسی قیمتی اور لطیف شے پیش کر رہا ہوں، اور معشوق کے لیے دل بے چارہ محض ایک معمولی بے قیمت صید ہے۔ دونوں مصرعوں میں بے تکلفی کا لہجہ بھی خوب ہے۔ متکلم گفتگو کے لہجے میں تھوڑے سے تحیر اور تھوڑی سی تحسین اور تھوڑی سی افسردگی کے ساتھ کسی کو یہ واقعہ سنا رہا

ہے۔ اس واقعے سے متکلم کو اپنی بے قیمتی اور غیر اہمیت کا احساس ہوتا ہے، اور اس طرح ہمارے سامنے معاملات عشق کے نئے باب کھلتے ہیں، کہ جس عشق کا آغاز ایسا ہو، اس کا انجام کیسا ہوگا۔

پھر دیکھئے مصرع ثانی میں دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ معشوق کی نظر میں متکلم کے دل کی کوئی اہمیت نہیں۔ ایسے ایسے دل تو وہ مفت ہی مار لیتا ہے۔ دوسرا پہلو یہ کہ معشوق کی نظر میں فی نفسہ دل کی کوئی اہمیت نہیں۔ وہ کہتا ہے کہ ان جیسے شکاروں کو تو میں مفت ہی مار لاتا ہوں، مجھے متاثر کرنے والی چیزیں تو اور ہیں (مثلاً جان، ایمان، دولت مرتبہ وغیرہ۔) "مار لایا ہوں" میں بھی دو پہلو ہیں۔ (۱) شکار کر لاتا۔ (۲) چرا کر یا زبردستی چھین کر لے آتا۔ سودا کا شعر ان معنی آفرینیوں سے خالی ہے، ان کے یہاں سادہ معاملہ بندی ہے۔

اس مضمون پر، کہ عاشق اپنے دل کو قیمتی اور قابل قدر سمجھتا ہے، حکیم شفائی نے لاجواب شعر کہا ہے۔

مرغے چو ہمائے دل من گشتہ شکارت
شکرانۂ ایں صید تہی کن قفس چند
(میرے ہمائے دل جیسا کا پرند تیرا شکار ہوگیا۔ اس کے شکرانے میں کچھ قفسوں میں بند قیدیوں کو آزاد کردے۔)

ممکن ہے میر کو مضمون یہیں سے سوجھا ہو۔ لیکن انھوں نے شفائی کے پہلوؤں سے اجتناب کرکے اپنے رنگ کا شعر کہا جس میں روزمرہ زندگی اور عاشق کی بے سروسامانی لیکن گھریلو پن اور عشق کی مایوسی پر خوش طبعی کے انداز میں رائے زنی بڑی خوبی سے بیان ہوگئی ہے۔

۲۵۸/۲ مضمون یہ ہے کہ تھوڑی دیر کے لیے دل کو معشوق سے واپس مانگ لائے ہیں۔ دل کو واپس مانگ لانے کی وجہ شاید یہ ہے کہ افکار و مصائب زمانہ کو برداشت کرنے کی طاقت ہو سکے۔ ("دل کرنا" اور "دل ہونا" بمعنی "ہمت کرنا" اور "ہمت ہونا" ہے۔) اس پر مزید لطف یہ کہ غالباً جس مقصد کے لیے دل واپس لائے ہیں، وہ بھی پورا نہیں ہو رہا ہے، کیونکہ فکر روزگار دل کو بھی تنگ کر رہی ہے۔ یعنی دل اس

قدر کم زور (بے دل) ہے کہ فکر روزگار سے تنگ ہو جاتا ہے، اس کا مقابلہ کرنے کی تاب نہیں رکھتا۔ ''دل'' اور ''دم'' بمعنی ''سانس'' اور بمعنی ''خون'' کا ضلع خوب ہے۔ مضمون بھی انوکھا ہے۔

۲۵۸/۳ معشوق کو جان نذر کرنا معمولی مضمون ہے۔ لیکن میر نے اس میں اس قدر جدت پیدا کر دی ہے، اور معنی کا ایسا پہلو رکھ دیا ہے کہ محسوس ہی نہیں ہوتا کہ مضمون کس قدر پامال ہے۔ معشوق کو گلے کے لئے ہار پیش کرنا بھی عام بات ہے۔ اب دیکھئے محاورہ کس طرح لغوی معنی میں استعمال ہو کر استعارۂ معکوس بنتا ہے۔ میں اپنی جان سے عاجز ہوں، لیکن اس سے چھٹکارا نہیں مل رہا ہے۔ جب کوئی چیز ہر وقت پریشان کرے، اور اس سے مفر نہ ہو تو کہتے ہیں یہ تو گلے کا ہار ہو گئی۔ لہٰذا جان بھی گلے کا ہار ہے۔ لیکن جان قیمتی بھی ہے، اور معشوق کو پیش کرنے کے لائق چیز بھی۔ اب کہتے ہیں یہ گلے کا ہار تم ہی لے لو، یہ تمھارے ہی لائق ہے (یعنی قیمتی چیز ہے۔) لیکن استعارے کے طور پر جان گلے کا ہار ہے، یعنی مصیبت اور پریشانی کی چیز ہے۔ لہٰذا معشوق سے دراصل یہ کہہ رہے ہیں کہ لے اس مصیبت کو تو ہی سنبھال۔ میرے بس کی تو یہ ہے نہیں، میں اپنی بلا تیرے سر ڈالتا ہوں۔ یعنی معشوق کو نذرانۂ جاں بھی پیش کر رہے ہیں اور اسے سزا اور مصیبت میں بھی مبتلا کر رہے ہیں۔ جھنجھلاہٹ اور معصوم چالاکی کا لہجہ لاجواب ہے۔ مومن کے یہاں ایسا مکر شاعرانہ نہیں، اور نہ روزمرہ زندگی کا ایسا اظہار ہے جیسا میر کے شعروں میں اکثر ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۷۵/۵۔

۲۵۸/۴ اس مضمون کی بنیاد ملا واقف خلخال کے مندرجہ ذیل شعر پر ہے۔

ناصح ملامتم کند و من دریں خیال
کامروز بگذرم بہ چہ تقریب سوئے او
(ناصح تو مجھے ملامت کر رہا ہے اور میں اس فکر میں
ہوں کہ آج اس کوچے کی طرف کس بہانے سے
جاؤں۔)

جرأت نے بھی اس مضمون کو کہا ہے۔

دل کو جوں توں اس کے کوچے سے اٹھا لائے تھے ہم
پر نظر اپنی بچا کر پھر وہیں جاتا رہا

جرأت کے یہاں دل کو معشوق کے کوچے سے اٹھا لانا اور پھر اس کا چپکے سے وہیں واپس چلا جانا خالی از تصنع نہیں۔ ملا خلخال نے البتہ بڑی لطافت سے بات کہی ہے۔ پھر بھی میر کا شعر ملا خلخال کے شعر سے بڑھا ہوا ہے، کیونکہ (۱) اس میں ناصح کا ذکر نہیں، متکلم کوئی بھی دوست، دشمن، خواہ قرابت دار یا محلے والا ہو سکتا ہے۔ (۲) ملامت کا کوئی واضح پہلو نہیں۔ (۳) عاشق کا چپکے چپکے پھر معشوق کی گلی کو جانا خلخال کے مضمون سے زیادہ محاکاتی اور ڈرامائی ہے۔ (۴) میر کے یہاں تعین مقام نہیں ہے، صرف ''اس'' کی گلی کہا ہے۔ یعنی متکلم بھی ''اس'' کے معنی ''معشوق'' لیتا ہے۔ شاید وہ بھی اسی معشوق پر شیدا ہے۔ (۵) دونوں مصرعوں میں ''چلانہ'' اور ''ابھی تو'' کی وجہ سے جو فوری پن اور مکالماتی انداز ہے، ملا خلخال کا شعر اس سے خالی ہے۔ (۶) میر کے شعر میں اس بات کا بھی کنایہ ہے کہ ایسا معاملہ روز ہوتا رہتا ہے، فارسی شعر میں یہ اشارہ بہت دور سے ہے اور کنائے کی ضمن میں نہیں آتا۔ (عاشق کو واحد متکلم کے بجائے واحد حاضر کے صیغے میں بیان کر کے نہ صرف عمومیت پیدا کر دی ہے، بلکہ خصوصی طور پر اس کا تشخص بھی قائم کر دیا ہے۔ (۸) عاشق کی منفعلی بھی خوب دکھائی ہے، کہ ابھی وہ پوری طرح ناموس و تمکین باختہ نہیں ہوا ہے، بلکہ لوگوں کے دباؤ میں ہے۔ لوگ بلا لاتے ہیں تو واپس آ جاتا ہے اور جب دوبارہ جاتا ہے تو ڈھٹائی سے نہیں، بلکہ چپکے چپکے جاتا ہے۔

اولیت کا شرف ملا واقف خلخال کو ضرور ہے، لیکن میر مضمون کو آسمان پر لے گئے ہیں۔ وہاں کسی اور کا گذر نہیں۔ اس مضمون کو تقریباً انھیں الفاظ میں دیوان دوم میں بھی کہا ہے۔

لائے تھے جا کر ابھی تو اس گلی میں سے پکار
چپکے چپکے میر جی تم اٹھ کے پھر کیدھر چلے

لفظ ''کیدھر'' میں ایک لطف ضرور ہے، ورنہ دیوان اول کا شعر بہت بہتر ہے۔

قائم نے اس مضمون کو ذرا مبہم طریقے سے لکھا ہے۔ اس بنا پر قائم کے شعر میں زور بیان کچھ میر کے سے انداز کا آ گیا ہے۔

گلی سے اس کی جو قائم کو لائے ہم تو کیا

یہ دل پہ نقش ہے اب تک وہ پھر گیا ہوگا

نظیر اکبرآبادی نے البتہ بالکل نیا پہلو نکال کر خوب کہا ہے ۔

میں تو بے عزت نہیں کیا جانوں اس بدخو کے پاس

کون سا کم بخت پھر لاتا ہے مجھ کو گھیر کر

شاہ مبارک آبرو نے مضمون ذرا بدل کر کہا ہے لیکن "پھر گیا" کے ایہام نے شعر میں جان ڈال دی ہے ۔

قول آبرو کا تھا کہ نہ جاوں گا اس گلی

ہو کر کے بیقرار دیکھو آج پھر گیا

اب اسی سیاق و سباق میں فیض کو بھی سن لیجئے ۔ ان کے یہاں مضمون کا پہلو دوسرا ہے، لیکن بنیادی بات وہی ہے ۔ ظاہری خوبصورتی کے باوجود فیض کے شعر میں ٹھوس مغز (hard core) کی کمی معلوم ہوتی ہے ۔ بلکہ فیض کے اکثر کلام میں یہی بات ہے کہ وہ بہت چھوئی موئی سا معلوم ہوتا ہے، اور اس میں طاقت و توانائی کی کمی محسوس ہوتی ہے ۔

پھر نظر میں پھول مہکے دل میں پھر شمعیں جلیں

پھر تصور نے لیا اس بزم میں جانے کا نام

۲۵۹

شہاں کہ کحل جواہر تھی خاک پا جن کی

انھیں کی آنکھ میں پھرتی سلائیاں دیکھیں

کحل جواہر = قیمتی سرمہ جس میں موتی اور بعض جواہرات حل ہوتے ہیں۔

۲۵۹/۱ یہ شعر بجا طور پر اپنی کیفیت کے لئے مشہور ہے ۔ دونوں مصرعوں میں تضاد حال اس قدر زبردست ہے کہ رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں ۔ اگر غور کیجئے تو معلوم ہوگا کہ کیفیت کی شدت کے باوجود اس شعر میں میر کی لسانی ہنرمندی بھی پورے طور پر جلوہ گر ہے، اور اگر یہ ہنرمندی نہ ہوتی تو شاید کیفیت بھی اس قدر پرقوت نہ ہوتی ۔ مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں: (۱) سرمہ بہت باریک ہوتا ہے ۔ اس لئے خاک کو سرمے سے تشبیہ دینا کیفیت اور طبیعی حیثیت دونوں اعتبار سے خوب ہے ۔ یعنی وجہ شبہ دو ہیں ۔ ایک تو یہ کہ سرمے اور خاک میں ظاہری مماثلت ہے ۔ اور دوسری یہ کہ پاؤں کی خاک کو آنکھوں سے لگانا عقیدت اور احترام کے اظہار کا عام طریقہ ہے ۔ (۲) سرمہ لگانے کے لئے سلائی استعمال کرتے ہیں ۔ اور پرانے زمانے میں کسی کو اندھا کرنے کا ایک طریقہ یہ بھی تھا کہ اس کی آنکھوں میں زہر میں بجھی ہوئی سلائی پھیر دیتے تھے، یا زہر ملائے ہوئے سرمے کو سلائی سے آنکھوں میں لگاتے تھے ۔ اس طرح "کحل جواہر" اور سلائیاں پھرنے میں مناسبت ہے ۔ (۳) "کحل جواہر"، "آنکھ" اور "دیکھیں" میں ضلع کا ربط ہے ۔ (۴) "پا" اور "آنکھ" میں مناسبت ہے، کہ پاؤں جسم کا اسفل ترین حصہ ہوتا ہے اور آنکھ جسم کے بلند ترین حصے میں ہوتی ہے ۔ (۵) مصرع اولیٰ میں صرف و نحو بہت ڈرامائی ہے ۔ "شہاں کہ......" غیر معمولی استعمال ہے، کیوں کہ عام طور پر ایسا جملہ لفظ "وہ" سے شروع ہوتا ہے ۔ "وہ" کے حذف سے چستی بڑھ گئی ہے ۔ (اس طرح کا زور کبھی کبھی فعل کے حذف کرنے سے بھی پیدا ہوتا ہے ۔) اگر مصرع یوں ہوتا

وہ شاہ کحل جواہر تھی خاک پا جن کی

تو زور بہت کم ہو جاتا۔ (۶) لفظ ''انھیں'' تاکید اور زور کے لئے ہے، لیکن اس کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ صرف انھیں بادشاہوں کا یہ حشر ہے جن کی شان وعظمت ایسی ہوتی ہے کہ ان کی خاک پا کحل جواہر کا مرتبہ رکھتی ہے۔ خاک پا کو براہ راست کحل جواہر کہا ہے، یعنی تشبیہ کی جگہ استعارہ قائم کیا ہے۔ اس میں مبالغہ ہے، لیکن یہی اس کا حسن بھی ہے۔ استعارہ اکثر مبالغے پر مبنی ہوتا ہے، اس اصول کی کارفرمائی اس مصرعے میں بڑی خوبصورتی سے ہوئی ہے۔ اگر یہ کہتے کہ خاک پا کحل جواہر کی طرح تھی، تو وہ زور نہ پیدا ہوتا جو اس وقت ہے۔ اب معنی کی بھی کثرت ہوگئی ہے کہ ان کی خاک پا لوگوں کی نظر میں اس قدر قیمتی یا شفا بخش تھی جیسے کحل جواہر، یا ان کے عظم وشان کا یہ کرشمہ تھا کہ ان کی خاک پا کحل جواہر بن جاتی تھی۔ یا لوگ ان کی خاک پا کو کحل جواہر کی طرح آنکھوں سے لگاتے تھے۔

جمیل جالبی نے اپنی تاریخ میں اور کلب علی خاں فائق نے اپنے مرتب کردہ ''کلیات میر'' میں لکھا ہے کہ یہ شعر احمد شاہ کے نابینا کئے جانے کے بارے میں ہے۔ احمد شاہ کو اس کے وزیر عماد الملک نے تخت سے اتار کر اندھا کرا دیا تھا۔ لیکن یہ واقعہ ۱۱۶۷ ہجری (جون ۱۷۵۴) کا ہے، جب کہ یہ شعر دیوان اول میں ہے جو ۱۱۶۵ ہجری (۵۲-۱۷۵۱) میں مرتب ہو چکا تھا۔ لہٰذا اگر یہ غزل میر نے بعد میں کہہ کر دیوان اول میں شامل نہیں کی تو اسے ایک طرح کا کشف کہنا چاہئے کہ میر نے ایسا شعر کہہ دیا جو بعد میں ہو بہو حقیقت بن گیا۔ دیوان اول کا جو نسخہ محمود آباد میں ہے اور جس کی تاریخ کتابت ۱۷۸۸ ہے، اسے دیوان اول کا قدیم ترین معلوم مخطوطہ کہا جاتا ہے۔ اس میں یہ غزل نہیں ہے۔ لیکن اس سے کچھ ثابت نہیں ہوتا، کیوں کہ اس مخطوطے میں بعض ایسے شعر بھی ہیں جو متداول دیوان اول میں نہیں ہیں، بلکہ دیوان پنجم یا ششم میں ملتے ہیں (ملاحظہ ہو مطبوعہ نسخے کا دیباچہ از اکبر حیدری)۔ لہٰذا جب تک یہ بات ثابت نہ ہو جائے کہ یہ شعر جون ۱۷۵۴ کے بعد کہا گیا تھا، اسے میر کا کشف ہی سمجھنا چاہئے۔

۲۶۰

کیا میں نے رو کر فشار گریباں
رگ ابر تھا تار تار گریباں
فشار = نچوڑنا

۷۳۵ کہیں دست چالاک ناخن نہ لاگے
کہ سینہ ہے قرب و جوار گریباں
چالاک = تیز رفتار

نشاں اشک خونیں کے اڑتے چلے ہیں
خزاں ہو چلی ہے بہار گریباں

پھروں میر عریاں نہ دامن کا غم ہو
نہ باقی رہے خار خار گریباں
خار خار = الجھن، اندیشہ

۲۶۰/۱ اس پوری غزل میں غضب کی روانی ہے۔ مطلع میں رائے مہملہ کی تکرار لطف دے رہی ہے۔ (مصرع اولیٰ میں چار بار (رو/ کر/ فشار/ گریباں) اور مصرع ثانی میں پانچ بار (رگ/ ابر/ تار/ تار/ گریباں) مطلع میں معنوی طور پر کوئی خاص بات نہیں، لیکن رگ ابر کو گریبان کے تار کا استعارہ بنانا خوب ہے۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ پہلے روئے، گریبان تر کیا، پھر گریبان کو نچوڑا۔ شاید اس لئے کہ گریبان میں مزید نمی جذب کرنے کی قوت نہ رہ گئی تھی۔

۲۶۰/۲ ''دست چالاک ناخن'' کو ایک مرکب فرض کریں تو مفہوم نکلتا ہے ''ناخن کا تیز رفتار ہاتھ''۔ یعنی ناخن ایک الگ شخصیت اختیار کرتا ہے جس کے ہاتھ بہت تیز رفتار ہیں، کبھی ادھر جاتے ہیں اور

بھی کسی اور طرف۔ گویا ناخن کے ادھر ادھر دوڑنے کو ناخن کے ہاتھوں کا عمل کہا ہے۔ اگر صرف ''دست چالاک'' کو مرکب فرض کریں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ تیز رفتار ہاتھوں کو مخاطب کر کے کہہ رہے ہیں کہ دست چالاک، ذرا آہستہ چل، کہیں ناخن نہ لگ جائے۔ پہلی صورت بہتر ہے، کیونکہ اس میں دہرا استعارہ ہے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ ''چالاک ناخن'' میں اضافت مقلوبی فرض کریں، جس طرح ''پیر مرد'' = ''مرد پیر''، اسی طرح ''چالاک ناخن'' = ''ناخن چالاک''۔ اب صورت یہ ہوئی کہ ''دست چالاک ناخن'' کے معنی ہوئے ''چالاک (یعنی تیز رفتار) ناخن کا ہاتھ۔'' اس طرح دہرا استعارہ برقرار رہتا ہے۔ لیکن جو قرأت سب سے زیادہ قابل قبول معلوم ہوتی ہے وہ یہی ہے کہ ''دست چالاک ناخن'' پڑھا جائے۔ تینوں صورتوں میں کنایہ بہر حال باقی رہتا ہے کہ ناخن بہت لمبے اور تیز ہیں، اور ان سے گریبان کو نوچنے پھاڑنے کا کام لیا جا رہا ہے۔ جنون کا کنایہ تو بہر حال ہے ہی۔

ناخن کا مضمون غالب نے بالکل نئے پہلو سے باندھا ہے۔

دوست غم خواری میں میری سعی فرماویں گے کیا
زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ آویں گے کیا

جرمن شاعر ہولڈرلن (Holderlin) جس کی زندگی کے آخری تقریباً چالیس برس دیوانگی یا نیم دیوانگی میں گذرے، اس کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ بہت لمبے لمبے ناخن رکھتا تھا۔ جب وہ ان ناخنوں سے میز یا کرسی کو کھٹکھٹاتا تو عجیب سی دہشت انگیز خشک آواز نکلتی تھی۔ اس کے سامنے غالب کے شعر پر غور کیجئے کہ ناخنوں کے بڑھنے کا اشتیاق کس درجہ دہشت انگیز ہے، اور میر کا متکلم، جو اپنے لمبے تیز ناخنوں سے گریبان اور سینہ چاک کرتا ہے، وہ شاید ہولڈرلن اور غالب سے زیادہ ہیراس انگیز ہے۔

دوسرے مصرعے میں سینے کو گریبان کے قرب و جوار بتانا بدیع بات ہے، گویا سینہ اہم نہیں ہے، گریبان اہم ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ فلاں جگہ، فلاں مشہور جگہ کے قرب و جوار میں ہے۔ لیکن گریبان کے سامنے سینہ بے حقیقت بھی نہیں، کیونکہ ناخن کے ذریعہ اس کے چاک ہونے کے امکان پر تردد، یا مسرت کا اظہار بھی کیا گیا ہے۔ شعر کا لہجہ ایسا ہے کہ آپ یہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ متکلم کو سینے کی خیریت کے بارے میں تردد ہے، اور یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اسے ایک طرح کی پر مسرت (anticipation) پیش آمد ہے کہ اب گریبان کے بعد سینے کا نمبر آیا ہی چاہتا ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔

مضمون بالکل نیا ہے، اور معنی آفرینی اس پر مستزاد۔

۳۶۰/۳ اس شعر میں عجب طرح کی حسرت ہے، اور خون سے رنگین دامن کو دامن کی بہار بتانا اور پھر خون کا رنگ ہلکا پڑنے کو اس کی خزاں کہنا لطیف بات ہے۔ یہ کنایہ بھی ہے کہ اب اشک خونیں کی بارش نہیں ہو رہی ہے، کیونکہ اگر ایسا ہوتا تو گریباں پر لہو رنگ کے نئے نشانات بنتے رہتے اور بہار کو مبدل بہ خزاں نہ ہونا پڑتا۔ بڑی کیفیت کا شعر ہے۔ ''چلنا'' بمعنی ''شروع ہونا'' بھی دونوں مصرعوں میں خوب استعمال ہوا۔

قائم نے اس مضمون کو بہت ہلکا کر دیا ہے۔

داغ اشک آتشیں سے اڑتے ہیں
مفت جاتی ہے ہاتھ سے یہ بہار

۴۶۰/۳ اس شعر میں معنی کے کئی پہلو ہیں۔ لیکن پہلے لفظ ''خار خار'' پر غور کرتے ہیں۔ اس کے دو معنی ہیں۔ ایک تو ہیں ''خواہش، اشتیاق'' جیسا کہ خود میر کے اس شعر میں ہے۔

مائل نہیں ہے سرو ہی تنہا تری طرف
گل کو بھی تیرے دیکھنے کا خار خار ہے

(دیوان دوم)

دوسرے معنی ہیں ''اندیشہ''، ''الجھن''، جیسا کہ شعر زیر بحث میں ہے۔ بعد کے شعرا نے ''خار خار'' کے پہلے معنی ''خواہش، اشتیاق'' ترک کر دیے اور صرف ''الجھن'' کے معنی اختیار کیے۔ چنانچہ۔

خار خار الم حسرت دیدار تو ہے
شوق گلچین گلستان تسلی نہ سہی

(غالب)

خار خار غم آشکارا ہوا
عشق دل جامہ پارہ پارہ ہوا

(مومن)

بعض لغت نگاروں نے ''خواہش، اشتیاق'' کے معنی ترک کر دیے تو بعض (مثلاً فرید احمد برکاتی اپنی فرہنگ میں) ''اندیشہ، الجھن'' کے معنی کو نظر انداز کر گئے۔

بعض پرانے شعرا نے دونوں معنی ملحوظ رکھتے ہوئے نہایت عمدہ شعر کہے ہیں۔

خارخار اپنے سنے کا دور کر یک دہر تھے سنے = سینے
رکھ اپس کوں ہر وضع جیوں پھول خنداں غم نہ کھا

(عبداللہ قطب شاہ)

پھول جب پھولا ہوا تب بھید اس کا آشکار
تھا نہاں غنچے کے دل میں تجھ دہن کا خارخار

(شاہ مبارک آبرو)

ان دونوں اشعار میں ''خارخار'' بمعنی ''خواہش'' اور ''الجھن'' بیک وقت استعمال ہوا ہے۔ آبرو اور عبداللہ قطب شاہ کے شعروں میں اور بھی خوبیاں ہیں جن پر بحث کا یہاں موقع نہیں۔ میر کے شعر زیر بحث میں ''خواہش'' کے معنی بہت زیادہ نمایاں نہیں ہیں، لیکن بالکل معدوم بھی نہیں ہیں۔ ''الجھن'' کے معنی بہر حال بالکل واضح ہیں۔

اب شعر پر غور کیجئے۔ دونوں مصرعوں میں الفاظ کی نشست اتنی عمدہ ہے کہ کئی معنی ممکن ہیں، (۱) نہ تو دامن کا غم ہو اور نہ گریباں کا خارخار۔ (۲) دامن کا غم بھی نہ ہو اور گریباں کا خارخار بھی نہ ہو۔ (۳) دامن کی فکر نہ ہو اور گریباں کا خارخار نہ ہو۔ (۴) دامن کا غم نہ ہو تو گریباں کا خارخار بھی نہ رہے۔ (۵) عریانی دراصل اس بات میں ہے کہ نہ دامن کا غم ہو اور نہ خارخار گریباں۔ یعنی لباس اتار نا محض طبیعی عمل ہے، اصل عریانی یہ ہے کہ دامن و گریباں کی کوئی فکر، کوئی الجھن نہ رہ جائے۔ یعنی جب ترک لباس کریں تو ترک غم گریباں و دامن بھی کر دیں۔ (۶) دعائیہ انداز میں کہتے ہیں کہ اے میر خدا کرے ایسا ہو جائے کہ میں عریاں پھروں، وغیرہ۔ (۷) ارادے کا اظہار ہے، کہ اب میرا ارادہ ہے کہ عریاں پھروں۔ وغیرہ۔ نہ دامن کی فکر ہوگی اور نہ گریبان رکھنے کی خواہش ہوگی۔ گریبان رکھنے کی خواہش دو وجہوں سے ہو سکتی ہے۔ ایک تو اس لئے کہ گریباں ہوگا تو چاک کریں گے۔ دوسری اس وجہ سے کہ گریبان کے بغیر دامن نہیں ہو سکتا، دامن کے بغیر گریبان ہو سکتا ہے۔ لہٰذا گریبان کی خواہش اس لئے

ہوگی کہ دامن ہو، اور دامن کی خواہش اس لئے ہوگی کہ اسے چاک کریں۔ لاجواب شعر ہے۔

عریاں تنی پر عبدالحی تاباں نے بھی عمدہ شعر کہا ہے، دوسرے مصرعے کی نحوی ساخت غضب کی ہے، لیکن میر جیسی معنی آفرینی نہیں۔

فراغت سی ہے میں عریاں تنی کی
مرا ہاتھ ہے آج اور پیرہن ہے

تاباں نے ایک غزل زیر بحث (کنار گریباں) کی زمین میں بھی کہی ہے، لیکن ان کا کوئی شعر میر کے اشعار کے رتبے کا نہیں۔ بس یہ شعر کچھ میر کے مطلع کی یاد دلاتا ہے۔

گرا اشک از بسکہ آنکھوں سے میرے
لب جو ہوا ہے کنار گریباں

۲۶۱

دیکھیں تو تیری کب تک یہ کج ادائیاں ہیں
اب ہم نے بھی کسو سے آنکھیں لڑائیاں ہیں

ٹک سن کہ سو برس کی ناموس خامشی کھو
دو چار دل کی باتیں اب منھ پر آئیاں ہیں

۲۶۰ آئینہ ہو کہ صورت معنی سے ہے لبالب
راز نہان حق میں کیا خود نمائیاں ہیں

۲۶۱/۱ اس غزل پر انعام اللہ خاں یقین، شاہ حاتم اور تاباں نے بھی غزلیں لکھی ہیں۔ شاہ حاتم نے اپنی غزل پر ''بطرز یقین'' کا عنوان دیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ زمین شاید انعام اللہ خاں یقین ہی کی نکالی ہوئی ہے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے اپنے مرتب کردہ دیوان یقین کے دیباچے میں لکھا ہے کہ شاہ حاتم نے اپنی غزل پر جو ''بطرز یقین'' کا عنوان دیا ہے، اس سے ثابت ہوتا ہے کہ یقین کا ایک مخصوص طرز تھا اور اس نے شاہ حاتم کو بھی یک گونہ متاثر کیا تھا۔ میرا خیال ہے مرزا فرحت اللہ بیگ کی یہ رائے درست نہیں۔ اس زمین میں یقین کی غزل کسی خاص رتبے کی نہیں ہے، اور نہ ہی یقین کے پورے کلام میں کسی طرز نو کا احساس ہوتا ہے۔ شاعر وہ بے شک اچھے تھے، لیکن ایسے نہیں کہ حاتم جیسے لوگ ان کے طرز کو منفرد جانیں اور اس کی نقل کریں۔ شاہ حاتم نے (اردو شعرا کے عام طریقے وطور کے برخلاف) اپنے سے کم عمر معاصروں کی تعریف وتوصیف میں بڑے فیاضانہ رویے سے کام لیا ہے۔ انھوں نے اپنی بعض غزلوں پر ''بطرز سودا''، ''بطرز یقین'' وغیرہ لکھا ہے۔ اس سے مراد یہی ہے کہ ان شعرا کی زمینوں میں غزل لکھ کر وہ ان کی قدر وقیمت کا اعتراف کر رہے ہیں۔ زیر بحث غزل میں بھی یہی معاملہ ہے، اور

حق یہ ہے کہ خود شاہ حاتم اور پھر میر کی غزلیں اس زمین میں یقین کی غزل سے بڑھی ہوئی ہیں۔ تاباں کی غزل البتہ معمولی ہے۔ لیکن شاہ حاتم کا ایک شعر تاباں کے شعر سے لڑ گیا ہے۔ ممکن ہے حاتم نے تاباں کے شعر پر شعر کہا ہو۔ شعر حاتم کا بہر حال تاباں کے شعر سے بہتر ہے۔ تاباں کا شعر ہے۔

جھمکی دکھا جھجک کر دل لے کے بھاگ جانا
کیا اچپلائیاں ہیں کیا چنچلائیاں ہیں

اب شاہ حاتم کو سنئے۔

ٹک اک سرک سرک کر آبیٹھنا بغل میں
کیا اچپلائیاں ہیں اور کیا ڈھٹائیاں ہیں

زیر بحث غزل میں میر کا مطلع کوئی بہت عمدہ نہیں۔ اسے صرف اس لئے رکھا ہے کہ تین شعر پورے ہو جائیں۔ ''دیکھیں'' اور ''آنکھیں'' کا ضلع تو اچھا ہے، مضمون میں بانکپن ہے، لیکن کوئی تازہ پہلو نہیں۔ ان قافیوں کو حاتم اور تاباں نے بہت عمدہ نظم کیا ہے۔

قسمت میں کیا ہے دیکھیں جیتے بچیں کہ مر جائیں
قاتل سے اب تو ہم نے آنکھیں لڑائیاں ہیں
(تاباں)

زلفوں کا بل بناتے آنکھیں چرا کے چلنا
کیا کم نگاہیاں ہیں کیا کج ادائیاں ہیں
(حاتم)

یقین نے ایک شعر البتہ خوب کہا ہے۔

ہم تو چلے پہ یارب آباد رکھیو ان کو
ان بانچھوں میں کیا کیا دھومیں مچائیاں ہیں

مصرع ثانی میں قاتل کو ظاہر کر دیتے تو شعر اور بہتر ہو جاتا۔

حاتم کا ''ٹک اک سرک سرک کر'' والا شعر تو ہماری غزل کے زیوروں میں شمار ہونے کے قابل ہے۔ میر کا مطلع ان دونوں ہی کے سامنے بے مزہ گیا۔

۲/۲۶۱ یہ شعر میر نے البتہ ایسا نکال دیا ہے کہ اس پر سیکڑوں غزلیں قربان ہو سکتی ہیں۔ "ناموس خامشی" خود ہی نہایت عمدہ اور معنی خیز ترکیب ہے، کیوں کہ خاموش رہنا عشق، عاشق اور معشوق تینوں کی ناموس کا ضامن ہے اور تینوں ہی کو رسوائی سے محفوظ رکھتا ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ خاموشی کی ایک ناموس تھی، ایک آبرو تھی۔ جو لب کشائی سے غارت ہو جائے گی۔ پھر "سو برس کی" نہایت عمدہ فقرہ ہے، کیونکہ اس میں مبالغہ ہے، لیکن کثرت مبالغہ نہیں، بلکہ اس کی جگہ غیر قطعیت ہے۔ یعنی یہ سو برس کا عرصہ چند برسوں یا مہینوں ہی کا ہو سکتا ہے۔ لیکن متکلم کو یہ مدت سو برس لگتی ہے۔ "ٹک سن کہ عمر بھر کی" کہتے تو یہ بات نہ پیدا ہوتی۔ پھر "سو برس" کا تقابل دو چار دل کی باتوں سے کیا، یعنی سب باتیں نہیں کہہ رہے ہیں، اور یہ بھی کہ خاموشی تو سو برس کی تھی، مگر باتیں دو ہی چار کہیں گے۔ دل کی باتوں کا منھ پر آنا بھی خوب ہے۔ "ٹک سن" میں بھی دو معنی ہیں۔ (۱) سنو، یعنی بشنو، اور (۲) متوجہ کرنے کے لئے، مثلاً سنو فلاں شخص کیا کہتا ہے؟ جیسا کہ آتش کے مطلع میں ہے، کہ سارا جادو صرف شروع کے تین لفظوں میں ہے۔

سن تو سہی جہاں میں ہے تیرا فسانہ کیا
کہتی ہے تجھ کو خلق خدا غائبانہ کیا

لیکن میر کا "ٹک سن" آتش کے "سن تو سہی" سے بہتر ہے، کیوں کہ میر کے لہجے میں چیلنج یا مبارز طلبی کا شائبہ نہیں ہے، اور معنی دونوں پھر بھی موجود ہیں۔

۳/۲۶۱ معنی اور صورت کی بحث ہم پہلے دیکھ چکے ہیں۔ (۲/۲۲۲) یہاں اس مضمون کا ایک اور پہلو سامنے آتا ہے۔ ذات حق کا راز پوشیدہ ہے، لیکن ذات حق کو خود نمائی کا اس قدر شوق ہے کہ آئینہ (عکس) اور صورت (Appearance) دونوں ہی حقیقت سے لبریز ہیں۔ آئینہ تو اس لئے لبریز ہے کہ وہ آئینۂ دل ہے اور اس میں جمال الٰہی منعکس ہوتا ہے۔ اور صورت اس لئے معنی سے لبریز ہے کہ اللہ تعالیٰ نے انسان کو اپنی صورت پر پیدا کیا۔ (ان اللہ خلق ادم علیٰ صورتہ۔) آئینے کو چونکہ دریا سے تشبیہ دیتے ہیں، اور صورت بمعنی (unreality) یعنی بمعنی سراب ہے، اور سراب پر بھی پانی کا گمان ہوتا ہے، اس لئے "لبالب" بھی بہت خوب لفظ ہے۔ اس سلسلے میں ۲۲۳ بھی ملاحظہ ہو۔

جناب شاہ حسین نہری نے مجھے متوجہ کیا ہے اور بجا طور پر متوجہ کیا ہے کہ میں نے ان اللہ خلق آدم علیٰ صورتہ سے متعلق کوئی حوالہ درج نہیں کیا۔ میں نے یہ قول صوفیا کے ملفوظات میں دیکھا ہے۔ مدت ہوئی میں نے اپنی کسی اور تحریر میں اسے کسی دوسرے سیاق و سباق میں استعمال کیا تھا۔ وہ تحریر میرے والد جناب محمد خلیل الرحمن فاروقی مرحوم و مبرور کی نظر سے گذری تھی لیکن انھوں نے اس پر کوئی اعتراض نہ کیا تھا۔ میرے والد مرحوم حضرت شاہ اشرف علی تھانوی اور پھر حضرت شاہ وصی اللہ صاحب سے بیعت تھے اور نہایت محتاط بزرگ تھے۔

بہر حال میں جناب نہری کی اس اطلاع کے لئے ان کا شکر گذار ہوں کہ مولانا عبدالرشید نعمانی نے اس قول کو حدیث بتایا ہے لیکن کوئی سند نہیں دی۔ جناب نہری کی یہ اطلاع بھی اہم ہے کہ قرآن پاک میں جگہ جگہ یہ ذکر تو ہے کہ اللہ نے انسان کی صورت بنائی، مثلاً سورۂ اعراف کی آیت شریفہ میں ہے ولقد خلقنکم ثم صورنکم۔ (اور ہم نے تم کو پیدا کیا پھر ہم نے تمھاری صورت بنائی۔ ترجمہ حضرت شاہ اشرف علی تھانوی) یا، اور ہمیں نے تم کو (ابتدا میں مٹی سے) پیدا کیا پھر تمھاری صورت شکل بنائی۔ ترجمہ حضرت مولانا فتح محمد صاحب جالندھری)۔

یہ باتیں میر کے شعر کو سمجھنے میں بہر حال معاون ہیں۔

۲۶۲

میں کون ہوں اے ہم نفساں سوختہ جاں ہوں
اک آگ مرے دل میں ہے جو شعلہ فشاں ہوں

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر
میں ورنہ وہی خلوتی راز نہاں ہوں

پنجہ ہے مرا پنجۂ خورشید میں ہر صبح
میں شانہ صفت سایہ رو زلف بتاں ہوں

پنجۂ خورشید = سورج کی کرنیں
سایہ رو = عیار

تکلیف نہ کر آہ مجھے جنبش لب کی
میں صد سخن آغشتہ بہ خوں زیر زباں ہوں

تکلیف = (کوئی کام کرنے کے لئے) کہنا

اک وہم نہیں بیش مری ہستی موہوم
اس پر بھی، تری خاطر نازک پہ گراں ہوں

۵ م ۵

خوش باشی و تنزیہ و تقدس تھے مجھے میر
اسباب پڑے یوں کہ کئی روز سے یاں ہوں

۱ / ۲۶۲ اس غزل میں دس شعر ہیں، اور پوری غزل میں تعلی، تفکر اور دروں بینی کے عناصر اس طرح پیوست ہیں کہ اگر چہ ہر شعر بہت اعلیٰ پائے کا نہیں ہے، لیکن انتخاب کرنے میں مجھے بڑی مشکل ہوئی۔

کیونکہ ہر شعر کسی نہ کسی پہلو سے قابل لحاظ تھا۔ بہر حال، میں نے چار شعر نکال دیے ہیں۔ مطلع اگر چہ سب سے کمزور ہے، لیکن اسے غزل کی شکل قائم رکھنے کے لئے شامل کر لیا۔ مطلع میں اگر چہ کوئی بات نہیں، لیکن پھر بھی ایک زور اور گرمی ہے۔ آتش کے یہاں اس طرح کے شعر بہت ملتے ہیں جن میں بلند آہنگی تو ہے لیکن مضمون اور معنی کے لحاظ سے کچھ نہیں۔ شعر زیر بحث اتنا کمزور تو نہیں کہ توجہ انگیز نہ ہو، لیکن میر کی معمولہ مضمون آفرینی یا معنی آفرینی اس میں نہیں۔ ہاں کیفیت اور زور ہے۔ چونکہ آگ کو پھونک مار کر روشن کرتے یا بجھاتے ہیں، اس لئے آگ اور شعلہ کے مفہوم والے تمام الفاظ میں "ہم نفساں" کے ساتھ ضلع کا ربط ہے۔

غزل ۲۵۱ اور غزل زیر بحث کی بحر ایک ہے، صرف قافیہ بدلا ہوا ہے۔ غزل ۲۵۱ کی زمین میں مصحفی نے غزل کہی ہے، لیکن دراصل مصحفی کی وہ غزل میر کی زیر بحث غزل کا جواب ہے۔ مصحفی کی غزل میں تعلی اور تفکر یک جا ہیں اور انھوں نے بعض شعر بہت عمدہ نکالے ہیں۔ ان کا مطلع یقیناً میر کے زیر بحث مطلع کا جواب ہے، اور حق یہ ہے کہ اس سے بہتر ہے۔

مخلوق ہوں یا خالق مخلوق نما ہوں
معلوم نہیں مجھ کو کہ میں کون ہوں کیا ہوں

۲ / ۲۶۲ مصحفی نے اپنی محولہ بالا غزل میں اس مضمون کو نئے رنگ سے اٹھایا ہے۔ ان کے یہاں میر کا سا اشفاقی لہجہ تو نہیں، لیکن سوالیہ انداز خوب ہے۔

ہوں شاہد تنزیہ کے رخسار کا پردہ
یا خود ہی مشاہد ہوں کہ پردے میں چھپا ہوں

میر کے یہاں لفظ "وہی" بڑا پر قوت اور معنی خیز ہے۔ میر نے حسب معمول چھوٹے چھوٹے لفظوں میں بڑے معنی اور امکانات بھر دینے کا اسلوب اختیار کیا ہے۔ شعر کے مضمون پر تفصیلی بحث کے لئے ملاحظہ ہو غزل ۲۵۶۔ شعر زیر بحث میں "خلوتی راز نہاں" کے ایک معنی ہیں۔ "راز نہاں کی خلوت میں رہنے والا"۔ دوسرے معنی ہیں "راز نہاں کی خلوت (خلا = مکمل تنہائی) کو پسند کرنے والا"۔ تیسرے معنی ہیں "راز نہاں کو جاننے والا"۔ لفظ "خلوتی" اکثر لغات میں نہیں ہے۔ فرید احمد برکاتی نے اپنی

فرہنگ میں الگ سے درج نہیں کیا ہے، لیکن خلوتی منزل قدس'' کا اندراج کرکے معنی لکھے ہیں، ''غالباً فرشتے یا مقدس لوگ مراد ہیں۔'' اگر ''خلوتی'' کے صحیح معنی مد نظر ہوتے تو یہ تذبذب نہ پیدا ہوتا۔ (ویسے ''خلوتی منزل قدس'' سے میر نے ہاروت اور ماروت مراد لئے ہیں۔ یہ الگ بحث ہے۔) ڈنکن فوربس نے جو معنی درج کئے ہیں ان میں ''گوشہ نشیں درویش'' (hermit) بھی ہے جو میرے بیان کردہ دوسرے معنی کی توثیق کرتے ہیں۔

''خلوتی'' عمدہ اور نادر لفظ ہے۔ میر اور اقبال کے سوا کہیں اور نظر سے نہیں گذرا ''ذوق و شوق'' میں اقبال کا شعر ہے۔

جلوتیان مدرسہ کور نگاہ و مردہ ذوق
خلوتیان مے کدہ کم طلب و تہی کدو

چونکہ صوفیوں کا ایک فرقہ بھی خود کو ''خلوتی'' کہتا ہے، اس لئے میر اور اقبال دونوں کے یہاں اپنے اپنے سیاق کے لحاظ سے لفظ ''خلوتی'' اور بھی معنی خیز ہوجاتا ہے۔ خلوتی فرقے کے بانی حضرت عمر الخلوتی (وفات ۱۳۹۸) ایران کے تھے۔ ان کا ہندوستان آنا ثابت نہیں لیکن ان کا سلسلہ یہاں غیر معروف نہ تھا۔ اصلاً وہ سہروردی تھے۔

یہ شعر ۲۵۶/۵ کے بہت قریب معلوم ہوتا ہے، لیکن ایک اور بات بھی ہے، مسعود بک کا ذکر ہم غزل ۲۵۹ میں پڑھ چکے ہیں۔ ان کا قول ہے کہ روح عالم صانع سے ہے، نہ کہ عالم مصنوع سے۔ (یعنی روح دراصل اللہ کی صفات میں سے ہے، یا اگر ذرا ہمت سے کام لیا جائے تو یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ روح غیر مخلوق ہے۔) مسعود بک کہتے ہیں کہ روح دراصل انسانیت کے آئینے میں جمال رحمانی کا انعکاس ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو میر کے شعر کا مضمون صرف یہی نہیں کہ ''میں ایک مخفی خزانہ تھا، میں نے چاہا کہ چاہا جاؤں، اس لئے میں نے دنیا بنائی۔'' اس شعر کا مضمون یہ بھی ہے انسان دراصل جمال الٰہی کا اظہار ہے، جیسا کہ ولی نے اپنے شعر میں واضح الفاظ میں کہا۔

حسن تھا پردۂ تجرید میں سب سوں آزاد
خوب ہی آکے کھلا صورت انسان میں آ

۳/۲۶۲ ''پنجۂ خورشید'' کا محاورہ بعض اور شعرا نے بھی بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے۔

ڈوبا ہے شفق بیچ صنم پنجۂ خورشید
یا مہندی کا ہاتھوں پہ ترے رنگ رہا رچ

(سودا)

اس قدر ہوتا نہیں دست حنائی کا اثر
پنجۂ خورشید تیرے گیسوؤں کا شانہ ہے

(ناسخ)

بس کہ ہر یک موے زلف افشاں سے ہے تار شعاع
پنجۂ خورشید کو سمجھے ہیں دست شانہ ہم

(غالب)

ظاہر ہے کہ ناسخ اور غالب دونوں نے میر سے استفادہ کیا ہے۔ ان کے شعروں سے میر کا شعر حل کرنے کے لئے کچھ اشارے بھی نکلتے ہیں، لیکن میر کا شعر تینوں سے بڑھا ہوا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ میر نے پنجۂ خورشید میں اپنا پنجہ دے کر خود کو سورج کے مقابل ٹھہرایا۔ پھر ان کے یہاں مراعات النظیر بھی زیادہ ہے۔ (پنجہ، پنجۂ خورشید، صبح، سایہ رو، زلف) معنی کے لحاظ سے دیکھئے تو ''پنجۂ خورشید'' کو زلف معشوق کے برابر قرار دیا ہے، کیونکہ دونوں میں باریکی، لطافت اور چمک ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''سایہ رو'' بمعنی ''عیار'' غیر معمولی لفظ رکھ دیا ہے۔ عیار ہمیشہ اپنے آقا کے ساتھ رہتا ہے، جہاں آقا وہاں عیار۔ اس طرح شانہ بھی زلف کے لئے عیار کا کام کرتا ہے، کہ جہاں تک زلف جاتی ہے وہاں تک کنگھی بھی ہوتی ہے۔ پھر زلف اور کنگھی میں وہی رشتہ ہے جو آقا اور اس کے عیار میں ہوتا ہے۔ آقا کی طرح زلف بھی بلند تر اور رفیع المرتبت ہے، اور عیار کی طرح شانہ بھی زلف سے کم رتبہ ہے۔ جس طرح عیار اپنے آقا کی خدمت کرتا ہے، اسی طرح شانہ بھی زلف کی خدمت کرتا ہے۔

لہٰذا، ہر صبح میں معشوق کی زلف میں اپنی انگلیوں سے کنگھی کرتا ہوں۔ اس طرح میرا ہاتھ پنجۂ خورشید میں دو طرح سے ہے۔ ایک تو یہ کہ جو شخص معشوق کی زلف میں کنگھی کرتا ہے، وہ آفتاب جیسا مرتبہ رکھتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ معشوق کی زلف مثل پنجۂ خورشید ہے۔ میں اس میں کنگھی کرتا ہوں تو گویا پنجۂ

خورشید سے پنجہ کرتا ہوں۔ ایسے مصرعے کے بعد دوسرا مصرع حاصل ہونا بہت مشکل تھا، لیکن میر نے کس قدر آسانی سے یہ منزل سر کی۔ مصرع اولیٰ پر ترقی کر کے خود کو آقائے زلف کے ساتھ ساتھ چلنے والا عیار کہا، اور اپنی کارگذاری پوری طرح ثابت کر دی۔

ہماری داستانوں میں عیار کو شہزادے (ہیرو) کے جاں نثار دوست، رازدار، اور وفادار خادم کی حیثیت سے اپنے شہزادے کی رکاب پر ہاتھ رکھے ہوئے، یا اس کی سواری کی زمام ہاتھ میں لے کر آگے آگے یا شہزادے کے ساتھ ساتھ چلتا ہوا دکھایا جاتا ہے۔ ممکن ہے یہ رسم عیاروں سے بھی زیادہ قدیم ہو، یا اہل عرب کا رواج ہو کیونکہ شبلی نے سیرت النبیؐ (جلد اول) میں لکھا ہے کہ جب نبی آخر الزماں فتح مکہ کے دن مکے میں داخل ہوئے تو حضرت ابوبکر الصدیقؓ آپ کی رکاب پر ہاتھ رکھے ہمراہ چل رہے تھے۔ اور سید سلیمان ندوی نے سیرت النبیؐ (جلد دوم) میں لکھا ہے کہ حجۃ الوداع کے موقع پر جناب رسالت مآبؐ جب میدان عرفات میں تشریف لے گئے تو آپ کے اونٹ کی زمام حضرت بلالؓ کے ہاتھ میں تھی۔ اس طرح عیار (یا جاں نثار خادم دوست) کے بارے میں یہ رسم بہت پرانی ہے کہ وہ ہمیشہ اپنے ہیرو کے ہم رکاب چلتا ہے۔ میر کے شعر میں بھی یہی بات ہے کہ متکلم اپنے معشوق کی زلف کا عیار اور ہمیشہ اس کے ساتھ رہنے والا ہے۔

ناسخ اور غالب کے شعروں پر غور کریں تو ایک اور مفہوم کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ ناسخ اور غالب دونوں کے یہاں مضمون یہ ہے کہ سورج کی کرنیں معشوق کے بالوں میں کنگھی کرتی ہیں۔ اس مضمون کی بنیاد اس بات پر ہے کہ صبح ہونے پر لوگ منھ دھونے کے لئے آنگن یا برآمدے میں آجاتے تھے۔ وہاں اکثر دھوپ بھی ہوتی تھی جس سے منھ دھونے والے (والی) کا چہرہ اور بال دمک اٹھتے تھے۔ اس پس منظر میں میر کے شعر کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میں ہر صبح زلف معشوق میں اپنی انگلیوں سے کنگھی کرتا ہوں۔ ادھر سورج کی کرن بھی اس کی زلف میں کنگھی کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ لہٰذا میرا پنجہ ہر صبح پنجۂ خورشید میں ہے۔ "پنجۂ خورشید" ("سورج کی کرنیں") کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارہ معکوس پیدا کیا ہے۔ یہ میر کا خاص انداز ہے۔

دالان/ برآمدے میں منھ دھونے کے بارے میں ملاحظہ ہو "باغ و بہار" (سیر دوسرے درویش کی، قصہ بصرے کی شہزادی کا):

ایک دالان میں اس نے لے جا کر بٹھایا اور گرم پانی منگوا کر ہاتھ پاؤں دھلوائے۔

میر کے مندرجہ ذیل شعر میں بھی آنگن یا دالان میں منھ دھونے کا اشارہ ہے۔

دیکھ رہتے دھوتے اس رخسار کے
دایہ منھ دھوتے جو کہتی ماہ ماہ

(دیوان دوم)

چونکہ اس غزل میں تعلی کے مضامین بہت ہیں، اور اس شعر کے پہلے ایک شعر میں اپنے شاعرانہ کمال کا ذکر کیا ہے کہ جلوہ ہے مجھی سے لب دریائے سخن پر، اس لئے شعر زیر بحث کو تمثیلی رنگ میں فرض کریں تو یہ معنی نکلتے ہیں کہ میں معشوقِ سخن کی مشاطگی کرتا ہوں اور اس کی زلفوں کو سنوارتا ہوں۔ "سایہ رو" کے معنی "شب رو" (یعنی چور) اور "نیم شب بیدار" بھی ہوتے ہیں۔ یہ معنی یہاں پوری طرح کارگر نہیں، لیکن بالکل بیکار بھی نہیں، کیوں کہ ان میں اور "زلف" میں ضلع کا ربط ہے۔ (زلف کا کام دل کو چرانا ہے۔ زلف رات کی طرح تاریک اور طویل ہوتی ہے۔ سوتے وقت اکثر چوٹی کھول دیتے ہیں، اس لئے زلف کو نیم شب بیدار فرض کر سکتے ہیں۔) لاجواب شعر کہا ہے۔

۲۶۲/۴ غالب کا نہایت خوبصورت مطلع میر سے متاثر معلوم ہوتا ہے۔

سرچشمۂ خونست ز دل تا بہ زباں ہائے
دارم سخنے با تو و گفتن نتواں ہائے
(میرے دل سے میری زباں تک ایک
سرچشمۂ خوں ہے۔ ہائے کہ مجھے تجھ سے کہنے کو
ایک بات ہے لیکن کہہ نہیں سکتا۔)

غالب کا مطلع کیفیت کے اعتبار سے میر سے بڑھ گیا، لیکن میر کا شعر معنوی اعتبار سے بہت تہ دار ہے۔ میر کے مصرع ثانی میں پیکر بھی نہایت موثر اور دل دہلانے والا ہے۔ "آغشتن" کے معنی ہیں (۱) تھپیڑنا (۲) گوندھنا (۳) تر کرنا (۴) آلودہ کرنا۔ ظاہر ہے کہ پہلے تین معنی موقعے کے لئے نہایت مناسب ہیں۔ یہ بات ظاہر نہیں کی ہے کہ وہ سیکڑوں باتیں کون سی ہیں جو خون میں تر ہیں یا تھپڑی ہوئی

ہیں۔ یہ بھی واضح نہیں کیا کہ وہ باتیں خون کیوں ہو گئیں۔ قاری یا سامع کے تخیل کو صد سخن آغشتہ بہ خوں زیر زبان کا غیر معمولی پیکر متاثر اور متحرک کر دیتا ہے اور کئی طرح کے امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ ان گنت باتیں دل سے زبان تک آئیں اور خون ہو ہو کر زیر زبان جمع ہوتی گئیں۔ نحوی اعتبار سے بھی یہ جملہ بہت خوب ہے کہ خود کو صد سخن زیر زباں کہا، یہ نہیں کہا کہ میں صد سخن زیر زبان رکھتا ہوں۔

''تکلیف'' یہاں فارسی محاورے کے معنی میں ہے۔ فارسی میں ''تکلیف'' کسی کام کو، اور کسی کام کے کرنے کو کہتے ہیں۔ اردو میں اب یہ ''زحمت''، ''بیماری''، ''اذیت'' وغیرہ کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ لیکن ''کام'' یا ''کام کرنے'' کے معنی محاورے میں اب بھی پوشیدہ ہیں۔ مثلاً ''آپ ذرا اتنی تکلیف کریں کہ فلاں صاحب سے بات کرلیں۔'' یا ''آپ نے تکلیف کی، اس کا شکریہ۔'' میر نے ''تکلیف'' کو فارسی محاورے کے معنی میں کئی بار استعمال کیا ہے۔ ان کے علاوہ یہ صرف قائم کے یہاں نظر سے گذرا ہے۔ لیکن چونکہ دو شعرا نے استعمال کیا ہے، اس لئے گمان گذرتا ہے کہ ''تکلیف'' کے یہ معنی اٹھارویں صدی کی اردو میں کسی نہ کسی حد تک مستعمل ضرور رہے ہوں گے۔

صبح چمن میں اس کو کہیں تکلیف ہوا لے آئی تھی
رخ سے گل کو مول لیا قامت سے سرو غلام کیا

(میر، دیوان اول)

تکلیف باغ کن نے کی تجھ خوش وہاں کے تئیں
دیتا ہے آگ رنگ ترا گلستاں کے تئیں

(میر، دیوان اول)

تکلیف نالہ کر نہ مجھے آ خدا کو مان
کیا جانے کیا غضب ہو ابھی ایک دم کے بیچ

(قائم چاندپوری)

ترقی اردو بورڈ پاکستان کے ''اردو لغت'' میں ''تکلیف'' کے ایک معنی ''تحریک'' درج ہیں اور سند میں میر کا پہلا شعر (غلام کیا) اور قائم کا شعر لکھا ہے۔ فرید احمد برکاتی نے ''آنند راج'' کا حوالہ دے

کر صحیح لکھا کہ فارسی میں ''تکلیف'' کے معنی ''کار فرمودن'' بھی ہیں لیکن انھوں نے اشعار زیر بحث میں ''تکلیف'' کے معنی غلط درج کئے ہیں، کیوں کہ انھیں بھی اس لفظ کے موجودہ مروج معنی (زحمت، اذیت، وغیرہ) سے دھوکا ہو گیا۔ اگر وہ ''چراغ ہدایت'' دیکھ لیتے تو بات صاف ہو جاتی۔ (خود ''آنند راج'' نے یہ معنی براہ راست ''بہار عجم'' سے نقل کئے ہیں۔) ''چراغ ہدایت'' نے ''تکلیف کے برخاک انداختن'' کو ''حرف کے برخاک انداختن'' کے مرادف لکھا ہے اور ''قبول نہ کردن'' معنی بتا کر سنجر کاشی کا شعر نقل کیا ہے۔

مے خوردہ و مستانہ خرامید بہ صحرا
برخاک نہ انداختہ تکلیف ہوا را
(اس نے شراب پی اور صحرا کی جانب مستانہ چلا،
اس نے ہوا کی کہی ہوئی بات ٹھکرائی نہیں۔)

اس طویل تحریر کی ضرورت یہ ظاہر کرنے کے لئے تھی کہ پرانے شعرا، خاص کر بڑے شعرا، کے ہر لفظ پر غور کرنا ضروری ہے۔ یہ قیاس کرنا غلط ہو گا کہ وہ ہر لفظ کو انھیں معنی میں استعمال کرتے ہیں جو ہمارے وقت میں مروج ہیں، یا جو ہمارے علم میں ہیں۔ اب اس مصرعے کی معنوی حیثیت کو ایک بار اور دیکھئے۔ متکلم چونکہ شاعر ہے، اس لئے لوگ توقع رکھتے ہیں کہ وہ کچھ کلام کرے گا۔ متکلم جواب میں کہتا ہے کہ مجھے کلام کرنے کے لئے نہ کہو۔ اب لفظ ''آہ'' جو عام طور پر رسمی سا ہوتا ہے، دوہرے معنی کا حامل ہو جاتا ہے۔ ایک طرف تو یہ ''تکلیف'' کے ضلع کا لفظ ہے، اور دوسری طرف اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ میں صد سخن آغشتہ بہ خوں ہوں، اس لئے کلام نہیں کر سکتا، صرف آہ کر سکتا ہوں۔ اب ''سخن'' کی معنویت بھی دوبالا ہوتی ہے، کہ ''سخن'' بمعنی ''شعر و شاعری'' بھی ہے اور بمعنی ''گفتگو'' بھی۔ زبردست شعر ہے۔

اس مضمون کو ہلکا کر کے دیوان دوم میں یوں کہا ہے۔

مصلحت ہے میری خاموشی ہی میں اے ہم نفس
لوہو ٹپکے بات سے جو ہونٹ اپنے وا کروں

۲۶۲/۵ معشوق کی خاطر پر گراں ہونے کا مضمون میر اثر نے بھی خوب باندھا ہے۔

اتنے بگڑے اب سبھوں کی نظر میں سبک ہوئے
جتنے ہم آہ یاں ترے جی پر گراں رہے

لیکن میر نے جو پہلو پیدا کیا ہے، وہ اپنی الگ شان کا حامل ہے۔ میں مٹ کر خاک ہو گیا، یعنی میری ہستی اب صرف وہم و تصور کے برابر رہ گئی، یا میں اس قدر لاغر ہو گیا کہ میری ہستی صرف موہوم ہو کر رہ گئی ہے۔ یا پھر یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہر انسان کی ہستی موہوم اور غیر معتبر ہوتی ہے، میں بھی انسان ہوں لہٰذا میری بھی ہستی غیر معتبر ہے۔ اب دوسرے مصرعے میں کہا کہ اس موہومیت کے باوجود تجھے میرا ہونا پسند نہیں اور میں تیرے مزاج نازک پر بار ہوں۔ اس وقت تو میرا وجود اور عدم برابر ہے۔ پھر بھی شاید تو مجھے اس سے زیادہ معدوم کرنا چاہتا ہے۔ کیفیت کا شعر ہے، لیکن معنوی تہ داری سے خالی نہیں۔

دیوان دوم میں اس مضمون کو نئے رنگ سے کہا ہے۔ وہاں کیفیت زیادہ ہے۔

خاک ہوئے برباد ہوئے پامال ہوئے سب محو ہوئے
اور شدائد عشق کی رہ کے کیسے ہم ہموار کریں

۶ / ۲۶۲ اس مضمون کو متعدد بار کہا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱ / ۱۰۲۔ لیکن یہاں دوسرے مصرعے میں سبک بیانی کمال کی ہے، اور ہزار مبالغوں پر فوقیت رکھتی ہے۔ انسان کو دنیا میں بدرجہ مجبوری آنا پڑا ہے۔ یہ مجبوری دو طرح کی ہے۔ ایک تو وہ قدیمی اور آغازی مجبوری یعنی گناہ آدم، جس کے باعث حضرت آدم کو بہشت چھوڑنی پڑی۔ دوسری وہ عمومی مجبوری جو حضرت آدم کے بعد (اور ان کی وجہ سے) ہر انسان کا مقدر ہے۔ یعنی انسان کو پیدا ہونا، اور اس کی روح کو عالم ارواح سے عالم آب و گل میں آنا پڑتا ہے۔ ان دو عظیم الشان الم ناک حقائق کو "اسباب پڑے یوں" جیسے مبہم، معنی خیز، اور بظاہر سرسری فقرے میں بند کر دیا ہے۔ پھر، انسان مدت مدید سے یہاں ہے، لیکن اس کی یہ مدت اس مدت سے کم ہے جب وہ عالم ارواح میں تھا (کیوں کہ اس کا آغاز روز الست کو ہوا تھا۔) اور اس مدت (یعنی ابدالآباد) سے تو بہت ہی کم ہے جو عالم عقبیٰ میں روح کا مقدر ہے۔ لہٰذا ان طویل زمانوں کے مقابلے میں بنی نوع انسان کی تاریخ بہت ہی مختصر ہے، اور اسے محض "کئی روز" سے تعبیر کرنا کمال معنی خیزی اور انتہائے بلاغت ہے۔ شعر میں محرومی اور واماندگی اور مجبوری کا لہجہ ہے۔ لیکن چونکہ کسی بھی انسان کی مدت حیات بنی نوع انسان کی پوری

تاریخ کے مقابلے میں بہت کم ہوتی ہے، اس لئے ایک ہلکی سی امید کی کرن بھی ہے کہ یہ مجبوری بہت دیر نہ رہے گی۔

ممکن ہے میر نے اپنا شعر حافظ سے مستعار کیا ہو۔

طائر گلشن قدسم چہ دہم شرح فراق
کہ دریں دام گہ حادثہ چوں افتادم

(میں گلشن قدس کا طائر ہوں، فراق کی تفصیل کیا بیان کروں، کیا بتاؤں کہ اس دام گہ حادثہ میں کیسے پھنس گیا۔)

بے شک میر کے پاس حافظ کے زبردست استعارہ و پیکر "دام گہ حادثہ" کا جواب نہیں۔ لیکن میر کے یہاں تہ داری زیادہ ہے۔ دونوں شعر اپنی اپنی جگہ بے نظیر ہیں۔ میر کے یہاں مصرع اولیٰ میں اجتماع صفات اور فارسی عربی الفاظ کی کثرت اور اس کے مقابلے میں مصرع ثانی کی سادگی کا تضاد بھی بہت خوب ہے۔ اس میں ایک معنوی پہلو بھی ہے، کہ مصرع اولیٰ کے زرق برق الفاظ عالم ارواح میں متکلم کی تونگری اور مصرع ثانی کے سادہ الفاظ عالم آب و گل میں متکلم کے افلاس اور بے چارگی کی علامت ہیں۔

۲۶۳

کہاں تک بھلا روؤ گے میر صاحب
اب آنکھوں کے گرد اک ورم دیکھتے ہیں

۱/۲۶۳ محمد حسن عسکری نے اکثر یہ بات کہی ہے کہ میر اپنی خودی سے زیادہ اپنی انسانیت کو پیش کرتے ہیں، اور وہ معمولی باتوں میں بھی المیہ کا وقار پیدا کر دیتے ہیں۔ اس ضمن میں انھوں نے اپنے مضمون "میر جی" میں میر کے دیوان اول کا یہ مطلع نقل کیا ہے ؂

جب رونے بیٹھتا ہوں تب کیا کسر رہے ہے
رومال دو دو دن تک جوں ابر تر رہے ہے

پھر عسکری صاحب لکھتے ہیں (اور بالکل صحیح لکھتے ہیں) کہ "اس شعر میں جو ٹریجڈی پیدا ہوتی ہے وہ رونے کی وجہ سے نہیں، بلکہ رومال کے ذکر سے۔ یہ ایک لفظ بجلی کی سی تیزی سے سارا منظر ہمارے سامنے لے آتا ہے کہ یہ دنیا کیا جگہ ہے۔ یہاں کے آدمی کون لوگ ہیں۔ ان سے کس بات کی توقع کی جاتی ہے اور ان سب کے سامنے میر کا غم کیا ہے؟" اس کے بعد عسکری صاحب میر کے زیر بحث شعر نقل کر کے کہتے ہیں کہ یہاں میر نے "ایک عامیانہ چیز کی مدد سے ٹریجڈی پیدا کی ہے۔"

اس میں کوئی شک نہیں کہ زیر بحث شعر میں عجب الم ناک غم گینی ہے۔ اور اس کیفیت کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس میں آنکھوں کے ورم کر جانے کا ذکر کیا گیا ہے، یعنی ایسی حقیقت کا جو عام زندگی سے ماخوذ ہے۔ لیکن رومال والے شعر میں مضمون زیادہ اہم ہے، کیفیت نہیں۔ عسکری صاحب نے مضمون آفرینی کے پہلوؤں پر مزید غور کیا ہوتا تو وہ شاید اس نتیجے پر پہنچتے کہ رومال کے ذکر کے باوجود اس شعر میں زور، اشک باری کے مضمون کو نئے رنگ سے پیش کرنے سے پیدا ہوا ہے۔ دراصل اس مضمون کو ولی بہت پہلے باندھ چکے تھے اور میر نے ولی کے مضمون پر ترقی کی ہے ؂

نہ پوچھو عشق میں جوش و خروش دل کی ماہیت

ہر رنگ ابر دریا بار ہے رومال عاشق کا

ملحوظ رہے کہ رومال والے شعر میں کیفیت "دو دو دن تک" کے سادہ اور بظاہر معصوم مبالغے کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ میر کا شعر ولی سے بہتر ہے، کچھ تو اس وجہ سے کہ ولی کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے، اور کچھ اس وجہ سے کہ میر نے "دو دو دن تک" کا گھریلو فقرہ رکھ دیا ہے۔ مضمون میں اولیت کا شرف بہر حال ولی کو ہے۔ شعر زیر بحث کا مضمون البتہ میر کا اپنا ہے۔ اس زمین و بحر میں غالب اور سودا کی بھی غزلیں فوراً یاد آتی ہیں۔ تو جوان غالب کی غزل میر اور سودا دونوں کی غزلوں سے بہتر ہے، لیکن "ورم" کا قافیہ (یا آنکھوں کے ورم کر جانے کا مضمون) باندھنے کی ہمت نہ سودا کو ہوئی نہ غالب کو۔ میر نے یہ مضمون کم سے کم دو بار اور کہا ہے ؂

آنکھوں نے میر صاحب و قبلہ ورم کیا
حضرت بکا کیا نہ کرو رات کے تئیں

(دیوان اول)

بکائے شب و روز اب چھوڑ میر
نواح آنکھوں کا تو ورم کر گیا

(دیوان چہارم)

دیوان اول کے شعر کا مصرع اولیٰ خوب ہے اور دیوان چہارم کے شعر کا مصرع ثانی۔ لیکن شعر زیر بحث کے دونوں مصرعے نہایت بے تکے اور برجستہ ہیں۔ مصرع اولیٰ کا استفہام خوب ہے اور تخاطب بھی خوب ہے۔ اس تخاطب میں بے تکلفی اور پنچایتی رنگ ہے۔ دیوان اول کے شعر کا طرز تخاطب نسبۃً مصنوعی ہے اور دیوان چہارم کے شعر کا طرز تخاطب تھوڑا سا تحکمانہ اور تکلف لئے ہوئے ہے۔ علاوہ بریں، شعر زیر بحث میں "دیکھتے ہیں" میں اس بات کا کنایہ ہے کہ خطاب کرنے والے بہت سے لوگ ہیں۔ "آنکھوں" اور "دیکھتے ہیں" میں ضلع بھی بہت خوب ہے۔

۲۶۴

عام حکم شراب کرتا ہوں
محتسب کو کباب کرتا ہوں

ٹک تو رہ اے بنائے ہستی تو — بنا= عمارت
تجھ کو کیسا خراب کرتا ہوں

۷۵۰
کوئی بجھتی ہے یہ بھڑک میں عبث
تشنگی پر عتاب کرتا ہوں

جی میں پھرتا ہے میر وہ میرے
جاگتا ہوں کہ خواب کرتا ہوں

۱/ ۲۶۴ یہاں مضمون کچھ خاص نہیں، لیکن مصرع ثانی دو معنی کا حامل ہے (۱) حکم شراب کے عام ہونے پر محتسب جل کر کباب ہو جائے گا، اور (۲) محتسب کی تکا بوٹی ہو جائے گی اور میں (یا سب پینے والے) اس کو کباب کرکے کھا جائیں گے۔ فعل کا صیغہ حال ہے، لیکن اس سے مستقبل کے بھی معنی نکلتے ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "اب میں وہ کام کرتا ہوں جس پر زمانہ حیرت کرے گا۔" یہ نحوی خوبی شعر میں مزید ہے۔ اگلے شعر میں فعل کا استعمال اسی نہج پر ہے۔

مرزا فرحت اللہ بیگ نے دیوان یقین کے دیباچے میں لکھا ہے کہ میر نے یہ شعر امیر خسرو سے ترجمہ کرلیا ہے۔

عام حکم شراب می خواہم

محتسب را کباب می خواہم

اس بات سے قطع نظر کہ میر کا شعر فارسی کا سراسر ترجمہ نہیں ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ فارسی شعر کلیات خسرو میں نہیں ملتا۔ اس بات کا امکان ہے کہ یہ شعر کسی اور کا ہو۔ اور اس بات کا بھی امکان ہے کہ کسی نے میر کے شعر کی فارسی بنادی ہو۔ فرحت اللہ بیگ نے یہ بات بہر حال صحیح لکھی ہے کہ پرانے لوگ غیر زبان کے اشعار کا ترجمہ کرلینا عیب نہیں سمجھتے تھے۔ انھوں نے اس مسئلے پر تفصیلی بحث نہیں کی ہے۔ تفصیلی بحث کا موقع یہاں بھی نہیں، لیکن میں اتنا کہہ دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ ترجمہ کرنا بھی مضمون آفرینی کے اصول میں شامل ہے، خاص کر جب ترجمہ اصل سے بڑھ جائے (جیسا کہ میر نے اکثر کیا ہے۔)

پرانی شعریات میں استفادۂ غیر کی حسب ذیل شکلیں تھیں۔ (۱) سرقہ (۲) توارد (۳) ترجمہ (۴) اقتباس (۵) جواب۔ آخری شکل سب سے زیادہ مستعمل تھی، یعنی کسی اور کے شعر یا کسی اور کی غزل کے مضامین کو بہتر طور پر پیش کرنا۔ یہ اعلیٰ درجے کا ہنر تھا۔ ملاحظہ ہو ۱/ ۲۲۶۔

۲/ ۲۶۴ بنائے ہستی کو خراب کرنے کا دعویٰ اور اس پر یہ تخاطب کہ تو تھوڑی دیر ٹھہر، پھر دیکھ تیرا کیا حال کرتا ہوں۔ بہت لطیف ہے۔ ظاہر ہے کہ "ٹک تو رہ" محاوراتی ہے اور اس کا لغوی مفہوم اس سے متحارب ہے۔ اسی بنا پر شعر میں یہ تناؤ پیدا ہوا ہے۔

لیکن شعر میں لطف کے اور بھی پہلو ہیں۔ "بنائے ہستی" سے مراد خود اپنی زندگی ہو سکتی ہے، پوری دنیا ہو سکتی ہے، پوری کائنات ہو سکتی ہے۔ یہ بات بھی واضح نہیں کی ہے کہ ہستی کی عمارت کو کس طرح خراب کریں گے۔ "خراب" کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) ویران اور منہدم (۲) تباہ حال، یعنی برا۔ دوسرا مفہوم کیفیاتی ہے، جیسے ہم کہتے ہیں فلاں شخص کا کردار خراب ہے، یا فلاں شخص بڑی خراب اردو لکھتا ہے۔ پہلے معنی کی رو سے بنائے ہستی کی خرابی اسے ویران اور برباد کرتا ہے۔ دوسرے معنی کی رو سے اس کی خرابی اس کے کردار کو گندہ اور خراب کرتا ہے۔ خرابی کس طرح ہوگی، یہ ظاہر نہ کرکے لطیف ابہام رکھ دیا ہے۔ مثلاً اپنی زندگی مراد ہے تو (۱) خودکشی کرلیں گے (۲) آوارہ و برباد ہو جائیں گے۔ (۳) زندگی کو لہو و لعب میں صرف کریں گے۔ وغیرہ۔ اگر پوری دنیا یا کائنات مراد ہے تو (۱) اسے ویران کردیں گے۔ (۲) اس قدر بدنام کردیں گے اور اس کی اس قدر برائی کریں گے کہ لوگوں کو اس سے نفرت ہو جائے گی۔

(۳) اس کے نظام کو درہم برہم کر دیں گے۔ وغیرہ۔

''بنائے ہستی'' سے مراد معشوق بھی ہو سکتا ہے، جیسا کہ ایک شعر میں میر نے معشوق کو ''باعث حیات عزیز'' کہا ہے۔

تنگی جامہ ظلم ہے اے باعث حیات
پاتے ہیں لطف جان کا ہم تیرے تن کے بیچ

(دیوان سوم)

اب مراد یہ ہوئی کہ تھوڑے ہی دنوں میں ہم معشوق کے اخلاق بگاڑ کر رکھ دیں گے۔ یہ مفہوم دور کا ہو سکتا ہے، لیکن بالکل ناممکن نہیں۔ قائم کا شعر ہے۔

وہ خوبرو ہے کون سا جگ میں فرشتہ وش
وہ روز مل کے ہم جسے بدخو نہیں کیا

اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان دوم میں یوں باندھا ہے۔

خوار تو آخر کیا ہے گلیوں میں تو نے مجھے
تو سہی اے عشق جو تجھ کو بھی میں رسوا کروں

یہاں معنی کے پہلو بہت کم ہیں، اور ابہام میں کوئی امکانات نہیں۔ واضح رہے کہ ابہام اسی وقت کارگر ہوتا ہے جب معنی کے کئی امکانات پیدا ہوں، جیسا کہ شعر زیر بحث میں ہے۔

''بنائے ہستی'' سے معشوق مراد نہ لیں تو شعر میں عجب قلندرانہ انقلابی بانک پن اور اکڑ ہے۔ اس میں تھوڑی سی جھلک ظرافت کی بھی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو شعر کا مرتبہ پست ہوتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ معشوق پرواہ چل جائے تو اسے راہ پر لگا لیں گے۔

''بنائے ہستی'' سے ''ہستی کی بنیاد'' (نہ کہ عمارت ہستی) بھی مراد لے سکتے ہیں۔ ''بنا'' دونوں معنی میں مستعمل ہے۔

۳ر ۲۶۴ ''بھڑک'' بمعنی ''شعلہ'' تو لغات میں ملتا ہے، لیکن ''بھڑک'' بمعنی ''آگ'' نہیں ملتا۔ اب اسے میر کا تصرف کہئے، یا لغات کی نارسائی، یا مجاز مرسل کی عمدہ مثال فرض کیجئے، کہ فاعل کہہ کر فاعل

مراد لیا ہے۔ میں آخری صورت کو ترجیح دیتا ہوں۔ لیکن چونکہ پراکرتی لفظیات پر میر کی دسترس بہت وسیع تھی، اس لئے ممکن ہے کسی مقامی بولی میں ''بھڑک'' بمعنی ''آگ'' بھی ہو۔ بہر حال، اسی ایک لفظ کی تازگی شعر کو انتخاب میں رکھنے کے لئے کافی ہے۔ لیکن بعض پہلو اور بھی ہیں۔ پہلے تو یہ دیکھئے کہ ''بھڑک'' کی وضاحت نہیں کی، کہ یہ کون سی آگ ہے۔ لیکن ''یہ بھڑک'' کہہ کر کلام میں زور بھی پیدا کیا اور یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ آگ پرائی ہے، اور سننے والے کو معلوم بھی ہے کہ یہ آگ کون سی ہے، کس کی لگائی ہوئی ہے۔ خود کلامی کا بھی لہجہ ہے، یعنی کوئی سامنے نہیں ہے اور متکلم اپنے دل سے بات کر رہا ہے کہ میں خواہ مخواہ اپنی پیاس پر خفا ہو رہا ہوں۔ یہ آگ وہ نہیں جو کسی چیز سے بجھ جائے۔ یہ کنایہ بھی بہت لطیف ہے کہ پہلے مصرعے میں صرف ''یہ بھڑک'' کہا۔ اور دوسرے مصرعے میں وضاحت کی کہ ''بھڑک'' سے پیاس مراد ہے۔ اب یہ نکتہ پیدا ہوا کہ آگ الگ چیز ہے اور پیاس الگ شے ہے۔ پیاس اس لئے لگی ہے کہ دل میں آگ لگی ہوئی ہے۔ آگ بجھے تو پیاس بجھے۔ محض پیاس پر خفا ہونا بے معنی ہے۔ پیاس تو آگ کا تفاعل ہے، خود مختار نہیں۔ آگ تو بجھنے والی ہے نہیں۔ لہٰذا شعر میں عجب مایوسی اور بے چارگی ہے، لیکن یہ مایوسی اور بے چارگی کسی ماتم یا نالہ وزاری کو راہ نہیں دیتی، بلکہ اس میں ایک طرح کا اقبال (acceptance) ہے۔ اور یہ اقبال بھی کشاکش کے بعد پیدا ہوا ہے۔ پہلے تو پیاس بجھانے کی کوشش کی (مثلاً دل کو کہیں اور لگانا چاہا، یا کاروبار دنیا میں منہمک کرنا چاہا، یا شعر و شاعری سے بہلانا چاہا۔) جب اس میں کامیابی نہ ہوئی تو پیاس پر خفا ہوئے۔ اسے خشم و برہمی کے ذریعہ ڈرانا اور کم کرنا چاہا۔ (مثلاً ضمیر نے ملامت کی، یا خود کو ہی دھمکی دی کہ اگر پیاس نہ بجھے گی تو نتیجہ برا ہوگا، وغیرہ۔) جب یہ سب تدبیریں کارگر نہ ہوئیں تو اس نتیجے پر پہنچے کہ اب اپنی تقدیر کو قبول ہی کرنا ہوگا۔ یہ آگ تو بجھنے والی نہیں۔ میں فضول ہی تشنگی پر برہم ہو رہا ہوں۔ ''کوئی بجھتی ہے'' کا فقرہ بھی بہت بلیغ ہے، کیوں کہ اس میں سب امکانات ہیں۔ (۱) آگ اپنے آپ بجھ جائے۔ (۲) کوئی اور آ کر اسے بجھا دے۔ (۳) میں کوشش کروں تو بجھ جائے، وغیرہ۔

لطف یہ ہے کہ آگ کی نوعیت اب بھی واضح نہیں ہوتی۔ سب امکانات موجود ہیں۔ بہت عمدہ شعر کہا۔

۴ر ۲۶۴ ''نور اللغات'' میں ''جی میں پھرنا'' کے معنی ''بار بار کسی کا دھیان آنا'' لکھے ہیں اور سند میں

میر کا زیر بحث شعر دیا ہے۔ فرید احمد برکاتی نے بھی یہی معنی "مہذب اللغات" کے حوالے سے درج کیے ہیں۔ مشکل یہ ہے کہ یہ معنی شعر سے متبادر نہیں ہوتے۔ اگر معشوق کا دھیان بار بار آتا ہے تو یہ کوئی تعجب کی بات نہیں، اور اس شک کا کوئی موقع ہی نہیں کہ میں جاگ رہا ہوں کہ سو رہا ہوں؟ یہی بہتر ہے کہ یہاں "پھرنا" کو عام مفہوم (گشت کرنا، گھومنا پھرنا) میں لیا جائے اور "جی میں پھرنا" کو محاورہ فرض نہ کیا جائے۔

پرانے شعرا لفظ "جی" کو "جان" کے معنی میں استعمال کرتے تھے، خاص کر جب یہ لفظ کسی محاورے کا حصہ نہ ہو اور بطور اسم استعمال ہوا ہو، جیسے تاباں۔

جی نہیں بچتا نظر آتا شب فرقت میں آج
کہکشاں تلوار ہے اور آسماں جلاد ہے

(کہکشاں کے تلوار اور آسمان کے جلاد ہونے کا مضمون میر درد کا ہے، پھر غالب نے بھی برتا۔ یہ بحث الگ ہے۔) لہٰذا مصرع اولیٰ کا مطلب یہ ہے کہ معشوق میری جان میں گھومتا پھرتا ہے، یعنی میری جان میں اتر گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب جان ہی معشوق سے بس جائے تو یہ اتحاد بالمعشوق کی انتہائی منزل ہوگی۔ اسی لئے دوسرے مصرعے میں استعجاب اور مسرت سے کہا کہ آیا میں جاگ رہا ہوں یا سو رہا ہوں (خواب دیکھ رہا ہوں؟) یعنی معشوق کا جان میں رچ بس جانا ایسی چیز ہے جو آسانی سے نصیب نہیں ہوتی۔

میر کے یہاں "جی" بمعنی "جان" کے لئے ملاحظہ ہو ۲/ ۹۳، ۳/ ۲۵۸ وغیرہ۔

سراج اورنگ آبادی نے اس مضمون کو ہلکا کر دیا ہے۔

یار کو بے حجاب دیکھتا ہوں
میں سمجھتا ہوں خواب دیکھتا ہوں

۲۶۵

مثال سایہ محبت میں جال اپنا ہوں
تمھارے ساتھ گرفتار حال اپنا ہوں

مرے شمود نے مجھ کو کیا برابر خاک
میں نقش پا کی طرح پائمال اپنا ہوں

ترا ہے وہم کہ یہ ناتواں ہے جامے میں
وگرنہ میں نہیں اب اک خیال اپنا ہوں

۷۵۵ بلا ہوئی ہے مری گو کہ طبع روشن میر
ہوں آفتاب ولیکن زوال اپنا ہوں

۲۶۵/ ۱ یہ غزل بیدل کی زمین و بحر میں ہے۔ فارسی ردیف "خودیم" کو اردو میں "اپنا ہوں" کر دیا ہے۔ بیدل کا مطلع ہے۔

تحیر آینۂ عالم مثال خودیم
بہانہ گردش رنگست و پائمال خودیم
(ہم اپنے ہی عالم مثال کا آئینۂ تحیر ہیں
(بہار و خزاں میں) رنگوں کا آنا جانا تو
محض بہانہ ہے۔ ہم خود اپنے ہی پامال
ہیں۔)

خود اپنے ہی پامال ہونے کا مضمون میر نے اگلے شعر میں باندھا ہے۔ اس پر بحث آگے آتی ہے۔ شعر زیر بحث میں تشبیہ بھی نئی ہے اور مصرع ثانی میں مضمون بھی نیا ہے۔ انسان اور اس کا سایہ دونوں میں ایسا رشتہ ہے کہ ایک کو دوسرے سے مفر نہیں۔ جہاں جسم ہے وہاں سایہ ہے اور جہاں سایہ ہے وہاں جسم۔ لہٰذا سایہ جسم کے جال میں ہے اور جسم سائے کے جال میں ہے۔ یہی حال متکلم اور محبت کا بھی ہے۔ جب تک متکلم ہے، تب تک اس کی محبت بھی ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے جدا نہیں ہو سکتے۔ دوسرے مصرعے میں لطیف ابہام ہے۔ عاشق یوں تو معشوق کے ساتھ ہے، کیوں کہ اگر معشوق نہیں تو عاشق بھی نہیں، لیکن جس طرح عاشق اور محبت میں جسم اور سائے کا بندھن ہے، اسی طرح معشوق بھی اپنے حال میں (یعنی اپنے حسن اور معشوقی) میں گرفتار ہے، معشوق اپنے حسن سے الگ نہیں ہو سکتا اور عاشق کو محبت نہیں چھوڑ سکتی۔ اس طرح دونوں ساتھ ساتھ بھی ہیں اور ایک دوسرے کی طرح اپنے اپنے حال (یعنی اپنی اپنی حالت) کے گرفتار بھی۔

۲۶۵/۲ یہ مضمون ایک حد تک تو بیدل سے مستعار ضرور ہے (جیسا کہ میں نے ۲۶۵/۱ میں لکھا ہے) اور بیدل نے ایک اور شعر میں اپنے ہی پامال ہونے کا مضمون پھر باندھا ہے۔

شمع آسودگی چہ امکانست
تا سرے ہست پامال خودیم

(اس بات کا کیا امکان کہ آسودگی کی شمع
روشن ہو۔ جب تک سر ہے، تب تک ہم
آپ اپنے پامال ہیں۔)

لیکن واقعہ یہ ہے کہ بیدل کا مطلع (جو ۲۶۳/۱ میں نقل ہوا) بہت عمدہ نہیں، کیوں کہ اس میں اپنے پامال خود ہونے کی دلیل نہیں، اور دونوں مصرعوں میں ربط بھی بہت نہیں۔ اوپر جو شعر نقل ہوا وہ نسبتاً بہتر ہے، لیکن میر کا مضمون بیدل سے پھر بھی آگے نکل گیا ہے۔ اور میر کا شعر ربط و مناسبت الفاظ کے اعتبار سے بھی بیدل کے دونوں شعروں سے بڑھا ہوا ہے۔

میر کے یہاں سب سے پہلا نکتہ یہ قابل غور ہے کہ بیدل کے علی الرغم ان کا مضمون اخلاقی یا

سبق آموزانہ نہیں، بلکہ تفکراتی ہے اور آفاقی محزونی کا حامل ہے۔ ''نمود'' بمعنی ''دکھائی دینا، ظاہر ہونا'' بھی ہے، اور بمعنی ''نمایاں ہونا'' بھی ہے۔ دونوں صورتوں میں نتیجہ ایک ہی ہے کہ میں جیسے ہی نمودار ہوا، خاک میں ملا دیا گیا۔ اب اس مضمون کے لئے مصرع ثانی میں کیا عمدہ دلیل پیش کی ہے، کہ جس طرح نقش پا نمودار ہوتے ہی مٹا دیا جاتا ہے، یا قدموں تلے پامال ہو جاتا ہے، اسی طرح میری نمود اور میری پامالی بھی ہے۔ واضح رہے کہ نقش پا تو اسی وقت بن جاتا ہے جب پاؤں زمین پر پڑتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ نظر تب آتا ہے جب پاؤں اٹھتا ہے۔ لہٰذا پامال ہونا ہی نقش پا کا وجود میں آنا ہے۔ یعنی نقش پا کا عدم اس کا وجود ہے۔ اور اس کا وجود منحصر ہے پامالی پر۔ پھر دیکھئے کہ اس نقش پا پر پھر دوسروں کے پاؤں پڑتے ہیں، یہ بھی ممکن ہے کہ آپ کا ہی پچھلا قدم آپ کے اس نقش پا پر پڑے جو اگلے قدم نے بنایا ہے۔ لہٰذا نقش قدم ہر طرح پامال ہوتا ہے۔ وہ وجود میں آتا ہے پامالی کے ذریعہ، اور اس کا وجود اس لئے ہے کہ وہ پامال ہو۔

خود کو نقش پا سے تعبیر کرنا اور اس طرح یہ ثابت کرنا کہ وجود میں آنا نتیجہ ہے پامالی کا اور پامالی نتیجہ ہے وجود میں آنے کا، انتہائی عمدہ تخیل ہے اور کائناتی المیے کے انداز رکھتا ہے۔

نقش پا کی افتادگی اور پستی حال کا مضمون میر درد نے خوب لکھا ہے۔

ہوں افتادہ برنگ نقش قدم
رفتگاں کا مگر سراغ ہوں میں

یہ مضمون، کہ نقش قدم سراغ ہے گئے ہوئے لوگوں کا، ولی نے انتہائی حسن اور کیفیت کے ساتھ نظم کیا ہے۔

یوں رفتگاں کے ہجر میں داغاں ہیں سینے پر ولی
صحرا کے جوں دامن اپر ہوں نقش پائے رہرواں

اتنے خوبصورت شعروں کے سامنے چراغ جلنا مشکل تھا۔ لیکن میر نے بیدل سے استفادہ کرتے ہوئے نقش قدم کے مضمون کو نئی وسعت دے دی۔

۲۶۵/۳ گداز عشق کے باعث اپنے وجود کو وہم سے کئی جگہ تعبیر کیا ہے۔ مثلاً ۱/۷۳ اور مندرجہ ذیل

اشعار ؎

گداز عشق میں ہے بھی گیا میر
یہی دھوکا سا ہے اب پیرہن میں

(دیوان اول)

ریاضات محبت نے رکھا ہے ہم میں کیا باقی
نمود اک کرتے ہیں ہم یوں ہی اب شکل مثالی سے

(دیوان دوم)

شعر زیر بحث اوپر درج کردہ دونوں شعروں سے بہتر ہے۔ دیوان اول کے شعر کا مصرع ثانی بہت خوب ہے، لیکن شعر میں معشوق سے خطاب براہ راست نہیں ہے (اگرچہ امکان ہے کہ شعر کا متکلم معشوق سے بات کر رہا ہو) اور خود معشوق کا تاثر شعر سے ظاہر نہیں ہوتا۔ دیوان دوم کے شعر میں مصرع ثانی بہت خوب ہے، لیکن مصرع اولی کثرت الفاظ سے بوجھل ہے۔ ۱؍۷۴ پر جو شعر ہے اس میں لفظ ''نمود'' کی خاص اہمیت ہے، اور اس بات کی بھی، کہ معشوق سے کہا جا رہا ہے کہ اس وقت بھی آتا ہو تو آجاؤ، ورنہ ہم میں کیا رہے گا۔

شعر زیر بحث میں پہلی خوبی تو یہ ہے کہ معشوق سے براہ راست خطاب ہے، لیکن یہ امکان بھی ہے کہ خطاب معشوق سے نہ ہو، بلکہ کسی بھی شخص سے ہو جو میر کو زندہ اور گوشت پوست کا ڈھانچا سمجھتا ہو۔ دوسری خوبی یہ ہے کہ معشوق (یا مخاطب) کا تاثر بھی موجود ہے، کہ وہ متکلم کو زندہ اور اس کے جسم کو لباس کے ذریعہ ڈھکا ہوا سمجھتا ہے۔ تیسری اور سب سے بڑی خوبی مصرع ثانی کا مضمون ہے۔ جو چیز تم دیکھ رہے ہو وہ محض میرے خیال کی قوت ہے، یعنی میں نے اپنے کو اپنی قوت متخیلہ کے زور پر تمھارے سامنے متشکل کر دیا ہے۔ یا پھر یہ میں نہیں ہوں، بلکہ میرا خیال ہے۔ یعنی تمھارے دل میں جو میری شبیہ ہے وہ تمھاری آنکھوں کے سامنے آ گئی ہے، اور تمھیں دھوکا ہو رہا ہے کہ یہ اصلی میں ہوں۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ اب میں اتنا کمزور ہو چکا ہوں کہ جو کچھ تم دیکھ رہے ہو اس میں اور میرے اصل وجود جسم میں وہی رشتہ ہے جو کسی طبعی جسم اور خیالی جسم میں ہوتا ہے۔ یعنی خود میں تو معدوم ہو چکا ہوں بس میرا خیال (یعنی میرا عکس، یا تصوری وجود) باقی ہے۔

مصرع اولیٰ میں ''یہ ناتواں'' بھی خوب ہے۔ یعنی ''میں ناتواں ہوں جاے میں'' کہنا ممکن تھا، لیکن اس کی جگہ ''یہ ناتواں ہے جاے میں'' کہا اور تین خوبیاں حاصل کر لیں۔ (۱) چونکہ خود اپنے وجود کی نفی مصرع ثانی میں کر رہے ہیں، اس لئے ''میں'' لکھتے تو گویا اپنے وجود کی تصدیق ہوتی۔ (۲) ''یہ ناتواں'' کہہ کر خود کو تقریباً واحد غائب کا مرتبہ دے دیا۔ (۳) جب کوئی شے سامنے موجود ہو تو اس کے اسم پر اسم اشارہ (''یہ'') لگانے سے زور بڑھ جاتا ہے۔ مثلاً اقبال ؎

ہیں تیرے تصرف میں یہ بادل یہ ہوائیں
یہ گنبد افلاک یہ خاموش فضائیں

(''روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے'')

یا اقبال ''لالۂ صحرا'' کا آغاز یوں کرتے ہیں ؎

یہ گنبد مینائی یہ عالم تنہائی
مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی

میر کے یہاں اسم اشارہ کے ایک اور زبردست استعمال کے لئے ملاحظہ ہو ۲؍۲۳۸ اور ۲؍۲۷۳۔

ناتوانی کے مضمون تمام شعرا باندھا کئے ہیں۔ یہ ہندایرانی شعرا کا محبوب مضمون ہے۔ لیکن میر کی تازگی اور جدت سے شاید ہی کسی نے باندھا ہو۔ غالب نے شوخی اور کرشاعرانہ اور شگفتہ طبعی کے سہارے سے خوب کہا ہے، لیکن میر کا مضمون ان کی پہنچ سے بہت دور رہا ؎

لاغر اتنا ہوں کہ گر تو بزم میں جا دے مجھے
میرا ذمہ دیکھ کر گر کوئی بتلا دے مجھے

شگفتہ طبعی ناسخ کے یہاں بھی ہے، لیکن ان کے مضمون کے متعلقات بے لطف ہیں، کثرت الفاظ اس پر مستزاد ؎

انتہائے لاغری سے جب نظر آیا نہ میں
ہنس کے وہ کہنے لگے بستر کو جھاڑا چاہئے

متعلقات کے پرلطف ہونے سے میری مراد یہ ہے کہ مضمون کو جس صورت حال کے حوالے سے بیان کیا جائے اس میں بھی تازگی اور ندرت ہو۔ ناسخ کے یہاں صورت حال یہ ہے کہ معشوق بیمار

پری کو آیا۔ عاشق بستر سے لگ گیا ہے اور اتنا دبلا ہو گیا ہے کہ دکھائی نہیں دیتا۔ ظاہر ہے جب وہ دکھائی ہی نہیں دیتا تو اس کے چارہ ساز اور دوست اس کی خدمت اور دیکھ بھال کیا کر سکتے ہوں گے؟ پھر معشوق کا ہنسنا اور یہ کہنا کہ بستر کو جھاڑ کر دیکھیں، معشوق کی سنگ دلی پر دال تو ہے، لیکن اس سے عاشق کی توقیر اتنی گھٹ جاتی ہے کہ وہ انسان سے زیادہ کوئی کیڑا (مثلاً کھٹمل) معلوم ہونے لگتا ہے۔ (واضح رہے کہ بستر کو جھاڑنے کا عمل یہی ہوتا ہے کہ اس میں کھٹمل وغیرہ قسم کا کوئی حقیر لیکن ضرر رساں کیڑا ہو۔) اس طرح شعر میں ظرافت کی جگہ معمولی درجے کی ہزل حاوی آ جاتی ہے۔ غالب نے تو مکر شاعرانہ سے کام لے کر مضمون کو بچا لیا، لیکن ناسخ جوش بیان میں ظرافت اور شگفتہ طبعی کی حدوں کو پار کر گئے۔ میر نے سب سے بہتر انداز اختیار کیا، کہ متکلم ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ اس طرح مضمون میں اس قدر جان پڑ گئی کہ بظاہر معلوم ہوتا ہے ناسخ اور غالب کے شعروں کا میر سے کوئی رشتہ ہی نہیں۔

کپڑوں کے پیکر کو برتتے ہوئے اس مضمون کو میر نے دو جگہ اور باندھا ہے، اور حق یہ ہے کہ خوب باندھا ہے۔

ترا ہے وہم کہ میں اپنے پیرہن میں ہوں
نگاہ غور سے کر مجھ میں کچھ رہا بھی ہے

(دیوان اول)

پوشیدہ تو نہیں ہے کہ ہم ناتواں نہیں
کپڑوں میں یوں ہی تم کو ہمارا بھرم ہے کچھ

(دیوان سوم)

شعر زیر بحث میں معنی کے پہلو زیادہ ہیں۔ ورنہ مندرجہ بالا دونوں شعر بھی کسی بھی اچھے شاعر کے لئے مایۂ افتخار ہیں۔

آخری بات یہ کہ میر نے مصرع اولیٰ میں معشوق (یا مخاطب) کے وہم کا ذکر کر کے دوسرے مصرع میں اپنا خیال رکھ کر بات کو پوری طرح مربوط کر دیا۔ اگر صرف یہ کہتے کہ تم کو غلط فہمی ہے، وغیرہ تو ربط اتنا مکمل نہ ہوتا۔ شاہکار شعر کہا ہے۔

۲۶۵/۴ تعلی کے شعر سب کہتے ہیں، لیکن اس شعر کا انداز ہی اور ہے۔ "طبع روشن" اور "آفتاب"

کی مناسبت بہت خوب تو ہے ہی، لیکن اپنے زوال کو اتنا بلند درجہ دینا کہ وہ زوال آفتاب کے برابر ہو جائے، میر کے اسی بے لگام تخیل کا نمونہ ہے جس کا ذکر میں پہلے کر چکا ہوں۔ فارسی، اردو کی مشہور کہاوت ہے ؏

اے روشنیِ طبع تو برمن بلا شدی

یہ ایسے موقع پر بولی جاتی ہے جب کسی شخص کی خوبی، خاص کر اس کی ذہنی اور دماغی خوبی، اسے کسی مشکل میں ڈال دے، یا اس کے لئے ابتلا کا سامان بن جائے۔ اب میر کہتے ہیں کہ درست ہے میری روانیِ طبع (میرا کمال شاعری، میرا عشق، میرا مفکرانہ ذہن) میرے لئے (اور شاید اوروں کے لئے بھی) سامان بلا ہے۔ لیکن مجھے کوئی رنج نہیں، بلکہ مجھے اس پر افتخار ہے۔ کیونکہ میں آفتاب ہوں، اور اگر روشنیِ طبع کے باعث مجھ پر ابتلا آئی تو یہ ایسا ہی ہے جیسے آفتاب اپنی روشنی کے باوجود (یا اسی روشنی کے باعث) غروب ہونے پر مجبور ہوتا ہے۔

اس تعلی میں دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہی کہ میں آفتاب کی طرح روشن ہوں۔ دوسرا یہ کہ میں اپنی ذات میں تنہا ہوں۔ میری ابتلا اوروں کی طرح کی نہیں ہے، بلکہ آفتاب کی طرح تنہا اور بے عدیل ہے۔ کوئی تارا نہ آفتاب کی طرح روشن ہوتا ہے، اور نہ اس کی طرح غروب ہوتا ہے۔ سورج کا تنہا اور عدیم النظیر ہونا اس کی خوبی اور اس کے لئے باعث فراغت ہے۔ یہ مضمون میر نے دیوان ششم میں یوں باندھا ہے۔

تجرید کا فراغ ہے یک دولت عظیم
بھاگے ہے اپنے سائے سے بھی خوشتر آفتاب

لہٰذا آفتاب کی طرح میں بھی اس قدر یکہ و یکتا ہوں کہ میرا سایہ تک نہیں۔ اور میرا زوال بھی آفتاب ہی کے زوال کی طرح روشن اور بے عدیل ہے۔

روشنیِ طبع کا مضمون میر علی اوسط رشک نے تمثیلی انداز میں باندھا ہے، لیکن ان کا ثبوت نامکمل رہ گیا۔

سچ ہے روشنیِ طبع بلا ہوتی ہے
چاند کامل جو ہوا نقص بھی درکار ہوا

۲۶۶

۷۵۵ سید ہو یا چمار ہو اس جا وفا ہے شرط
کب عاشقی میں پوچھتے ہیں ذات کے تئیں

کے تئیں=کے بارے میں

۱/۲۶۶ اس شعر میں ''اس جا'' اسی قسم کا زور رکھتا ہے جیسا کہ ۲۶۵/۳ میں ''یہ ناتواں'' کی بحث میں مذکور ہوا۔ ''اس جا'' میں دوسرا لطف یہ ہے کہ ''عاشقی'' جو ایک صورت حال ہے، اسے جگہ سے تعبیر کیا ہے۔ یہ اردو کا خاص محاورہ ہے، لیکن اس کے برتنے میں سلیقہ بہت درکار ہوتا ہے۔ ''عاشقی میں'' کہہ کر صورت حال کی مکانیت کو مستحکم کیا ہے۔ اس طریقہ کار کو برتنے میں ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ ''عاشقی'' (یعنی عشق کرنا، عشق میں مبتلا ہونا، اور عشق کے لوازمات سے معاملہ کرنا) کی اہمیت عاشقوں (یعنی عشق کرنے والوں) سے زیادہ ہو جاتی ہے۔ انفس (یعنی انفرادی شخصیت، یا اشیا کی انفرادی حیثیت) اہم نہیں ہے۔ بلکہ آفاق (یعنی مکمل صورت حال، عمومی وجود) اہم ہے۔ ہماری شاعری (اور تہذیب و فکر و فلسفہ) کا یہ اصول یہاں بڑی خوبی سے کارفرما ہے۔ مثلاً مصرع ثانی اگر یوں ہوتا ع

کب عاشقوں سے پوچھتے ہیں ذات کے تئیں

تو مرکزی اہمیت عشق کی نہیں، بلکہ انفرادی عاشقوں کی ہوتی۔ یعنی آفاق کی جگہ انفس کو مرکزیت حاصل ہو جاتی۔ حالی کا زمانہ آتے آتے ہماری تہذیب میں (غالباً مغرب کے زیر اثر) آفاق کے بجائے انفس کو مرکزی مقام حاصل ہونے لگا تھا۔ چنانچہ دیکھئے حالی نے میر کے مضمون کو یوں بیان کیا ہے۔

قیس ہو کوہ کن ہو یا حالی
عاشقی کچھ کسی کی ذات نہیں

حالی کے یہاں عاشقی اہم تو ہے، لیکن مرکزی اہمیت انفس (یعنی قیس، کوہ کن اور حالی) کی ہے جو عاشقی کرتے ہیں۔ حالی کا شعر نہایت عمدہ ہے، اور دوسرے مصرعے میں لفظ ''کچھ'' تو بہت پر زور ہے۔ لیکن تہذیبی مفروضات (cultural assumptions) کی تبدیلی کے باعث ان کا شعر میر کی دنیا

سے الگ ہو جاتا ہے۔

اب میر کے شعر میں ''سید ہو یا چمار'' پر غور کیجئے۔ یہاں بھی عمومیت ہے۔ پھر اس فقرے میں ہندوستانی تعصبات و تصورات کو پوری طرح سمو کر بات کو فوری اور زمینی کر دیا ہے۔ برہمن شیخ وغیرہ کہتے تو وہ عمومیت نہ حاصل ہو سکتی جو رسم و رواج اور معاشرت کے حقائق پر مبنی ہے۔ یہ دونوں الفاظ (سید اور چمار) ایک پورے معاشرے، اس کے طبقات، اس کی اچھائی برائی، سب کو محیط ہیں۔ محمد حسن عسکری نے بعض کہاوتوں اور محاوروں کے حوالے سے بھی یہی بات کہی ہے کہ ان میں ایک پورا تہذیبی تناظر منعکس ہو جاتا ہے۔ پھر سید اور چمار کے ساتھ لفظ ''ذات'' کو جتنی مناسبت ہے اتنی قیس، کوہکن، حالی وغیرہ ناموں سے نہیں ہے جو حالی کے شعر میں مذکور ہیں۔

میر کے بارے میں کئی لوگوں (مثلاً قاضی عبدالودود) نے شک ظاہر کیا ہے کہ وہ سید نہ تھے۔ محمد حسین آزاد نے بھی اپنے انداز میں یوں لکھا ہے کہ شک کی بنیاد پڑنا لازم تھی۔ حقیقت جو بھی ہو (اور میر کی سیادت یا عدم سیادت کا ان کے شاعرانہ مرتبے سے کوئی تعلق بھی نہیں) یہ امر واقعہ ہے کہ میر نے ''سید'' اور ''چمار'' کو دو انتہاؤں کے طور پر اکثر استعمال کیا ہے۔

اے غیر میر تجھ کو گر جوتیاں نہ مارے
سید نہ ہووے پھر تو کوئی چمار ہووے

(دیوان اول)

لہٰذا سید اور چمار کہہ کر میر نے اپنے خیال میں سب سے زیادہ ''شریف'' اور سب سے زیادہ ''حقیر'' کا ذکر کر دیا ہے۔ اس طرح مملکت عشق میں ہر چھوٹے اور ہر بڑے کو بشرط وفا برابر قرار دے دیا ہے۔ یہ ایک طرح کی بشر دوستی (Humanism) ہے جس پر اسلامی تہذیب اور تصوف کی گہری چھاپ ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اس میں ذات پات اور طبقہ بندی کا بھی شعور ہے جسے رجعت پرستانہ کہنا ضروری ہے۔ بشر دوستی اور ذات پات کی تفریق کا یہ جذبہ شعر میں بیک وقت موجود ہونے کی وجہ سے اس میں عجب طنزیہ لطف پیدا ہو گیا ہے۔ ایک طرف تو یہ طنز خود متکلم اور اس کے ہم خیال لوگوں کے معتقدات پر ہے جو انسانوں میں ذات پات کی تفریق روا رکھتے ہیں۔ تو دوسری طرف یہ ان اہل ظاہر پر بھی طنز ہے جو عشق کو چند لوگوں کی میراث سمجھتے ہیں۔ مجموعی حیثیت سے یہ شعر عشق کی درویش صفت بشر دوستی کا آئینہ

وار ہے۔

غالب نے اس مضمون کو اپنی مخصوص تعلقاتی انداز میں لکھا ہے۔ ان کے یہاں کیفیت بہت کم ہے، جب کہ میر کا شعر اتنے معنی کا حامل ہوتے ہوئے بھی کیفیت سے بھی بھرپور ہے۔

وفاداری بہ شرط استواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

سید اور چمار کی دوئی کو میر سے براہ راست مستعار لے کر سلیم احمد نے عمدہ شعر کہا ہے۔

کانٹتے ہیں پھٹے ہوئے جذبات
ہو کے سید بنے سلیم چمار

سلیم احمد کے شعر کو میں نے میر سے براہ راست مستعار اس لئے کہا کہ سلیم احمد (جیسا کہ انھوں نے اپنی خود نوشت میں لکھا ہے) سید نہ تھے۔ اس شعر میں "سید" اور "چمار" استعارہ ہے، آپ بیتی نہیں۔ میں یہ بات پوری طرح واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ میں ذات پات کی تفریق کو غلط اور سماجی ناانصافی پر مبنی سمجھتا ہوں، نہ ہی میں اس "دوئی" کا حامی ہوں جس کا ذکر میر اور سلیم احمد کے اشعار میں ہے۔ میں نے ان چیزوں کا تذکرہ اشعار کے حوالے سے کیا ہے، اپنے تصورات کے حوالے سے نہیں۔

۲۶۷

گوش دیوار تک تو جا نالے
اس میں گل کو بھی کان ہوتے ہیں

۲۶۷/۱ اردو ادب کی تاریخ مفروضوں اور فرضی بیانات سے بھری پڑی ہے۔ ان میں سے ایک مفروضہ یہ بھی ہے کہ اٹھارویں صدی کے شروع میں دلی میں "ایہام گوئی" کی تحریک بہت مقبول تھی۔ پھر مرزا مظہر جانجاناں وغیرہ کے زیر اثر خود "ایہام گویوں" (مثلاً شاہ حاتم) نے رنگ بدلا۔ آہستہ آہستہ ایہام گوئی ختم ہوگئی اور اس کی جگہ جذبات ومحسوسات کا سادہ، بے تکلف اور کیفیت آگیں بیان دلی والوں کا طرز ٹھہرا۔ اس دعوے کے ثبوت میں اشعار کا شمار نہیں پیش کیا جاتا کہ (مثلاً) ۱۷۵۰ کے بعد فلاں فلاں شعرا کے (مثلاً) اسی یا نوے فی صدی شعروں میں ایہام نہیں ہے۔ نہ ہی "ایہام گو" شعرا (مثلاً آبرو، ناجی، شروع کے شاہ حاتم) کے اشعار کا شمار پیش کیا جاتا ہے کہ ان کے یہاں (مثلاً) پچاس فی صدی شعروں میں ایہام ہے۔ ہمارے نقاد اور مورخ کرتے یہ ہیں کہ اکا دکا شعروں کے بیانات اور اشعار پر تکیہ کر کے حکم لگا دیتے ہیں کہ فلاں زمانے تک "ایہام گوئی" مقبول رہی، اور پھر اس کے بعد متروک ومردود ٹھہری۔

واقعہ یہ ہے کہ "ایہام گوئی" کبھی متروک نہیں ہوئی۔ اور ہوتی بھی کیسے؟ ایہام دراصل رعایت کا اور رعایت، معنی آفرینی کا ذریعہ ہے۔ اور ہماری زبان کی بڑی خوبیوں میں سے ایک یہ بھی ہے کہ اس میں رعایت اور مناسبت کے امکانات بہت ہیں، کوئی بھی تخلیقی شخصیت، اگر وہ زبان شناس ہو، ایہام اور رعایت سے دامن گرداں نہیں ہو سکتی۔ اچھا شاعر زبان کے تمام امکانات کو نظر میں رکھتا ہے اور ان کو بروئے کار لا کر "لطف سخن" پیدا کرتا ہے۔ ("لطف" کے سلسلے میں ملاحظہ ہو ۲۲۰/۲۔) بہر حال، "ایہام گوئی" کے زوال کی دلیل میں جو شعر پیش کئے جاتے ہیں ان میں سے کچھ حسب ذیل ہیں۔

یک رنگ ہوں آتی نہیں خوش مجھ کو دورنگی

منکر سخن و شعر میں ایہام کا ہوں میں

(سودا)

یہ شعر دراصل درد کے مندرجہ ذیل شعر کا جواب ہے۔ اس کا کچھ خاص تعلق ایہام کے انکار سے نہیں۔

از بسکہ ہم نے نام دوئی کا مٹا دیا
اے درد اپنے وقت میں ایہام رہ گیا

درد یہ کہہ رہے ہیں کہ ہم نے دوئی کا نام ہر جگہ مٹا دیا، اب صرف شعر میں ایہام رہ گیا، اور کہیں دوئی نہیں۔ سودا اس کا جواب دیتے ہیں کہ میں اس قدر یک رنگ ہوں کہ میں شعر میں بھی ایہام کو نہیں مانتا۔ اس کا ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میں ایہام کے وجود کا قائل نہیں۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ سودا ایہام کو برا ہی کہہ رہے ہوں۔ وہ صرف یہ کہہ رہے ہیں کہ میں نے اس درجہ یک رنگی اختیار کر رکھی ہے کہ میں ایہام تک کے وجود کا منکر ہوں، اور لطف یہ ہے کہ اس بیان میں ایہام ہے، کیونکہ "رہ گیا" کے ایک معنی "بیکار ہو گیا"، "معطل ہو گیا" وغیرہ بھی ہیں۔ بہر حال اگر یہ فرض بھی کر لیا جائے کہ سودا کا مطلب یہی اور صرف یہی ہے کہ میں ایہام کو پسند نہیں کرتا تو درد کا شعر بہر حال موجود ہے، جس میں ایہام کے وجود کا اقرار ہے۔ درد بہر حال آبرو، ناجی، یک رنگ وغیرہ "ایہام گویوں" کے بعد کے شاعر ہیں۔ اور درد و سودا دونوں کے یہاں عملاً ایہام خاصا نمایاں بھی ہے۔ سودا کے خود اس شعر میں ایہام موجود ہے۔ (ایہام کا ہوں میں۔ ایہام کہوں میں۔)

انکار ایہام کی دلیل میں میر کا یہ شعر بھی اکثر (بلکہ سودا کے شعر سے زیادہ) پیش کیا جاتا ہے۔

کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے
کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں

اس شعر کے سلسلے میں پہلی بات یہ کہ یہ دیوان دوم کا ہے۔ یہ دیوان ۱۷۵۲ کے بعد اور ۱۷۷۵ کے پہلے تیار ہوا۔ لہٰذا اس وقت تک "ایہام گوئی" اتنی اہم تو تھی ہی کہ میر کو اس کا ذکر کرنا پڑا۔ دوسری بات یہ کہ یہ شعر دراصل ایہام کی تعریف و تحسین ہے، کہ میر کے شعروں میں ایہام بھی نہیں ہے پھر بھی ان کے شعر دل کو کھینچتے ہیں۔ یعنی ایہام ایسی چیز ہے جس کے ہونے سے دل شعر کی طرف کھنچتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ میر کے یہاں ایہام کی کمی نہیں۔ شعر زیر بحث میں تجاہل عارفانہ ہے۔

شاہ حاتم کا ۱۷۳۶ کا شعر ہے۔

کہتا ہے صاف و شستہ سخن بس کہ بے تلاش
حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ

اس شعر سے البتہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ اگر بے سعی و تلاش کے صاف شعر مل جائے تو ایہام کو، (جس میں بہر حال سعی و تلاش کی ضرورت ہو سکتی ہے) کیوں اختیار کریں؟ یعنی اس میں ایہام کی برائی نہیں ہے۔ ہاں ایہام کے علاوہ اور طرح کے امکانات کا ذکر ضرور ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ۱۷۳۶ کے بعد بھی شاہ حاتم ایہام پر مبنی شعر کہتے رہے۔ اس زمانے کا ایک شعر انعام اللہ خاں یقین کا ہے۔

شاعری ہے لفظ و معنی سے تری لیکن یقیں
کون سمجھے یاں تو ہے ایہام مضموں کا تلاش

اس شعر سے دو باتیں ثابت ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس زمانے تک ایہام بہت مقبول تھا، اور دوسری بات یہ کہ حاتم کی طرح یقین بھی شعر سازی کے دوسرے امکانات کی بات کر رہے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ ہمارے کلاسیکی شعرا نے، چاہے وہ دلی کے ہوں یا لکھنؤ کے، ایہام کو کبھی ترک نہیں کیا۔ میر کے یہاں کثرت سے ایہام نظر آتا ہے، اور آخر وقت تک موجود ہے۔ زیر بحث شعر کو میں نے انتخاب میں اس لئے درج کیا ہے کہ یہ شعر بظاہر صرف ایہام کی خاطر کہا گیا ہے۔ گذشتہ صفحات میں ایہام اور ضلع کی بہت سی مثالیں ہیں (ضلع بھی ایہام کی ایک شق ہے۔) لیکن ایسے شعر نہیں ہیں جن میں محض ایہام ہو۔

"دیوار کے بھی کان ہوتے ہیں" یا "دیوار ہم گوش دارد" کی بنیاد پر دیوار کے کان فرض کر کے نالے سے کہا ہے کہ تو کم سے کم باغ کی دیوار کے کانوں تک تو پہنچ جا۔ پھول کی پنکھڑی کو کان سے تشبیہ دیتے ہیں، اور یہ بھی کہتے ہیں کہ کانوں کے باوجود پھول بہرا ہے کیوں کہ وہ بلبل کا نالہ نہیں سنتا۔ "کان ہونا" محاورہ ہے، اس کے معنی ہوتے ہیں "متنبہ ہو جانا" لہٰذا اگر نالہ دیوار کے کان تک پہنچا تو پھول کو بھی متنبہ ہو جائے گی۔ (یعنی پھول کے بھی کان ہو جائیں گے) مزے دار شعر ہے۔ استعارے کو لغوی معنی میں استعمال کیا ہے، جیسا کہ ایہام میں اکثر ہوتا ہے۔

تھوڑا سا اور غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس شعر میں ایہام پر مبنی معنی آفرینی کے علاوہ مضمون پر مبنی معنی آفرینی بھی ہے۔ میر شاعر ہی اتنے خطرناک ہیں کہ ان کے شعر پر بھرپور توجہ نہ کریں تو اس بات کا امکان رہتا ہے کہ شعر کے ساتھ پورا انصاف نہ ہوگا۔ اس شعر میں مضمون پر مبنی معنی آفرینی ہونے سے میری مراد یہ ہے کہ اس میں بیان کردہ صورت حال میں کئی کنائے اور کئی امکانات ہیں۔

(۱) متکلم کسی مغنی یا پرندے سے یہ بات کہہ رہا ہے۔ (۲) متکلم خود مغنی یا پرندہ ہے۔ (۳) متکلم یا اس کا مخاطب قفس میں ہے، اس لئے اس کی آواز باغ کے اندر نہیں پہنچتی (۴) متکلم یا اس کا مخاطب باغ کے باہر ہے اور اس کو باغ تک یا باغ کے اندر جانے کی اجازت نہیں۔ (۵) نالہ اتنا دھیما ہے کہ اس کی آواز دور تک نہیں جاتی، اس لئے اس سے کہا جا رہا ہے کہ اتنا تو بلند ہو کہ گوش دیوار تک پہنچ سکے۔ (۶) نالے کی بلندی اور دیوار کی بلندی میں ربط ہونے کی وجہ سے ''نالہ'' اور ''دیوار'' میں ضلع کا تعلق ہے۔ (۷) ''گوش'' بمعنی ''گوشہ'' بھی ہے۔ اس طرح ''گوش'' اور ''دیوار'' میں بھی ضلع کا تعلق ہے (کیوں کہ ''گوشۂ دیوار'' بمعنی ''دیوار کا کونا'' مستعمل ہے۔) (۸) مصرع اولیٰ کا لہجہ دعائیہ ہے، یعنی اے نالے، گوش دیوار تک تو جا۔ (۹) ''تو'' کو ''تُو'' (واحد حاضر) بھی فرض کر سکتے ہیں، یعنی اے نالے، تو گوش دیوار تک جا۔ اس صورت میں بھی دعائیہ لہجہ ہو سکتا ہے، لیکن امریہ لہجہ حاوی ہے۔ اگر ''تو'' کو واحد حاضر نہ فرض کریں تو دعائیہ لہجہ یا تمنائی لہجہ حاوی ہے۔

اس مضمون کو ذرا بدل کر میر نے دیوان چہارم میں بھی کہا ہے۔

شور نہیں یاں سنتا کوئی میر قفس کے اسیروں کا
گوش نہیں دیوار چمن کے گل کے شاید کان نہیں

۲۶۸

آتا ہی تیرے کوچے میں ہوتا جو میر یاں
کیا جانئے کدھر کو گیا کچھ خبر نہیں

۲۶۸/۱ اس طرح کے شعر میر نے بہت سے کہے ہیں۔ ان میں سب سے بہتر شعر غالباً وہ ہے جو ۱/۸۴ پر ہے۔ ۱/۳۴۳ بھی قابل توجہ ہے۔ علاوہ بریں دیوان سوم کے بھی یہ دو شعر بہت خوب ہیں۔

(۱) کل جاکے ہم نے میر کے ہاں یہ سنا جواب
مدت ہوئی کہ یاں تو وہ غربت وطن نہیں

(۲) راہ و روش کا ہووے ٹھکانا تو کچھ کہیں
کیا جانے میر آگئے تھے کل کدھر سے یاں

دیوان دوم کا ایک شعر تو شعر زیر بحث کی بازگشت معلوم ہوتا ہے۔

کوچے میں تیرے میر کا مطلق اثر نہیں
کیا جانئے کدھر کو گیا کچھ خبر نہیں

شعر زیر بحث میں بعض ایسی خوبیاں ہیں جن کی بنا پر یہ شعر اتنے عمدہ اشعار میں بھی ممتاز ہے۔ کیفیت اور مضمون اور معنی تینوں کی یک جائی اس شعر میں ایسی ہے کہ اس کی مثال مشکل سے ملے گی۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کیجئے۔ (۱) معشوق خود میر کا احوال لینے آیا ہے کہ میر کہاں ہے، کس حال میں ہے؟ (۲) اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ معشوق کو بھی میر سے کچھ لگاؤ ہے۔ (۳) دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ میر اتنے دنوں سے غیر حاضر ہے کہ معشوق کو بھی تشویش ہوئی کہ وہ کہاں چلا گیا۔ (۴) تیسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ معشوق کو میر کی کمی اس لئے محسوس ہوئی کہ اسے میر سے کچھ کام ہے۔ مثلاً معشوق کا مشغلہ تھا میر پر ظلم و ستم کر کے اوقات گذاری کرنا۔ اب میر نہیں ہے تو معشوق کو صرف اوقات کے لئے کوئی مشغلہ نہیں۔ فرقی انجدا، کا کیا عمدہ شعر ہے۔

رفتم از کوے تو اے خوب جفا کردہ بگو
صرف اوقات بہ آزار کہ خواہی کردن
(تیرے کوچے سے میں چلا گیا۔ اے تو، جسے
مجھ پر جفا کرنے کی عادت تھی، اب یہ بتا کہ کس
پر ظلم کرکے تو صرف اوقات کرے گا؟)

یا اگر ستم کا ہدف درکار نہیں ہے تو کوئی ایسا کام ہے جس میں جانباز شخص کی ضرورت ہو، اور میر ہی جیسا شخص ایسی جانبازی کر سکتا ہے۔ (۵) یہ بات سب پر ظاہر ہے کہ اگر میر موجود ہوتا، یعنی دنیا میں ہوتا یا شہر یا بستی میں ہوتا تو معشوق کے ہی کوچے کو جاتا۔ معشوق کا میر کے بارے میں استفسار ایک طرح سے غیر ضروری ہے۔ میر چاہے بیمار ہوتا یا معذور ہوتا، لیکن بشرط زیست وہ معشوق کے ہی کوچے میں جاتا۔ (۶) جن محلے والوں، یا جس سے پوچھا گیا ہے کہ میر کہاں ہے، وہ معشوق کو پہچانتے ہیں۔ لہٰذا وہ صرف یہ کہتے ہیں کہ میر ہوتا تو تمھارے ہی کوچے میں جاتا۔ یعنی معشوق اتنا مشہور شخص ہے اور اس سے میر کا عشق اتنی شہرت رکھتا ہے کہ سب لوگ اس بات کو جانتے ہیں اور معشوق کو پہچانتے ہیں۔

یہ تو ہوئے مصرع اولیٰ کے نکات۔ اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ (۱) میر کوئی دیوانہ، خانہ خراب شخص ہے۔ محلے والے اس کے بارے میں صرف اتنا جانتے ہیں کہ وہ معشوق کی گلی میں پایا جاتا ہے۔ وہ اگر وہاں نہیں ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ غالباً دنیا ہی میں نہیں ہے۔ (۲) محلے والوں کو میر سے کوئی خاص دلچسپی نہیں، کیوں کہ وہ غائب ہو گیا ہے، لیکن کسی کو اس کے بارے میں علم نہیں کہ کب گیا، کہاں گیا۔ (۳) یا شاید دلچسپی تو ہے، لیکن اس کو جاتا ہوا دیکھ کر وہ سمجھے کہ یہ کوے معشوق ہی کو جا رہا ہے۔ اب معلوم ہوا کہ وہ وہاں نہیں ہے تو کسی کو نہیں معلوم کہ وہ کدھر نکل گیا۔ (۴) یہ بھی ممکن ہے کہ میر رات کے وقت یا کسی ایسے وقت محلے سے غائب ہوا ہو جب کسی نے اس کو دیکھا ہی نہ ہو۔ (۵) میر کی مثال کسی ایسے خانماں خراب فقیر کی سی ہے جو محلے میں کہیں پڑا رہتا ہے۔ کسی کو اس کے آنے جانے سے کوئی خاص دلچسپی نہیں ہوئی۔ اس کی کمی تب محسوس ہوتی ہے جب کوئی اس کے بارے میں پوچھتا ہے کہ وہ کہاں ہے؟ اب لوگوں کو احساس ہوتا ہے کہ وہ فقیر تو واقعی دکھائی ہی نہیں دے رہا ہے، خدا معلوم کہاں چلا گیا۔ (۶) اب لوگ کچھ رنجیدہ بھی ہوتے ہیں اور معشوق کو بھی ہلکی سی ملامت کرتے ہیں کہ اب تمھارے پوچھنے کا کیا

فائدہ ہے؟ خدا معلوم میر کدھر نکل گیا۔ مصرع ثانی کا آخری ٹکڑا "کچھ خبر نہیں" طنزیہ اور استفہامی بھی ہو سکتا ہے، کہ معشوق سے پوچھا ہے: "تمھیں کچھ خبر نہیں؟"

پورے شعر میں عشق کی دیوانگی، بے چارگی، استغراق فی المعشوق کی کیفیت ہے، لیکن میر کے خاص انداز کی طرح یہاں بھی ترحم انگیزی اور ماتم کوشی یا رسمی دردانگیزی نہیں، بلکہ ایک طرح کا وقار ہے۔ معشوق کا خود پرسان حال ہونا اور لوگوں کا اسے فوراً پہچان لینا بالکل نئے مضمون بھی ہیں۔

۲۶۹

شاید لوں میر کس کو اہل محلہ سے میں
محضر پہ خوں کے میرے سب کی گواہیاں ہیں

۲۶۹/۱ اس سے مشابہ مضمون ظفر اقبال نے یوں باندھا ہے۔

حاکم شہر نے انصاف کیا میرا بھی
کی بہت اہل محلہ کی حمایت اس نے

ظفر اقبال کے یہاں طنز کی کیفیت ہے، لیکن طنز اکہرا ہے۔ ہاں ''اہل محلہ'' کے ذکر سے شعر میں ایک پورے معاشرے کا حوالہ ضرور قائم ہو گیا ہے۔ میر کا مضمون تہ دار ہے۔ پرانے زمانے میں ایک طریقہ یہ بھی تھا کہ جب کسی سربرآوردہ شخص کو سزائے موت دینی ہوتی تھی تو ایک محضر تیار کرتے تھے جس پر اس شخص کے واجب القتل ہونے کے دلائل، اور معتبر لوگوں کے دستخط ہوتے تھے۔ مشہور ہے کہ جب واجد علی شاہ کی خدمت میں انگریزوں کا پروانۂ معزولی پیش کیا گیا جس میں خود ان کے بعض خاص لوگوں کے حوالے سے واجد علی شاہ پر فرد جرم قائم کی گئی تھی تو انھوں نے یہ شعر پڑھا۔

لاؤ تو قتل نامہ ذرا میں بھی دیکھ لوں
کس کس کی مہر ہے سر محضر لگی ہوئی

بعض لوگ کہتے ہیں کہ یہ شعر میر محبوب علی خاں آصف جاہ نظام حیدر آباد کا ہے۔ اگر ایسا ہے تو واجد علی شاہ سے اس کا انتساب درست نہیں۔ لفظ ''محضر'' میر کے شعر میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ متکلم ایسا شخص ہے جس کا اب کوئی یار و مددگار نہیں۔ وہ اب دنیا میں بالکل تنہا ہے۔ اہل محلہ، جن سے امید ہوتی کہ اس کے حق میں گواہی دیں گے، وہ پہلے ہی سے متکلم کے واجب القتل ہونے کی تصدیق کر چکے ہیں۔ لطف (یا المیہ) یہ ہے کہ جرم کی نوعیت نہیں بتائی گئی ہے۔ کافکا کے ناول (The Trial) کی طرح متکلم ماخوذ تو ہے اور اس پر تعزیر بھی ثابت ہے، لیکن جرم کیا ہے، یہ اسے نہیں معلوم، بلکہ شاید کسی کو نہیں

معلوم۔ ''محضر'' کا لفظ متکلم کی اہمیت اور سربرآوردگی کو واضح کرتا ہے اور اس کی بے چارگی اور بے گناہی پر بھی دال ہے۔ خوب شعر ہے۔ اس کے مقابلے میں دیوان اول ہی میں اس مضمون کو ذرا بدل کر اور بہت ہلکا کر کے کہا ہے۔

کافی ہے مہر قاضی محضر پہ خوں کے میرے
پھر جس جگہ یہ جاوے اس جا ہی معتبر ہے

مزید ملاحظہ ہو ۳۳۱/۳، جہاں صورت بالکل برعکس ہے۔

۲۷۰

۲۷۰

تجھے بھی یار اپنا یوں تو ہم ہر بار کہتے ہیں
ولے کم ہیں بہت وے لوگ جن کو یار کہتے ہیں

معاذاللہ دخل کفر ہو اسلام میں کیوں ہی
غلط اور پوچ نامعقول بعضے یار کہتے ہیں

علم کو کب ہے وجہ تسمیہ لازم سمجھ دیکھو
سلیمانی میں کیا زنار ہے زنار کہتے ہیں

"علم" = نام
سلیمانی = ایک پتھر جس میں دھاریاں ہوتی ہیں

عجب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرقے کا عاشق ہوں
کہ بے دھڑکے بھری مجلس میں یہ اسرار کہتے ہیں

دھڑکا = خوف

۲۷۰/۱ الفاظ کی نشست ایسی ہے کہ مصرعتین میں دو دو معنی ہو گئے ہیں۔ پہلے مصرع اولیٰ کو لیجئے۔ (۱) ہم یوں تو تجھے بھی ہر بار اپنا یار کہتے ہیں۔ (۲) (اے) یار ہم یوں تو تجھے بھی ہر بار اپنا کہتے ہیں۔ اب مصرع ثانی دیکھئے۔ (۱) لیکن وہ لوگ بہت کم ہیں جن کو یار کہتے ہیں (یعنی جو صحیح معنی میں "یار" کہلانے کے مستحق ہوں۔ (۲) لیکن ایسے لوگ بہت کم ہیں جن کو (سب) لوگ "یار" کہتے ہیں۔ "یار" بمعنی دوست بھی ہے اور بمعنی معشوق بھی۔

اب سوال یہ ہے کہ شعر کا مخاطب کون ہے؟ اگر مخاطب معشوق ہے تو مدعا یہ ہوا کہ اگرچہ ہر بار اس کو اپنا (یا اپنا یار) کہہ کر بات کرتے ہیں، لیکن ایسے لوگ کم ہیں جنھیں صحیح معنی میں دوست کہا جائے۔

یعنی تم معشوق تو ہو لیکن دوست (یعنی بہی خواہ) نہیں ہو۔ دوسرے معنی یہ ہوئے کہ ہم تمھیں اپنا معشوق تو کہتے ہیں لیکن تم میں معشوق نہیں ہے۔ ایسے لوگ کم ہیں جن کو بر بنائے معشوقی لفظ "یار" سے مخاطب کیا جائے۔ یعنی تم میں معشوقانہ ادائیں نہیں ہیں، تم تو ظلم و ستم نہیں کرتے، انداز و غمزہ نہیں دکھاتے، وغیرہ۔ تیسرے معنی یہ ہوے، کہ ہم کو تمھیں بھی اپنا یار کہتے ہیں، لیکن ایسے لوگ ہیں جن کو سب لوگ یار کہتے ہوں۔ یا ایسے لوگ بہت نہیں ہیں جن کو میں یار کہتا ہوں۔ لہٰذا تم ایک منتخب فرقے کے فرد ہو۔ ان تمام معنی کی رو سے متکلم معشوق پر اپنی برتری جتا رہا ہے۔

اگر مخاطب معشوق نہیں ہے تو وہ پھر کوئی عام شخص ہے اور متکلم اس سے کہہ رہا ہے کہ لفظ "یار" کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ محض معاشرتی طور پر رواداری میں کسی کو یار (یعنی دوست بہی خواہ) کہہ دیا جائے، اور ایک یہ کہ کوئی شخص واقعی معشوق ہو اور اس کے لئے "یار" کا لفظ استعمال کیا جائے۔ اگر ہم تمھیں ہر بار "یار" کہہ کر مخاطب کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ تم معشوق بھی ہو۔

۲۷۰/۲ ۲۷۰/۳ یہ شعر قطعہ بند ہیں۔ شعر بہت اچھے نہیں ہیں لیکن میں نے ان کو انتخاب میں اس لئے رکھا ہے کہ سودا اور ٹیک چند بہار کے ایک ایک شعر کا حوالہ جانے بغیر ان کے معنی سمجھ میں نہیں آتے۔ خود سودا کا شعر، جو ان کے نعتیہ قصیدے کا مطلع اول ہے خاصا مشکل ہے۔

ہوا جب کفر ثابت ہے وہ تمغائے مسلمانی
نہ ٹوٹی شیخ سے زنار تسبیح سلیمانی

بہار کا شعر ہے۔

اگر جلوہ نہیں ہے کفر کا اسلام میں ظاہر
سلیمانی کے خط کو دیکھ کیوں زنار کہتے ہیں

سودا کے مضمون کو غالب نے بہت بہتر طریقے سے ادا کیا ہے۔

وفاداری بہ شرط استواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

سودا کا شعر اس مضمون پر قائم ہوا ہے کہ سنگ سلیمانی میں جو دھاری ہوتی ہے اسے "زنار"

کہتے ہیں۔ زنار علامت ہے کفر کی۔ اب ظاہر ہے کہ سنگ سلیمانی کی "زنار" کو تو کوئی توڑ سکتا نہیں۔ لہٰذا شیخ بھی اس زنار کو نہیں توڑ سکتا۔ اور اگر زنار ٹوٹ نہ سکی تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ وہ باطل نہ تھی۔ زنار اس لئے نہ ٹوٹ سکی کہ وہ پتھر میں پیوست تھی۔ یعنی سنگ سلیمانی اپنے عقیدے میں ثابت قدم تھا۔ (کیونکہ زنار اس کے دل میں پیوست تھی۔) اس طرح ثابت ہوا کہ اگر کفر ثابت قدمی اور استقلال حاصل کر لے تو اسے اسلام کا درجہ حاصل ہو جاتا ہے۔ مراد یہ ہوئی کہ وفاداری اور ثابت قدمی ایمان و اسلام کی اصل ہے۔ دلیل یہ ہے کہ سنگ سلیمانی میں زنار اس قدر ثابت قدم ہوتی ہے کہ شیخ بھی اسے نہیں توڑ سکتا ہے۔ اگر زنار باطل ہوتی تو شیخ، جو حق کا نمائندہ ہے، اسے توڑ سکتا۔

ظاہر ہے کہ سودا نے اس شعر میں مذہب کلامی اور دعویٰ و دلیل کا اسلوب اختیار کیا ہے۔ میر خاصے وسیع المشرب شخص تھے، لیکن خدا معلوم کیوں ان کو یہ شاعرانہ دلیل اور مضمون مذہبی حیثیت سے بہت قابل اعتراض معلوم ہوا۔ سودا کا شعر معمولی ہے، اور اس پر فنی اعتراضات بھی ممکن ہیں۔ لیکن میر نے فنی اعتراض کرنے کے بجائے مذہبی اعتراض کیا۔ پھر دوسرے شعر میں مذہب کلامی کی قسم کی ایک دلیل بھی دی، جو خود بہت بودی ہے۔ لیک چند بہار کے شعر میں سودا کے شعری پیچیدگی نہیں ہے۔ لیکن ان کا استدلال وہی ہے جو سودا کا ہے، اور ان کے اسلوب میں برجستگی زیادہ ہے۔

قطعے کے پہلے شعر میں میر نے بہار اور سودا پر حملہ کیا ہے جو لوگ کہتے ہیں کہ کفر بھی اسلام میں داخل ہے، وہ غلط اور پوچ اور نامعقول بات کہتے ہیں۔ معاذ اللہ بھلا اسلام میں کفر کا دخل کہاں ہو سکتا ہے؟ دوسرے شعر میں وہ کہتے ہیں کہ بہار و سودا کی یہ دلیل غلط ہے کہ سنگ سلیمانی میں جو 'زنار' ہے وہ وہی چیز ہے جو کافروں کی زنار ہوتی ہے۔ کسی نام کے لئے کوئی وجہ تسمیہ ضروری نہیں ہوتی۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ کسی چیز کا جو نام ہو اس نام میں اور اس چیز میں کوئی منطقی تعلق بھی ہو۔ سنگ سلیمانی میں محض دھاری ہوتی ہے، زنار نہیں۔ لیکن اسے زنار کہتے ہیں، محض نام رکھ دینے سے وہ دھاری زنار کا مرتبہ تو نہ اختیار کر لے گی۔

میر نے یہ بات تو صحیح کہی ہے کہ نام کی وجہ تسمیہ ضروری نہیں۔ یعنی یہ ضروری نہیں کہ کسی چیز کا جو نام ہو وہ اس کی صفت بھی ہو۔ جدید علم لسان اس بات پر بہت زور دیتا ہے، لیکن مسلمان فلاسفہ کو بھی یہ بات معلوم تھی۔ پھر بھی، استعاراتی معنی کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارۂ معکوس قائم کرنا اردو فارسی

شاعروں کا خاص شیوہ رہا ہے۔ خود میر نے صد ہا بار ایسا کیا ہے۔ پھر انھیں اعتراض کرنے کا محل نہ تھا۔

معلوم ہوتا ہے یہ غزل جس زمانے کی ہے ان دنوں میر پر مذہبیت غالب تھی۔ اس کا ثبوت اس غزل کے مقطعے سے بھی ملتا ہے۔

سگ کو میر میں اس شیر حق کا ہوں کہ جس کو سب
نبیؐ کا خویش و بھائی حیدرؓ کرار کہتے ہیں

میر کے یہاں دو چار شعر ایسے ضرور ہیں جن میں غلو آمیز تشیع کی جھلک ہے۔ مثلاً

تھی گفتگو ے باغ فدک جز فساد کی
جانے ہے جس کو علم ہے دیں کے اصول کا

دعویٰ جو حق شناسی کا رکھیے سو اس قدر
پھر جان بوجھ کریے تلف حق بتول کا
(دیوان دوم)

ہے متحد نبی و علی و وصی کی ذات
یاں حرف معتبر نہیں ہر بوالفضول کا
(دیوان چہارم)

لیکن عقیدے کا جوش اور بات ہے، مذہبیت کا تعصب اور بات۔ جن میر نے بہار اور سودا کے اس خیال کو شاعرانہ کے بجائے مذہبی سطح پر زیر بحث لا کر مورد اعتراض ٹھہرایا، انھیں کا یہ شعر بھی ہے۔

اس کے فروغ حسن سے جھمکے ہے سب میں نور
شمع حرم ہو یا کہ دیا سومنات کا
(دیوان دوم)

لہٰذا یہی کہنا پڑتا ہے کہ میر نے جس وقت سلیمانی میں کیا زنار ہے والے شعر کہے تھے اس وقت ان پر شاعری کے بجائے مذہبیت غالب تھی۔ یہ بھی ممکن ہے کہ میر کے زیر بحث قطعے کا خاص نشانہ

سودا نہیں بلکہ ٹیک چند بہار ہوں۔ میر نے ''نکات الشعرا'' میں ٹیک چند بہار کے ترجمے میں ان کا محولہ بالا شعر نقل کرنے سے پہلے یہ بھی لکھا ہے کہ ''خدا ہدایتش کند و اسلام نصیب'' اس سے معلوم ہوتا ہے کہ میر نے بہار کے شعر کو خاص طور سے مذہبی مناظرے کے عالم سے قرار دیا اور اس کا جواب دینا ضروری سمجھا۔

کہتے ہیں کہ چندر بھان برہمن کے زبردست شعر پر شاہ جہاں بھی خفا ہوا تھا۔

ببیں کرامت بت خانہ مرا اے شیخ
کہ چوں خراب شود خانہ خدا گردد
(اے شیخ میرے بت خانے کی کرامت دیکھ کہ
جب وہ تباہ ہوا تو خانہ خدا بن گیا۔)

ممکن ہے شاہ جہاں نے اس شعر کو خانہ کعبہ پر طنز سمجھا ہو۔ لیکن وہ بادشاہ تھا، شاعر نہ تھا۔ میر نہ صرف شاعر تھے، بلکہ بہت بڑے شاعر تھے۔ ان کے یہاں اس قسم کے تعصب کا اظہار اور وہ بھی اتنے خراب شعروں میں، بہت افسوس ناک ہے۔ اسی لئے انگریزی میں کہتے ہیں کہ ہومر بھی کبھی کبھی اونگھ جاتا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ خود میر ہی نے پھر سودا کا مضمون لے کر سودا سے بہتر طریقے سے دیوان پنجم میں نظم بھی کر دیا۔

اسلام کفر کوئی ہو ہے شرط درد عشق
دونوں طریق میں نہیں ناکارہ درد مند

۴ر۲۰۷ یہ شعر شاعر کے مرتبے اور منصب کو بیان کرتا ہے اور ہمارے کلاسیکی نظریۂ شعر کا حصہ ہے۔ شاعر کو ہر طرح کی بات کہنے کا حق ہے اور وہ ہر بات برملا کہتا ہے۔ چاہے وہ اسرار باطن ہوں، یا بلند و پست زمانہ پر رائے زنی ہو۔ شعر میں ہر مضمون ممکن ہے۔ آتش نے بھی یہ مضمون بیان کیا ہے۔

بلند و پست عالم کا بیاں تحریر کرتا ہے
قلم ہے شاعروں کا یا کوئی رہرو ہے بیہڑ کا

آتش کے یہاں تشبیہ بھونڈی اور بے زور ہے۔ لیکن کلیہ بالکل درست بیان ہوا ہے۔ خود غزل بھی بنیادی طور پر عشقیہ شاعری ہے اور نارسائی کے مضمون اس میں حاوی ہیں۔ لیکن اصولاً غزل میں

بھی ہر طرح کا مضمون بیان ہو سکتا ہے۔ یہ بات پرانے شعرا کے قول اور عمل دونوں سے ثابت ہے۔ میر کے یہاں مصرع اولیٰ میں تحسینی فقرے بہت خوب ہیں۔ پہلے تو کہا کہ عجب ہوتے ہیں شاعر بھی، یعنی محض تحسین کی۔ پھر اس پر ترقی کر کے کہا کہ میں اس فرقے کا عاشق ہوں۔ دوسرے مصرع میں ''اسرار'' کا لفظ بھی بہت خوب رکھا اور شعرا کے بے خوف اظہار کی بنا پر ان سے عشق ہونا بھی نئی اور عمدہ بات کی۔ آتش کا شعر ان باتوں سے خالی ہے۔

میر نے دیوان پنجم میں شاعر کے مرتبے پر ایک اور بھی عمدہ شعر کہا ہے۔

شاعر ہو مت چپکے رہو اب چپ میں جانیں جاتی ہیں
بات کرو ابیات پڑھو کچھ بیتیں ہم کو بتاتے رہو

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔ ''عجب ہوتے ہیں شاعر بھی'' والے شعر میں لفظ ''کا'' بھی بہت بلیغ ہے۔ اگر کہتے کہ ''اس فرقے پر عاشق ہوں'' تو مراد نکلتی کہ میں اس فرقے کے لوگوں سے جنسی عشق کرتا ہوں۔ مثلاً کہتے ہیں کہ فلاں شخص فلاں شخص پر عاشق ہے۔ ''کا'' سے مراد یہ نکلی کہ مجھے اس فرقے کے لوگوں سے بہت محبت ہے۔ مثلاً کہتے ہیں فلاں شخص آم کا عاشق ہے، یا ناولوں کا عاشق ہے یا فلمی اداکاروں کا عاشق ہے، یعنی ان سے بہت شغف و محبت رکھتا ہے۔ دیکھئے اتنے ننھے منے لفظوں میں بھی معنویت کا پہلو کتنا اہم ہوتا ہے اور بڑا شاعر کس طرح اس پہلو کو نظر میں رکھتا ہے۔

۱۷۲

شاید کہ کام صبح تک اپنا کھنچے نہ میر
احوال آج شام سے درہم بہت ہے یاں

۱۷۲ / ۱ یہ شعر تقریباً خالص کیفیت کا ہے۔ تقریباً میں نے اس لئے کہا کہ سراسر کیفیت کا شعر ہوتا تو معنی بہت کم ہوتے، یا بالکل نہ ہوتے۔ جیسا کہ بیدل نے کہا ہے "شعر خوب معنی ندارد"۔ یہاں معنی کا پہلو یہ ہے کہ "کام کھنچنا" جیسا بدیع محاورہ استعمال کیا ہے۔ یہ فارسی یا اردو کے کسی لغت میں نہ ملا، میر کی ایجاد معلوم ہوتا ہے۔ "آصفیہ" نے اسے درج ضرور کیا ہے، اور یہی شعر بھی سند میں نقل کیا ہے۔ لیکن شعر کی قرأت غلط ہے، اس لئے معنی بھی غلط نکالے ہیں۔ آصفیہ میں شعر یوں لکھا ہے۔

شاید کہ کام صبح تک اپنا کھنچے گا میر
احوال آج شام سے درہم بہت ہے یاں

"آصفیہ" نے معنی لکھے ہیں: کام آخر ہونا، مرنا، گذرنا، جان سے جانا۔ ظاہر ہے کہ "کھنچے نہ میر" کی جگہ "کھنچے گا میر" پڑھ لیا تو ایسے معنی مستفاد ہی ہوں گے۔ چونکہ کسی اور لغت میں ملتا نہیں، اس لئے صاحب "آصفیہ" نے غلط قرأت کی بنا پر معنی قیاس کر لئے۔ "نور اللغات" نے بھی غالباً "آصفیہ" ہی پر تکیہ کیا ہے، کیونکہ وہاں بھی یہی شعر "آصفیہ" والی غلطی کے ساتھ درج ہے اور معنی بھی وہی ہیں، یعنی "مرجانا"۔ فرید احمد برکاتی نے "آصفیہ" کے حوالے سے "آصفیہ" کے معنی نقل کئے ہیں، اور پھر اپنے معنی لکھے ہیں "وقت گذارنا، بسر ہونا"۔ ظاہر ہے کہ برکاتی صاحب نے بھی اندازے سے کام لیا ہے۔ انھوں نے شعر زیر بحث کا حوالہ نہیں دیا ہے، لیکن دیوان اول کے ہی ایک اور شعر کو نقل کیا ہے۔

تا شام اپنا کام کھنچے کیوں کہ دیکھئے
پڑتی نہیں ہے جی کو جفاکار آج کل

اس بات سے قطع نظر کہ اس شعر میں اعلیٰ درجے کا ایہام ہے (آج + کل بمعنی "چین")، دونوں اشعار سے صاف ظاہر ہے کہ میر نے "کام کھنچنا" بمعنی "زندگی باقی رہنا، سانس کا سلسلہ چلتے

رہنا، استعمال کیا ہے۔ یعنی جو بھی کام ہمارے ہیں وہ کل تک جاری نہ رہیں گے، رات ہی کو ان کا سلسلہ منقطع ہو جائے گا۔ اس تازہ محاورے نے مصرعے میں جان ڈال دی ہے۔

اس سلسلے میں ۲ / ۱۷۲ بھی ملاحظہ ہو جہاں "کام کھنچنا" سے کسی بات یا کسی معاملے کا کسی منزل یا انجام تک پہنچنا مراد لیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں بھی وہی معنی ہیں کہ زندگی کا معاملہ صبح کی منزل تک نہ پہنچے گا۔ تعجب ہے لغت نگاروں پر کہ میر کے تین تین شعر سامنے ہوتے ہوئے بھی یہ محاورہ درج نہ کیا، یا اگر درج کیا تو معنی غلط سمجھے۔

اب دوسرا مصرع دیکھتے ہیں۔ "یاں" کا لفظ بمعنی "میرا / میرے یہاں" ہے۔ اس طرح اسلوب میں ایک طرح کی لاشخصیت آگئی، گویا اپنا نہیں، کسی اور شخص کا ذکر ہو رہا ہے۔ "آج شام" کہہ کر مصرع اولیٰ کا جواز پیدا کر دیا کہ آج شام سے حال درہم ہے، اس لئے صبح دیکھنے کی امید نہیں۔ یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ اور شاموں کو بھی حال درہم ہوتا تھا، لیکن آج حالات کچھ زیادہ ہی برے ہیں۔ پھر حسب معمول سبک بیانی سے کام لیا۔ بات کو بجائے بڑھا چڑھا کر کہنے کے بڑی آہستگی سے، تقریباً روا روی کے لہجے میں کہہ دیا۔ کیفیت اتنی زبردست ہے کہ ان کی طرف فوراً دھیان نہیں جاتا۔

جناب عبد الرشید نے مطلع کیا ہے کہ "چراغ ہدایت" میں "کام کشیدن" بمعنی "کامیاب ہونا" درج ہے۔ بات بالکل صحیح ہے، لیکن فارسی محاورے میں "کام" بمعنی "مقصود، غرض، مدعا" ہے، اور "کشیدن" بمعنی "حاصل کرنا" ہے، جیسا کہ اشرف مازندرانی کے شعر سے ظاہر ہے جو خان آرزو نے "کام کشیدن" کی سند میں نقل کیا ہے۔

کام دل را زاں دہن خواہم کشید
از دہان او سخن خواہم کشید

(میں اپنے دل کا مدعا اس منھ سے حاصل کروں گا، اس کے منھ سے لفظ حاصل کروں گا، یعنی اسے اپنا ہم کلام بنا لوں گا۔)

ظاہر ہے کہ میر کا محاورہ "کام کھنچنا" ہے "کام (مقصد) کھنچنا" نہیں۔ ممکن ہے میر نے فارسی محاورے کو دیکھ کر اپنا محاورہ وضع کر لیا ہو۔

۲۷۲

۶۵ ء

منظور ہے کب سے سر شوریدہ کا دینا
چڑھ جائے نظر کوئی تو یہ بوجھ اتاریں

۱/۲۷۲ سر کو درد سر یا بوجھ کہنا اور اسے اتارنے کی سعی میں رہنا اور اسے اتار کر خوش ہونا شعر کا عام موضوع ہے۔ ایک بہت عمدہ فارسی شعر ۴/ ۱۳۸ کی بحث میں گذر چکا ہے۔ شیخ تصدق حسین کی داستان "ایرج نامہ" حصہ دوم صفحہ ۴۱۸ پر یہ عبارت ملتی ہے:

اب جو تیغ گردن پر پڑتا ہے تو صاف گلے
کو کاٹ کر نکل گیا۔ سرتن سے جدا ہو کر گرا
اور آواز گلوے بریدہ سے بلند ہوئی: شعر

سر بہ سر پاک تو فدا شد چہ بجا شد
ایں بار گراں بود ادا شد چہ بجا شد
(میرا سر تیرے پاک سر پر فدا ہو گیا، کیا
اچھا ہوا۔ یہ ایک بار گراں تھا، ادا ہوا۔ کیا
اچھا ہوا۔)

آتش نے بڑے دھوم دھڑاکے سے کہا ہے۔

اوب تا چند اے دست ہوس قاتل کے دامن کا
سنبھل سکتا نہیں اب دوش سے بوجھ اپنی گردن کا

آتش کا شعر تقریباً دو لخت ہے اور مصرع ثانی میں روانی کا فقدان۔ محمد حسین آزاد نے دبیر کے مرثیے کے بارے میں آتش سے ایک قول منسوب کیا ہے کہ "مرثیہ تھا یا لندھور بن سعدان کی داستان تھی"۔ خدا معلوم آتش نے ایسا کہا کہ نہیں، لیکن ایمان کی بات یہ ہے کہ یہ قول دبیر کے مرثیے سے زیادہ

خود آتش کی غزل پر صادق آتا ہے۔

اب میر کا شعر دیکھئے۔ کتنا سجا کر کہا ہے اور لہجے میں کس قدر بانکپن اور بے پروائی اور ایک طرح کی معصومیت بھی ہے۔ "منظور" اور "نظر" میں رعایت ہے۔ "نظر چڑھ جائے" اور "بوجھ اتاریں" میں نہایت عمدہ رعایت ہے۔ معنی کو دیکھئے کہ شوریدہ سری کی علت نہیں بیان کی۔ یا تو اس لئے شوریدہ سری ہے کہ دل میں جوانی کی امنگیں اور ولولے ہیں، لیکن ابھی کوئی معشوق نہیں ملا ہے۔ سر ہتھیلی پر لئے پھرتے ہیں کہ کوئی مل جائے تو اس کے حوالے کریں۔ یا پھر شوریدہ سری اس لئے ہے کہ کبھی کسی پر عاشق ہوئے تھے، وہ معشوق تو ملا نہیں لیکن ایک شوریدہ سری دے گیا۔ اب اگر پھر کوئی ویسا ہی مل جائے تو دل کیا، یہ سر شوریدہ ہی دے ڈالیں گے۔ یا پھر شوریدہ سری کی وجہ شاعرانہ مضامین کا جوش و خروش ہے جس کی بنا پر سر میں ایک طوفان برپا ہے (ملاحظہ ہو ۴/ ۱۳۸)۔

مزید لطف یہ ہے کہ شوریدہ سر تو ایسا ہوتا ہے جو ہلکا معلوم ہوتا ہے، یعنی ایسا لگتا ہے کہ سر ہوا میں اڑا جا رہا ہے۔ اس کو بوجھ کہا ہے۔ اور "یہ بوجھ" کہہ کر یہ اشارہ رکھ دیا ہے کہ ہمارے خیال میں تو یہ بات بالکل ثابت و ظاہر ہے کہ سر شوریدہ ایک بوجھ ہوتا ہے لیکن ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ سر شوریدہ کے علاوہ یہ فکر بھی بوجھ ہو سکتی ہے کہ سر کسی کو دے دینا ہے۔ یہ ادھیڑ بن اور تردد بھی ایک بوجھ ہے جو اسی وقت اترے گا جب سر کٹے گا۔ سر کٹنے کو "سر اترنا" بھی کہتے ہیں، اس لئے "اتاریں" میں دہری معنویت ہے۔ (ملاحظہ ہو ۴/ ۵۹)

میں نے اوپر کہا ہے کہ شعر میں ایک طرح کی معصومیت ہے۔ وہ اس معنی میں کہ اگر یہ پہلے عشق کا ارمان ہے تو متکلم کو معلوم نہیں کہ سر دینے کے بعد بھی درد سر سے نجات نہ ملے گی۔ وہ اس غلط فہمی میں ہے کہ سر شوریدہ گیا تو شوریدگی بھی جائے گی۔ اسے کیا معلوم کہ ان معاملات میں کیا کیا گذرتی ہے۔ بقول مومن ؂

ایک ہم ہیں کہ ہوئے ایسے پشیمان کہ بس
ایک وہ ہیں کہ جنھیں چاہ کے ارماں ہوں گے

۲۷۳

لگے ہے کوہکن کر فکر میری خستہ حالی میں
الٰہی شکر کرتا ہوں تری درگاہ عالی میں

فکر کرنا = خیال کرنا

میں وہ پژمردہ سبزہ ہوں کہ ہوکر خاک سے سرزد
یکایک آگیا اس آسماں کی پائمالی میں

سرزد ہونا = ظاہر ہونا

نگاہ چشم پر خشم بتاں پر مت نظر رکھنا
ملا ہے زہر اے دل اس شراب پرتگالی میں

نظر رکھنا = امید رکھنا

شراب خون بن تڑپوں سے دل لبریز رہتا ہے
بھرے ہیں سنگریزے میں نے اس مینائے خالی میں

۷۷ خلاف ان اور خوباں کے سدا یہ جی میں رہتا ہے
یہی تو میر اک خوبی ہے معشوق خیالی میں

۱/۲۷۳ مطلع دلچسپ ضرور ہے، لیکن اس میں کوئی خاص بات نہیں۔

۲/۲۷۳ ملاحظہ ہو ۱/۲۳۰ جس میں اس سے ملتا جلتا مضمون ہے، اور اس مضمون کے اور شعروں کا حوالہ بھی ہے۔ شعر زیر بحث کئی لحاظ سے ندرت کا حامل ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ سبزہ اتفاقاً اگا ہے (خاک سے سرزد ہوا ہے۔ فارسی میں "سرزدن" کے معنی ہیں "ظاہر ہونا" اور میر نے اسی مفہوم میں استعمال بھی کیا

ہے۔ لیکن اردو میں "سرزد ہونا" کسی کام کے، خاص کر نامناسب کام کے، ہو جانے کے معنی میں آتا ہے۔ مثلاً گناہ سرزد ہونا۔ لہٰذا یہاں اتفاقاً واقع ہو جانے کا مفہوم بھی ہے۔) دونوں اعتبار سے "سر" اور "پامالی" کی رعایت خوب ہے۔ اتفاقاً ظاہر ہونے کے مفہوم کو شعر کے صرف و نحو سے بھی تقویت ملتی ہے۔ یعنی مصرع ثانی کے پہلے لفظ "یکایک" کو مصرع اولیٰ سے بھی متعلق کر سکتے ہیں۔ (میں وہ پژمردہ سبزہ ہوں جو یکایک خاک سے سرزد ہو کر اس آسمان کی پامالی میں آگیا۔)

اس مفہوم کو نظر میں رکھیں تو شعر کا تناظر اور بھی کائناتی ہو جاتا ہے، کہ انسان اتفاقاً، بلا کسی تیاری اور رضامندی کے، کائنات میں ڈال دیا گیا۔ اور جب یہاں پہنچا تو آسمان کا عمل پامالی اس پر حاوی ہوا۔ اس طرح انسان آسمانی قوتوں کے ہاتھوں دو بار پامال ہوا۔ ایک بار تو اس دنیا میں پھینکے جانے کی وجہ سے، اور دوسری بار دنیا میں آنے کی وجہ سے، یعنی عالم بالا سے اتر کر عالم اجسام میں آنے کے بعد۔

"خاک" اور "آسمان" کی مناسبت ظاہر ہے۔ "اس آسماں" میں لفظ "اس" محض اسم اشارہ نہیں ہے، بلکہ زور دینے اور شکایت و برہمی کا لہجہ پیدا کرنے کے لئے بھی ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "اس حکومت نے تو اور بھی ظلم کر رکھا ہے۔" اسم اشارہ کے پر معنی استعمال کے لئے مزید ملاحظہ ہو ۲۳۸/۳ اور ۲۶۵/۳۔

خود کو پژمردہ سبزہ کہنے میں ایک لطف ابہام ہے، کہ یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ آسمان کی پامالی کے بعد پژمردہ ہوئے ہیں یا پژمردہ پیدا ہی ہوئے تھے اور اب آسمان نے بھی پامال کر دیا۔ دونوں معنی خوب ہیں۔ "میں اک پژمردہ سبزہ" یا "میں ہوں پژمردہ سبزہ" وغیرہ کہتے تو یہ بات حاصل نہ ہوتی۔ آسماں کی پامالی میں آنا بھی بہت خوب ہے۔ اس سے مراد یہ نکلتی ہے کہ آسمان کا کوئی منصوبہ یا تجویز تھی کہ چیزوں کو پامال کیا جائے۔ میں خود براہ راست نشانہ نہ تھا۔ لیکن جب عام پامالی شروع ہوئی تو گیہوں کے ساتھ گھن بھی پس گیا۔

"پژمردہ" اور "خاک" میں مناسبت ہے، کیوں کہ مرجھائی ہوئی گھاس کا رنگ اکثر خاکی یا خاکی مائل بھورا ہو جاتا ہے۔ فارسی میں "یکایک" کے معنی "اچانک، پورے کا پورا" بھی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ معنی بھی مناسب ہیں۔ ایک معنی "ایک کے مخالف یا مقابل ایک" بھی ہیں۔ یہ معنی بھی درست ہیں،

کہ ایک طرف سبز وتھا اور اس کے مقابل آسمان یا اس کی پامالی تھی۔ ان معنوں کو مد نظر رکھئے تو ''یکا یک'' میں ایہام ہے۔ غرض جس طرح دیکھئے، اس شعر کا ہر لفظ مناسبت اور معنی کا گنجینہ ہے۔

۴ر ۲۷۳ ''شراب پرتگالی'' سے مراد port wine ہے جو گہرے سرخ رنگ کی ہوتی ہے اور اولا پرتگال میں بنتی تھی (جیسا کہ اس کے انگریزی نام سے بھی ظاہر ہے۔) اس کا مضمون اردو شاعروں نے اکثر باندھا ہے۔ شاکر ناجی کہتے ہیں۔

لگے ہے یوں تری انکھیاں یہ مست
گویا پی ہے شراب پرتگالی

لیکن اس شعر میں مضمون کا کوئی لطف نہیں، کیوں کہ ''شراب پرتگالی'' کی مناسبت سے کوئی لفظ استعمال نہیں ہوا ہے۔ اس کے برخلاف نوجوان غالب کے یہاں اگرچہ کچھ ضرورت سے زیادہ تجرید ہے، لیکن شراب پرتگالی کی سرخی کی مناسبت سے الفاظ لائے گئے ہیں۔

ہوا آئینہ جام بادہ عکس روے گلگوں سے
نشان خال رخ داغ شراب پرتگالی ہے

میر نے بھی یہی نکتہ رکھا ہے کہ غصے میں چونکہ آنکھیں سرخ ہو جاتی ہیں، اس لئے نگاہ خشم پر خشم کو شراب پرتگالی کہا کہ وہ بھی گہرے سرخ رنگ کی ہوتی ہے۔ میر نے مزید بات یہ پیدا کی ہے کہ پرتگالی شراب میں زہر کی آمیزش بتائی ہے۔ پرتگالی شراب (Port) کے ذائقے کو اصطلاح میں ''شیریں'' (sweet) کہا جاتا ہے۔ اس کی مٹھاس ہلکی اور قدرتی ہوتی ہے۔ یعنی اس میں شیرے کا خمیر نہیں ڈالتے (جیسا کہ بعض ہندوستانی شرابوں میں ہوتا ہے۔) اس کا مزا گاڑھا اور پھلوں کے خوشبودار شربت کا سا ہوتا ہے۔ خدا معلوم یہ شراب میر نے پی تھی کہ نہیں، لیکن اس شعر میں یہ مضمون جس طرح بندھا ہے اس سے متبادر ہوتا ہے کہ میر اس شراب کے ذائقے سے واقف تھے، اور جانتے تھے کہ ایسی شراب میں اگر زہر ملا ہو تو اس کا پتہ لگنا مشکل ہوگا (بشرطیکہ زہر بہت زیادہ مقدار میں، یا بہت تلخ نہ ہو) کیونکہ پورٹ کے ذائقے، رنگ، اور شرقی خوشبو میں زہر کا رنگ اور ذائقہ آسانی سے چھپ سکتا ہے۔ زہر کا مضمون ملا کر میر نے بات کہیں سے کہیں پہنچا دی ہے۔

میر ممنون نے شراب پرتگالی کی جگہ تیغ پرتگالی باندھا ہے، اور لطف یہ رکھا ہے کہ شراب کا مضمون بھی موجود ہے۔ ان کا شعر بہت عمدہ ہے لیکن میر نے زہر کا مضمون اضافہ کر کے اور پورٹ کے رنگ کی مناسبت رکھ کر اپنا شعر بہت بہتر بنا لیا ہے۔ ممنون کہتے ہیں۔

فرنگی زادۂ بے درد تجھ بن دل پہ مستوں کے
کرے ہے کام موج بادہ تیغ پرتگالی کا

اس بات میں بہر حال کوئی شک نہیں کہ ممنون نے شعر بہت بنا کر اور برجستگی کے ساتھ کہا ہے۔

''چشم داشتن'' فارسی محاورہ ہے، بمعنی ''امید رکھنا''۔ اردو میں اس کا ترجمہ ''چشم رکھنا'' اور ''نظر رکھنا'' کیا گیا۔ دونوں ہی مقبول نہ ہوئے۔ ''چشم داشت'' بمعنی ''امید'' تو چل گیا، لیکن ''چشم رکھنا'' بمعنی ''امید رکھنا'' کلاسیکی شعرا کے بعد نظر نہیں آتا۔ تعجب ہے کہ ''چشم رکھنا'' کسی اردو لغت میں نہیں۔ میر نے تو اسے کئی بار استعمال کیا ہے۔ (مثلاً ملاحظہ ہو ۳ر۸) اور دیوان اول ؎

کیا کہوں کیا رکھتے تھے تجھ سے ترے بیمار چشم
تجھ کو بالیں پر نہ دیکھا کھولی سو سو بار چشم

درد کے یہاں بھی ہے۔

دل اس مژہ سے رکھیو نہ تو چشم راستی
اے بے خبر برا ہے یہ فرقہ سپاہ کا

''نظر رکھنا'' بمعنی ''امید رکھنا'' ''نور اللغات'' میں ہے، لیکن میر کے شعر زیر بحث کے علاوہ اور کہیں نظر نہ آیا۔ نادر ہونے کی حد تک یہ محاورہ بھی ''لفظ تازہ'' کا حکم رکھتا ہے۔ ''چشم'' اور ''خشم'' کی تجنیس اور ''چشم''، ''نگاہ'' اور ''نظر'' کی رعایت بھی خوب ہے۔ ''دل'' اور ''شراب'' میں بھی رعایت ہے، کیونکہ دل کو مینا سے تشبیہ دیتے ہیں۔ (اس سلسلے میں اگلا ہی شعر ملاحظہ ہو۔)

۴ر ۲۷۳ دل کو مینا اور خون کو شراب کہنے کے مضمون پر سراج اورنگ آبادی نے بے مثال شعر کہا ہے۔

خون دل آنسوؤں میں صرف ہوا

گر گئی یہ بھری گلابی سب

لیکن میر نے بات وہاں سے شروع کی ہے جہاں سراج نے ختم کی ہے۔ مینائے دل سے خون بہ چکا اور مینا خالی ہو گیا۔ لیکن اب شراب خون کی جگہ تڑپ اور بے چینی اور بے قراری نے لے لی ہے۔ یہ بے چینی اور بے قراری اس لئے ہو سکتی ہے کہ دل اب خون سے خالی ہے۔ یہ اس لئے بھی ہو سکتی ہے کہ معشوق کو خون دل نذر کیا اور معشوق نے اس کے بدلے تڑپ دے دی۔ تڑپ بہر حال شراب خون دل سے کم قدر رکھتی ہے۔ لیکن دل کو خالی چھوڑنا بھی گوارا نہیں۔ اس لئے شراب خون نہ سہی، بے قراری کے سنگ ریزے سہی۔ تڑپ اور چمک جب ہوتی ہے تو انسان آہ و نالہ کرتا یا کراہتا ہے۔ لہٰذا یہ استعارہ بہت خوب ہے کہ مینا میں سنگ ریزے بھرے ہیں۔ جب مینا میں سنگ ریزے بھرے ہوں گے اور مینا کو حرکت ہوگی (جس طرح دل کی دھڑکن اس کی حرکت ہے) تو آواز پیدا ہی ہوگی۔ استعارہ بالکل مکمل اور برمحل ہو گیا۔

یہ تضاد بھی کس قدر خوبصورت ہے کہ مینا میں شراب کی جگہ سنگ ریزے بھرے جائیں۔ "لبریز" اور "سنگ ریزہ" میں تجنیس ظاہر ہے۔ پورا شعر مضمون آفرینی کی عمدہ مثال ہے۔

دل کو مینا سے تشبیہ دینا عام بات ہے لیکن دل کو مینائے خالی کہنے کے لئے مضمون آفرینی کی ضرورت ہے۔ ممکن ہے میر کو یہ خیال کلیم ہمدانی نے سجھایا ہو

زسینہ ایں دل بے معرفت راہی کنم بیروں
چرا بے ہودہ گیرم در بغل مینائے خالی را
(میں اس بے معرفت دل کو سینے سے باہر
نکالے دیتا ہوں۔ بھلا اس مینائے خالی کو بے
فائدہ بغل میں دابے رہنے سے کیا حاصل؟)

مینا کو بغل میں داب کر چلتے تھے، اس لئے کلیم کے شعر میں لطف مزید ہے۔ سودا نے بھی اس سے فائدہ اٹھایا ہے۔

دل کے ٹکڑوں کو بغل بیچ لئے پھرتا ہوں
کچھ علاج اس کا بھی اے شیشہ گراں ہے کہ نہیں

میر کے مضمون میں ندرت یہ ہے کہ دل کو مینائے خالی اس لئے کہا کہ اس میں خون نہیں۔ پھر یہ بات پیدا کی کہ جب دل میں خون نہیں تو (اس غم کے باعث کہ خون کے آنسو کس طرح روئیں، یا اس باعث کہ اگر دل میں خون نہ پہنچے تو شدید درد ہوتا ہے) اس میں تڑپ بھری ہوئی ہے۔ اس پر مزید یہ مضمون اضافہ کیا کہ تڑپوں کو سنگ ریزوں سے استعارہ کیا۔ غضب کا شعر کہا ہے۔

"شراب خون" اور اس طرح کی ترکیبوں میں اعلان نون پر بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۴، ۵۳۔

۵/ ۲۷۳ یہ مضمون بالکل نیا ہے۔ لطف یہ ہے کہ اسی قسم کی بات جان ڈن نے اپنی نظم Present in Absence میں کہی ہے:

By absence this good means I again.
That I can catch her
Where none can match her,
In some close corner of my
brain;
And there I embrace and kiss her,
Thus both I enjoy and miss her.

فرق صرف یہ ہے کہ ڈن تو پھر بھی گوشت پوست کی معشوقہ کی بات کر رہا ہے۔ میر کا معشوق بالکل خیالی ہے، اور خیال چونکہ میر کے قبضے میں ہے، اس لئے معشوق بھی ان کے قبضے میں ہے۔ "یہی تو میر اک خوبی ہے" بھی عمدہ کہا ہے۔ کیوں کہ یہ روز مرے کا روز مرہ ہے اور حقیقت کی حقیقت۔ "خوباں" کا تقابل بھی پر لطف ہے۔

قائم نے بہت کوشش کی لیکن بے رنگ سا شعر کہا۔

گو بظاہر تو گلے لگتا نہیں میرے تو کیا
ہے تصور سے ترے ہر دم ہم آغوشی مجھے

سودا اور جرأت دونوں نے اس مضمون کے نئے پہلو نکالے ہیں۔

میں بندہ ہوگیا سودا اب اس نازک خیالی کا
کہ یار اپنے کو سمجھا ہوں مرے پہلو میں بیٹھا ہے

(سودا)

دی تصور نے کسی کے اور بینائی مجھے
بند آنکھوں پر بھی وہ دیتا ہے دکھلائی مجھے

(جرأت)

جرأت کا شعر اس وقت اور مزیدار ہو جاتا ہے جب یہ دھیان رکھا جائے کہ جرأت کا کیسۂ چشم نقد بصارت سے تہی تھا۔

۲۷۴

جہاں اب خارزاریں ہوگئی ہیں
یہیں آگے بہاریں ہوگئی ہیں

سنا جاتا ہے شہر عشق کے گرد
مزاریں ہی مزاریں ہوگئی ہیں

اسی دریائے خوبی کا ہے یہ شوق
کہ موجیں سب کناریں ہوگئی ہیں

کنار = آغوش

۱/ ۲۷۴ یہ مضمون ہماری شاعری میں عام ہے۔ خود میر نے اسے کئی بار کہا ہے، مثلاً دیوان اول ہی میں ہے۔

جس جا کہ خس و خار کے اب ڈھیر لگے ہیں
یاں ہم نے انھیں آنکھوں سے دیکھیں ہیں بہاریں

میر سوز نے بہت خوب کہا ہے۔

گذروں ہوں جس خرابے سے کہتے ہیں واں کے لوگ
ہے کوئی دن کی بات یہ گھر تھا یہ باغ تھا

اس مضمون کو میر حسن نے ذاتی رنگ میں لکھا ہے۔

اب جہاں خار و خس پڑے ہیں کبھی
ہم نے یاں آشیاں بنائے تھے

ناصر کاظمی نے استعارہ بدل کر عمدہ شعر بنایا ہے۔

ڈیرے ڈالے ہیں بگولوں نے جہاں
اس طرف چشمہ رواں تھا پہلے

میر کا زیر بحث شعر بعض صفات کی بنا پر ان سب میں ممتاز ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ میر کے شعر میں کیفیت بہت ہے، لیکن معنی کی جہتیں بھی ہیں۔ پہلے مصرعے کے دو مفہوم ہیں۔ وہ جگہیں جہاں اب خارزار نمودار ہو گئے ہیں، یا وہ جگہیں جو اب خارزار بن گئی ہیں۔ دوسرے مصرعے میں کئی مفہوم ہیں۔ (۱) پہلے، یا گذشتہ دنوں میں، یہاں سے بہاریں ہو کر گذری تھیں۔ (۲) پہلے ان جگہوں پر کئی بار بہار آئی تھی۔ (۳) پہلے ان جگہوں پر طرح طرح کی بہاریں آچکی ہیں۔ (۴) پہلے ان جگہوں پر کئی بار، یا طرح طرح کی بہاریں، برپا ہو چکی ہیں (یعنی جشن من چکے ہیں۔)

لفظ ''یہیں'' پر غور کیجئے۔ بادی النظر میں محسوس ہوتا ہے کہ مصرع اولیٰ کے ''جہاں'' کے مقابلے میں مصرع ثانی میں ''وہاں'' ٹھیک ہوتا۔ اچھا شاعر یہی کرتا۔ لیکن بڑے شاعر نے ''یہیں'' کا لفظ رکھ کر معنی کی ایک بالکل غیر متوقع جہت پیدا کر دی کہ جن مقامات پر بہاریں تھیں انھیں مقامات کو خارزار بننا پڑا۔ یعنی اگر بہار نہ آتی یا جشن بہار نہ منتا تو وہ جگہیں خارزاروں میں تبدیل بھی نہ ہوتیں۔ خارزار میں تبدیل ہونا دراصل بہار کا نتیجہ ہے۔ اب معلوم ہوا کہ بہار نہ آتی تو بہتر ہوتا، کیوں کہ پھر خارزار تو نہ ہوتی۔ معمولی میدان یا جھاڑی جنگل ہوتے۔ خارزار سے بدتر تو کوئی چیز نہیں، کیوں کہ اس سے کسی کو کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ سبھی خارزار سے وحشت کرتے اور اس میں داخل ہونے سے گریز کرتے ہیں۔

ذرا دیکھئے، اس مضمون کو لوگ دوڈھائی سو برس سے برت رہے ہیں، لیکن میر کی سی معنی آفرینی کوئی نہ حاصل کر سکا۔ کیفیت اس پر مستزاد۔ میر کا دعوائے استادی تھا تو کیا غلط تھا؎

اس فن میں کوئی بے تہ کیا ہو مرا معارض
اول تو میں سند ہوں پھر یہ مری زباں ہے
(دیوان اول)

بات صحیح ہے، زبان ہی پر حاکمانہ تسلط کے باعث میر چھوٹے چھوٹے الفاظ کو اس قدر تہ دار بنا دیتے تھے۔

''خارزار'' دلچسپ لفظ ہے۔ ''نور اللغات'' اور ''آصفیہ'' اس سے خالی ہیں۔ پلیٹس میں یہ

مذکر درج ہے۔ ترقی اردو بورڈ کراچی کے ''اردو لغت'' میں بھی مذکر درج ہے۔ لیکن جو اسناد دیتے ہیں ان سے مذکر مونث کچھ ثابت نہیں ہوتا۔ جلیل مانک پوری کی کتاب ''تذکیرو تانیث'' اور آفاق بنارسی کی ''معین الشعرا'' بھی اس لفظ سے خالی ہیں۔ لہٰذا میر کی سند پر اسے مونث ہی قرار دینا ہوگا، اگرچہ ''زار'' پر ختم ہونے والے تمام الفاظ اردو میں مذکر ہیں۔

۲/ ۲۴۷ یہ مضمون بھی بہت بندھا ہے، اور ممکن ہے داستانوں سے شاعری میں داخل ہوا ہو۔ ''داستان امیر حمزہ'' میں ایسی شہزادیوں کا تذکرہ ہے جن کے عشاق کی قبریں شہر کے آس پاس یا کسی نمایاں مقام پر ہوتی تھیں تاکہ دوسروں کو عبرت ہو۔ چنانچہ احمد حسین قمر کی ''طلسم ہفت پیکر'' جلد سوم صفحہ ۱۰۳۹۔۱۰۴۰ پر مذکور ہے:

شہر میں جو داخل ہوا دیکھا ایک جانب
باغ ہے، اس میں مزار عشاق بنے
ہیں۔ جو تاجدار عاشق ہو کر آئے اور ہاتھ سے اس
نقاب دار کے مارے گئے، ان کی قبریں اس باغ
میں بنوا دیں..... کسی قبر سے دھواں اٹھتا ہے۔ کسی قبر
سے آواز نالہ آتی ہے۔

مصحفی نے اس مضمون کو شہر بدایوں سے منسوب کر کے خوب نظم کیا ہے؎

قاتل تری گلی بھی بدایوں سے کم نہیں
جس کے قدم قدم پہ مزار شہید ہے

خود میر نے اس مضمون کو مزید باندھا ہے (دیوان اول)؎

کیا ظلم ہے اس خونی عالم کی گلی میں
جب ہم گئے دوچار نئی دیکھیں مزاریں

آتش نے مضمون کی وسعت کم کر دی، لیکن ان کا دوسرا مصرع خوب ہے۔ پہلا مصرع البتہ محض بھرتی کا ہے، بس مربوط ہو گیا ہے۔

پتہ یہ کوچۂ قاتل کا بن رکھ اے قاصد
بجائے سنگ نشاں اک مزار راہ میں ہے

ہمارے زمانے میں فانی نے الگ راہ نکالنے کی کوشش کی، لیکن ان کے دونوں مصرعے مربوط نہیں۔ پہلے مصرعے میں کوچۂ قاتل کا ذکر ہے تو دوسرے مصرعے میں خاک نشینوں کی بات ہے۔ بہت سے بہت یہ کہہ سکتے ہیں کہ ''اٹھنا'' کے معنی ''مرنا'' بھی ہوتے ہیں۔

یہ کوچۂ قاتل ہے آباد ہی رہتا ہے
اک خاک نشیں اٹھا اک خاک نشیں آیا

اشعار کے اس لمبے سلسلے میں میر کا شعر پھر بھی ممتاز اور روشن ہے۔ پہلے مصرع میں ''شہر عشق'' کا ذکر ہے، اور پھر یہ کہ اس کے چاروں طرف مزار بن گئے ہیں۔ شہر عشق کی وسعت بہر حال معشوق کی گلی سے زیادہ اور اس کی معنویت بھی ''کوچۂ قاتل'' سے بڑھ کر ہے۔ مزار اس کے گرد بنے ہیں۔ اس میں ایک اشارہ یہ ہے کہ مرنے کے بعد لوگوں (عاشقوں) کو شہر عشق میں دفن ہونا بھی نصیب نہیں ہوتا۔ ان کی لاشیں باہر پھینک دی جاتی ہیں، دوسرے لوگ ان کا کفن دفن کرتے ہیں۔ دوسرا اشارہ یہ ہے کہ شہر کے گرد یا آس پاس عام طور پر باغ یا جنگل ہوتا ہے۔ یہاں سب باغ وغیرہ کٹوا کر صرف مزار بن گئے ہیں۔ تیسرا اشارہ یہ ہے کہ چاروں طرف مزار ہونے کے باعث شہر عشق میں داخلہ آسان نہیں، لیکن مزاروں کی ہی کثرت یہ ثابت کرتی ہے کہ لوگ وہاں اب بھی کثرت سے جاتے اور جان سے ہاتھ دھوتے ہیں۔

اب مصرع اولیٰ کے اسلوب کو دیکھیں۔ ''سنا جاتا ہے'' گویا کچھ لوگ آپس میں باتیں کر رہے ہیں۔ انھوں نے شہر عشق دیکھا نہیں ہے، لیکن اس میں دلچسپی رکھتے ہیں اور اس کا تذکرہ کرتے یا سنتے رہتے ہیں۔ ممکن ہے یہ لوگ خود وہاں جانے کا ارادہ رکھتے ہوں۔ یا پھر ان لوگوں پر ہنستے ہوں، یا حیرت کرتے ہوں جو شہر عشق کو جاتے ہیں۔ آپس کی یہ رائے زنی اور خبروں کا تبادلہ شہر عشق کی شہرت کو بھی ثابت کرتا ہے۔ مصرع ثانی میں روزمرہ ''مزار ہی مزار ہیں'' بھی بہت عمدہ ہے۔ ایسا مبالغہ جو روزمرہ پر مبنی ہو بہت موثر اور واقعیت انگیز ہوتا ہے۔

شہر عشق کے گرد مزاروں کے ہونے سے ایک امکان یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ لوگ وہاں تک پہنچ نہیں پاتے۔ شہر پناہ کے دروازے تک پہنچتے پہنچتے دم توڑ دیتے ہیں۔

میر نے ایک جگہ ''شہر عشق'' پر ترقی کر کے ''اقلیم عاشقی'' بھی کہا ہے اور مضمون اقلیم کی مناسبت سے باندھا ہے۔ ملاحظہ ہو ۲/ ۱۲۲۔

ممکن ہے شعر زیر بحث کے مضمون پر یہودیوں کے اس مشہور عقیدے کا بھی دخل ہو کہ جو شخص بیت المقدس میں دفن ہو وہ میدان حشر میں سب سے پہلے محشور ہوگا۔ چنانچہ آوشائی مارگالت (Avishai Margalit) کہتا ہے کہ دور دور سے یہودیوں کی لاشیں بیت المقدس میں دفن کے لئے لائی جاتی ہیں اور اب یہ عالم ہے کہ سارے شہر کے گرد قبروں اور مزاروں کا ایک حلقہ بن گیا ہے۔

۴۳ر ۲۷ ۲ یہ شعر اگرچہ اس رتبے کا نہیں ہے جیسے پچھلے دو شعر ہیں، پھر بھی اس میں ''کنار'' (بمعنی ''کنارہ'' اور بمعنی ''آغوش'') کا ایہام عمدہ ہے۔ اور یہ بات بھی بدیع ہے کہ خود موج دریا کو کسی اور دریا کا اشتیاق ہے۔ معشوق کو دریائے خوبی کہنا بھی دلچسپ ہے۔

اس مضمون پر میر نے کئی شعر کہے ہیں۔ مثلاً ملاحظہ ہو ۱/ ۲۱۰۔ پھر دیوان ششم میں نئے رنگ سے کہا ہے۔

آغوش جیسے موجیں اپنی کشادہ ہیں
دریائے حسن اس کا کہیں ہم کنار کر

موجوں کے آغوش ہو جانے پر مصحفی کا شعر دیباچے میں ملاحظہ ہو جہاں میر کی جنسی (Erotic) شاعری سے بحث ہے۔ (دیباچہ جلد اول، صفحہ ۱۴۷۔)

۲۷۵

خدا جانے کہ دنیا میں ملیں اس سے کہ عقبیٰ میں
مکاں تو میر صاحب شہرۂ عالم ہیں یہ دونوں

۲۷۵/۱ اس شعر میں بھی سبک بیانی خوب ہے۔ دنیا اور عقبیٰ کو مکان کہہ کر دو کام نکالے ہیں۔ "مکان" بمعنی "جگہ" ("زمان" کا متضاد) بھی ہے اور بمعنی "گھر" بھی۔ یہ بات واضح نہ کرنا بھی بہت لطیف ہے کہ دنیا اور عقبیٰ کی شہرت کیوں ہے؟ غالباً اس وجہ سے کہ یہی دونوں جگہیں سب سے اچھی ہیں (یعنی ان کے علاوہ اور جگہیں بھی ہیں۔) یا شاید اس وجہ سے کہ انھیں دو میں تمام وجود بند ہے۔ یہ بھی نازک بات ہے کہ عقبیٰ کی شہرت دنیا میں ہے اور دنیا کی شہرت عقبیٰ میں ہے۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ دنیا میں تو واقعی مکان (جگہ) ہے، لیکن عقبیٰ مکان نہیں، بلکہ کیفیت اور صورت حال ہے۔ مگر دونوں کو مکان سے تعبیر کیا ہے۔ اس طرح دنیا اور عقبیٰ انسانی زندگی سے قریب تر حقیقت بن جاتی ہیں۔ خود سے تخاطب عمدہ ہے، اس کا خاص فائدہ یہ ہے کہ وہ موقع متعین ہو جاتا ہے جب یہ شعر کہا گیا، کوئی شخص حادثۂ عشق سے دو چار ہوا ہے۔ ابھی نیا نیا معاملہ ہے۔ اگلی ملاقات کا امکان بہت روشن نہیں ہے۔ عاشق خود کلامی کے لہجے میں کہتا ہے کہ ملنے کی تو جگہیں دونوں بہت مشہور ہیں، اب خدا جانے اس سے کہاں ملاقات ہو۔ اس میں مایوسی نہیں ہے، بلکہ انسانی صورت حال کو پوری طرح قبول کرنے کا انداز ہے۔ نہ تاسف ہے اور نہ احتجاج۔ ہاں ایک خفیف سی رجائیت ضرور ہے کہ ملاقات کہیں نہ کہیں ہوگی ضرور۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ "میر صاحب" اس شعر کا متکلم نہ ہو، بلکہ مخاطب ہو یعنی کوئی شخص "میر صاحب" کو مخاطب کر کے اپنے دل کا حال سنا رہا ہے۔

یہ نکتہ دونوں صورتوں میں مشترک ہے کہ ملنے کی جگہیں دونوں ٹھیک ہی ہیں۔ یا ملاقات جہاں

بھی ہو ٹھیک ہے۔ جگہ کی قید نہیں۔

تخاطب کے انداز اور دونوں عالم کو دو مکان کہنے سے جو حسن پیدا ہوا ہے اس کا صحیح اندازہ کرنا ہو تو دیوان دوم میں یہ شعر دیکھئے۔

یہی مشہور عالم ہیں دو عالم
ملاپ اس سے خدا جانے کہاں ہو

مضمون وہی ہے، لیکن اسلوب بدل جانے کی وجہ سے شعر ہلکا ہو گیا ہے۔ اسی لئے میر نے خود کہا تھا۔

میر شاعر بھی زور کوئی تھا
دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب

(دیوان اول)

دنیا اور عقبیٰ کو "دو عالم" کہنا اگرچہ کنائے کا فائدہ رکھتا ہے، لیکن استعارہ نہ ہونے کی وجہ سے اس میں وہ زور نہیں جو زیر بحث شعر میں ہے۔ پھر شعر زیر بحث میں لفظ "عالم" رکھ کر دنیا اور آخرت کا اشارہ رکھ ہی دیا ہے۔ بہت عمدہ شعر ہے۔ مکالماتی لہجہ ہے، اور مضمون بھی اور معنی آفرینی بھی، مکالماتی لہجے میں عام طور پر کیفیت زیادہ ہوتی ہے، معنی آفرینی کم۔

اگرچہ پہلی نظر میں محسوس ہوتا ہے کہ مصرع اولیٰ کی بندش کچھ سست ہے، کیوں کہ اس میں لفظ "کہ" کی تکرار کے بغیر بھی کام چل سکتا تھا، یعنی مصرع اولیٰ یوں بھی ممکن تھا ع

خدا جانے ملیں دنیا میں اس سے یا کہ عقبیٰ میں

لیکن واقعہ یہ ہے کہ لفظ "کہ" مصرعے کے کلیدی الفاظ "دنیا" اور "عقبیٰ" کو بیان میں آگے لانے (foreground) کرنے کا کام کرتا ہے۔ "دنیا" اور "کہ عقبیٰ" میں توازن اور زور ہے۔ صرف ایک بار "کہ" لانے سے یہ فائدہ نہ حاصل ہوتا۔ فارسی میں "کہ" محض بیانیہ یا مساوات کا کام نہیں کرتا۔ بعض اوقات یہ مجرد زور دینے کے لئے بھی استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً عرفی کا مصرع ہے ع

گر مرغ کباب است کہ با بال و پر آید

یہاں "کہ" بمعنی "یقیناً، بے شک" ہے، ممکن ہے میر کے ذہن میں یہ بات رہی ہو۔

امیر مینائی نے میر کے مضمون کو ذرا دور سے چھوا ہے۔

جائے آرام نہ دیکھی کبھی اس عالم میں
نہیں معلوم کہ ہے عالم بالا کیسا

۲۷۶

۲۷۵
لب ترے لعل ناب ہیں دونوں
پر تمامی عتاب ہیں دونوں

تن کے معمورے میں یہی دل و چشم
گھر تھے دو سو خراب ہیں دونوں

ایک سب آگ ایک سب پانی
دیدہ و دل عذاب ہیں دونوں

۲۷۶/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لفظ ''عتاب'' میں ایک لطف ضرور ہے، کیوں کہ اس کے ایک معنی ''ناز کرنا'' بھی ہیں۔

۲۷۶/۲ دل اور آنکھ کو گھر کہنے میں کئی لطافتیں ہیں۔ (۱) دل اور آنکھ دونوں کو ''گھر'' سے تشبیہ دیتے ہیں۔ (خانۂ دل، خانۂ چشم۔ ''خانۂ چشم'' کے دو معنی ہیں، آنکھ کا حلقہ، اور وہ گھر جسے آنکھ کہتے ہیں۔) (۲) دل اور آنکھ دونوں کے لئے ''رہنا'' کا محاورہ آتا ہے۔ (دل میں رہنا، آنکھوں میں رہنا وغیرہ۔) اور ''رہنا'' گھر کے لئے بھی بولتے ہیں۔ (۳) جب تن کو معمورہ کہا تو اس میں گھر ہوں گے ہی۔ اور سارے بدن میں صرف دل اور آنکھ ایسے عضو ہیں جن کو گھر سے تشبیہ دیتے ہیں، اور جن کے اندر کسی کے ہونے ''یا رہنے'' یا جن سے کسی کے چلے جانے وغیرہ کا محاورہ استعمال کرتے ہیں۔

اب معنی پر غور کریں۔ لفظ ''یہی'' خاص قوت کا حامل ہے۔ اس میں اشارہ بھی ہے، زور بھی ہے، اور لہجے کے اعتبار سے رنجیدگی بھی۔ گذری ہوئی بات کا سادہ بیان بھی ہے اور اپنی حالت اور نظام

کائنات پر طنز بھی۔ مثلاً یوں دیکھئے:

(۱) یہی دو گھر تھے۔ (گھروں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے۔)

(۲) اس یہی دو گھر تھے۔ (یعنی اور نہیں تھے۔ زور دیتے ہوئے۔)

(۳) افسوس کہ یہی دو گھر تھے۔

(۴) دو ہی گھر تھے۔ (سادہ اور جذبات سے عاری بیان۔)

(۵) دو ہی تو گھر تھے (اور وہ بھی اب خراب ہیں۔) (رنجیدگی۔)

(۶) دو گھر تھے (اور ان کو بھی زمانے نے محفوظ نہ چھوڑا۔) (نظام کائنات پر طنز۔)

(۷) دو گھر تھے (اور وہ بھی اب خراب ہیں۔) (برہمی۔)

غرض کہ لفظ "یہی" نے معنی کے متعدد امکانات پیدا کر دیئے ہیں۔ چھوٹے سے لفظ سے بڑے بڑے کام لینا میر کا خاص انداز ہے۔ مثلاً درد کا یہ شعر دیکھیں۔

سو بھی نہ تو کوئی دم دیکھ سکا اے فلک
اور تو یاں کچھ نہ تھا ایک مگر دیکھنا

کوئی شک نہیں کہ شعر بہت خوب ہے۔ معنی بھی ہیں اور کیفیت بھی۔ مضمون میر سے مشابہ ہے لیکن میر کی سی تہ داری نہیں اور چھوٹے الفاظ کو بھرپور سے بھی زیادہ قوت سے برتنے کا انداز نہیں۔

لیکن میر کے شعر میں معنی کا بیان ابھی ختم نہیں ہوا۔ حسب ذیل نکات پر غور کریں۔ (۱) دل و چشم کے خراب ہونے کی وجہ نہیں بیان کی۔ اس طرح امکانات کا ایک نیا سلسلہ پیدا ہوا۔ (۲) خرابی کی کیفیت نہیں بیان کی، یعنی خرابی کس ڈھنگ کی ہے؟ اس طرح امکانات کا ایک اور سلسلہ پیدا ہوا۔ (۳) ماضی اور حال کا بیان کیا، لیکن مستقبل کو چھوڑ دیا۔ اس طرح امکانات کا تیسرا سلسلہ پیدا ہوا۔ ان نکات کی بنا پر شعر میں جو حسن پیدا ہوا ہے اس کا پورا اندازہ کرنا ہو تو اسی مضمون پر جگر صاحب کا شعر ملاحظہ ہو۔

جب سے اس نے پھیر لیں نظریں رنگ تباہی آہ نہ پوچھ
سینہ خالی آنکھیں ویراں دل کی حالت کیا کہیے

لوگوں کو جگر صاحب کے اس شعر پر سر دھنتے دیکھ کر مجھے خیال آیا ہے کہ ہر زمانے میں شاعر

بقدر شعر فہمی ہی پیدا ہوتا ہے۔ میر کے زمانے میں لوگ زیادہ شعر فہم تھے اس لئے میر پیدا ہوئے۔ ہماری شعر فہمی جگر صاحب سے بہتر شاعر کی مستحق شاید نہ تھی (خود جگر صاحب نے یہ شعر "نگار" کے غزل نمبر (مرتب نیاز فتح پوری مطبوعہ ۱۹۳۱) میں مشمولہ اپنے بہترین کلام کے انتخاب میں رکھا تھا۔ اب مزید کیا کہا جائے؟ والٹ وٹمن (Walt Whitman) کا قول یاد آتا ہے کہ بڑا شاعر میسر آنے کے لئے بڑے سامعین بھی ضروری ہیں۔

۲۷۶/۳ بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ شعر میں لف و نشر غیر مرتب ہے۔ یعنی مصرع اولیٰ میں "آگ" کا تعلق "دل" سے اور "پانی" کا تعلق "دیدہ" سے ہے۔ بات بالکل ٹھیک ہے۔ لیکن مرتب لف و نشر کا بھی امکان ہے۔ یعنی یہ فرض کر سکتے ہیں کہ آنکھوں میں جو خون کی سرخی ہے یا عشق کی گرمی ہے، اس کی بنا پر آنکھ کو سراسر آگ کہا۔ غالب کا شعر ہے۔

نگہ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسد
ہے چراغاں خس و خاشاک گلستاں مجھ سے

(اس پر طباطبائی نے لکھا ہے کہ نگہ گرم کی کچھ وجہ نہ معلوم ہوئی۔ دراصل طباطبائی حسب معمول اعتراض برائے اعتراض کر رہے ہیں۔ ورنہ وجہ صاف ہے کہ عشق کی گرمی کی بنا پر آنکھوں سے آگ برس رہی ہے۔) غالب کے اس شعر پر مفصل بحث "تفہیم غالب" کے جدید ایڈیشن میں ملاحظہ ہو۔ بہر حال، میر کے شعر میں اس بات کا امکان بالکل ہے کہ آنکھوں میں خون کی سرخی یا عشق کی گرمی کے باعث ان کو "سراسر آگ" کہا ہو، اور شدت غم کے باعث دل کے پانی ہو جانے کی بنا پر اس کو "سب پانی" کہا ہو۔ اس طرح شعر میں لف و نشر مرتب کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ "ایک" اور "سب" کی رعایت بھی پر لطف ہے۔

دل و چشم کے آگ اور پانی (یا پانی اور آگ) ہونے کی وجہ سے یہ دونوں عذاب تو ہیں، لیکن یہ نہ ظاہر کر کے کہ دل و چشم کی حالت کیوں ایسی ہوئی ہے، میر نے کمال بلاغت سے کام لیا ہے۔ کیوں کہ اس طرح امکانات کا سلسلہ پھر شروع ہو جاتا ہے۔ دریا کی یہ بات بھی صحیح ہی معلوم ہوتی ہے کہ یہ پتہ لگانا غیر ممکن ہے کہ متن کے اندر معنی کا مرکز کہاں ہے؟

فردیات

ردیف ن

۲۷۷

فردوس سے کچھ اس کی گلی میں کمی نہیں
پر ساکنوں میں واں کے کوئی آدمی نہیں

۲۷۷/۱ نسخۂ فورٹ ولیم اور نسخۂ آسی میں غزلیات کے بعد کئی صفحے فردیات کے ہیں۔ نسخۂ محمود آباد (مرتب اکبر حیدری) میں غزلیات کے بعد چند مفرد شعر ہیں۔ عباسی نے اپنے کلیات سے نہ معلوم کیوں فردیات کو حذف کر دیا ہے (ممکن ہے جلد دوم میں ڈالنے کا ارادہ ہو جو ہنوز شرمندۂ طباعت نہیں ہوئی ہے۔) مخطوطۂ نیر مسعود/نسخۂ محمود آباد کی طرح محض دیوان اول پر مشتمل ہے۔ اس میں بھی غزلیات کے بعد وہی شعر فردیات کے تحت درج ہیں جو فورٹ ولیم اور آسی میں ہیں۔ اس اعتبار سے میں نے بھی فردیات کو دیوان اول کے بعد جگہ دی ہے۔ کلب علی خاں فائق نے خدا معلوم کس بنا پر فردیات کو دیوان ششم کے بعد جگہ دی ہے۔

شعر زیر بحث کا مضمون غالب نے بھی بڑی خوبی سے ادا کیا ہے۔

کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت
یہی نقشہ ہے ولے اس قدر آباد نہیں

غالب کے شعر پر بحث کے لئے "تفہیم غالب" ملاحظہ ہو۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ غالب نے

استفادے کا حق ادا کر دیا ہے اور معنی کے اتنے نکات اپنے شعر میں رکھ دیے ہیں کہ غالب کو میر کا مقروض نہیں کہہ سکتے۔ لیکن میر کے شعر میں مضمون کی جدت کے علاوہ معنی کی تہیں بھی ہیں۔ یہ نہیں کہا جا سکتا کہ غالب کا شعر میر سے بہتر ہے۔ مندرجۂ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) مصرع ثانی میں لفظ "واں" کو فردوس سے متعلق کریں تو معنی یہ ہیں کہ فردوس میں آدمی کوئی نہیں ہے۔ یعنی جو لوگ آدمی کہلانے کے مستحق ہیں ان کو جنت میں جگہ نہیں ملتی۔ یا جنت سنسان اور غیر آباد ہے۔ یا وہاں صرف حوریں اور غلمان وغیرہ ہیں، انسان نہیں۔ اس طرح کے کئی امکانات ہیں۔

(۲) اگر "واں" کو "گلی" سے متعلق کریں تو معنی نکلتے ہیں کہ معشوق کی گلی میں انسانی صفت رکھنے والا کوئی شخص نہیں، سب ہی معشوق صفت خون کے پیاسے ہیں، یا انسانی خلق و مروت سے عاری ہیں۔ یا معشوق کی گلی بالکل ویران ہے، سب لوگ مرے پڑے ہیں۔ یا معشوق کی گلی میں رقیب ہی رقیب رہتے ہیں، ان میں آدمیت کہاں؟

اس طرح "واں" اور "آدمی" جیسے معمولی لفظوں کی تفصیل مبہم رکھ کر میر نے شعر میں کئی معنی رکھ دیے ہیں۔ اس مضمون کو دیوان چہارم میں بھی کہا ہے، لیکن ابہام نہ ہونے کی وجہ سے وہ بات نہ آئی جو شعر زیر بحث میں ہے۔

کوچۂ یار تو ہے غیرت فردوس ولے
آدمی ایک نہیں واں کے ہواداروں میں

۲۷۸

کیسہ پر زر ہو تو جفا جویاں
تم سے کتنے ہماری جیب میں ہے

۲۷۸/۱ اس مضمون کو صدر الدین فائز نے بھی کہا ہے، لیکن ان کے یہاں انفعالیت بہت ہے اور معنی میں کوئی نیا پن نہیں۔ الفاظ میں عدم مناسبت بھی ہے۔

خوش صورتاں سے کیا کروں میں آشنائی اب
مجھ کو تو ان دنوں میں میسر درم نہیں

میر کے یہاں شاہانہ لاابالی پن اور حسینان جہاں کی کم توقیری ہے، خاص کر ان حسینوں کی جو ستم کیش اور جفا پیشہ ہوں۔ "زر" اور "کتنے" میں ضلع کا لطف خوب ہے (کیوں کہ روپے وغیرہ کے لئے کتنا، کتنے کا لفظ لاتے ہیں۔ "کتنے روپے"، "کتنا زر" وغیرہ) کیسہ" اور "جیب" کی رعایت ظاہر ہے۔ اس میں نکتہ بھی ہے کہ معشوق کا جیب میں ہونا اور کیسہ پر زر ہونا ایک ہی بات ہے۔ یعنی اگر معشوق جیب میں ہے تو گویا کیسہ پر زر ہے۔ یا اگر کیسہ پر زر ہے تو گویا معشوق ہی جیب میں ہے۔ "جیب میں ہونا" میں جو بے تکلفی اور اعتماد سے بھر پور طنطنہ ہے وہ بھی ظاہر ہے۔ "ہیں" "بھی" "ہوں گے" بھی خوب ہے۔

ایک پہلو اور بھی ہے۔ بظاہر تو "جفا جویاں" (یعنی جفا جو لوگ) مخاطب ہیں، یعنی تمام جفا جویوں کو مخاطب کیا ہے۔ لیکن "جفا جو" اور "یاں" کو الگ الگ بھی پڑھ سکتے ہیں۔ اب نثر یوں ہوئی کہ "اگر کیسہ پر زر ہو تو اے جفا جو تم سے کتنے ہی یہاں ہماری جیب میں ہیں"۔ یہاں یہ اعتراض نہ کرنا چاہئے کہ اگر مخاطب "اے جفا جو" ہے تو مصرع ثانی میں "تجھ" ہونا تھا، ورنہ شتر گربہ ہو جائے گا۔ انیسویں صدی کے وسط تک شتر گربہ عیب نہ تھا۔

اس مضمون کو بدل کر دیوان اول میں یوں کہا ہے۔

زور و زر کچھ نہ تھا تو بارے میر
کس بھروسے پہ آشنائی کی

دیوان دوم میں طنزیہ لیکن خوش طبع لہجے میں کہا ہے۔

سیمیں تنوں کا ملنا چاہے ہے کچھ تمول
شاہد پرستیوں کا ہم پاس زر کہاں ہے

دیوان اول کے شعر (آشنائی کی) میں اپنے اوپر ہنسنے اور معشوقوں کو حقیر یا بے وفا گردانے کے تیور خوب ہے۔

دیوان دوم

ردیف ن

۲۷۹

۷۸۰ کوئی بجلی کا ٹکڑا اب تلک بھی
پڑا ہوگا ہمارے آشیاں میں

۲۷۹،۱ "بجلی کا ٹکڑا" خود ہی بہت بدیع فقرہ ہے، مضمون کی تازگی اس پر مستزاد ہے۔ معنی کے بھی کئی پہلو ہیں۔ پیکر یہ بنتا ہے کہ بجلی آشیانے پر گری تو خود بھی ٹکڑے ٹکڑے ہوگئی۔ یا آشیانے کو خاک کر دینے کے بعد بجلی واپس گئی لیکن اپنا ایک ٹکڑا (اپنے جگر کا ٹکڑا؟) وہاں چھوڑ گئی۔ شاید اس لئے کہ اس کو بھی آشیانے سے کسی طرح کا لگاؤ پیدا ہوگیا۔ یا شاید اس لئے کہ اگر آشیاں پھر آباد ہو تو اسے فوراً خاکستر کیا جا سکے۔

"پڑا ہوگا" پر غور کریں تو یہ امکان نظر آتا ہے کہ یہ غالب کے ؎

برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

کی طرح کا معاملہ ہے۔ یعنی بجلی تو ہماری خانہ زاد ہے۔ لاپروائی سے کہتے ہیں کہ اجی بجلی کو کیا پوچھتے ہو، اس کا ایک ٹکڑا تو اب بھی ہمارے لٹے پٹے آشیانے کے کسی گوشے میں مل جائے گا۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ صاحب ہزار تباہی ہے، لیکن وہ لوگ ایسے گئے گذرے بھی نہیں ہیں۔ ایسے ایسے خزانے یا جواہر تو اب بھی ان کے گھر کے کسی گوشے میں پڑے مل جائیں گے۔ یعنی بجلی اور اس کی تباہی کی ہمارے لئے کوئی اہمیت

نہیں۔ پھر چونکہ آشیانے کی بربادی کا براہ راست ذکر نہیں کیا ہے، اس لئے یہ نتیجہ بھی نکالا جا سکتا ہے کہ بجلی گری تو سہی، لیکن آشیاں کو خاک نہ کر سکی۔

ایک پہلو یہ ہے کہ شعر استفہامی ہو سکتا ہے۔ یعنی آشیانے پر بجلی گری، ہم آشیاں چھوڑ کر نکل گئے کہ جان تو بچے۔ یا ہم وہاں تھے نہیں، تب بجلی گری۔ اب واپس جانا چاہتے ہیں تو کوئی شخص منع کرتا ہے کہ واپس مت جاؤ۔ تمھارے آشیاں میں بجلی اب بھی باقی ہے، یا ابھی تک نشیمن جل رہا ہے (بجلی کا ٹکڑا = آگ۔) اس کے جواب میں متکلم پوچھتا ہے کہ اگرچہ اتنی دیر ہوگئی ہے، کیا اب تک بھی بجلی ہمارے آشیانے میں موجود ہوگی؟

"بجلی کا ٹکڑا" سے ذہن "چاند کا ٹکڑا" کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ "چاند کا ٹکڑا" بمعنی "بہت حسین شخص" (لہٰذا معشوق) اب معنی یہ نکلے کہ ہم ہزار برباد ہوئے، لیکن معشوق کا پیکر اب بھی ہمارے خرمن حیات یعنی ہماری روح و دل میں موجود ہے۔

۲۸۰

نہیں تبخال لعل دلربا میں — تب خال = چھالا
گہر پنہاں ہے آب بقا میں

کہے ہے ہر کوئی اللہ میرا
عجب نسبت ہے بندے میں خدا میں

ملے برسوں وہی بیگانہ ہے وہ
ہنر ہے یہ ہمارے آشنا میں

اگرچہ خشک ہیں جیسے پرکاہ
اڑے ہیں میرے لیکن ہوا میں — ہوا میں اڑنا = مغرور ہونا

۲۸۰/۱ اس شعر میں کوئی خاص خوبی نہیں لیکن اسے خیال بندی کی اولین مثالوں میں رکھا جا سکتا ہے۔ خیال بندی سے مراد یہ ہے کہ مضمون بہت دور کا ہو اور اس میں فی نفسہٖ کوئی خاص حسن نہ ہو لیکن ندرت ہو۔ خیال بندی والے شعر میں دلیل عام طور پر کمزور ہوتی ہے۔ لیکن ایسا بھی نہیں کہ شعر بالکل بے دلیل ہو۔ شعر زیر بحث میں دلیل موجود ہے، کہ معشوق کے ہونٹوں کو "آب بقا" یا "آب حیات" کہتے ہیں۔ لہٰذا "آب" میں گوہر کا وجود مستبعد نہیں۔ "لعل" اور "گہر" کی رعایت اور مصرع اولیٰ میں لام کی کثرت شعر میں مزید خوبی پیدا کرتی ہے۔

تبخال کے مضمون پر خالص خیال بندی کا شعر دیکھنا ہو تو غالب ملاحظہ ہوں۔

آیا نہ بیابان طلب گام زباں تک

تبخالۂ لب ہو نہ سکا آبلۂ پا

غالب نے معشوق کی جگہ عاشق کے تبخالۂ لب کا ذکر کیا ہے۔ ناسخ معشوق کی چیچک روئی کا مضمون باندھتے ہیں۔ ایسے مضمون کو خیال بندی کی معراج کہنا غلط نہ ہوگا۔

آبلے چیچک کے جب نکلے عذار یار پر
بلبلوں کو برگ گل پر شبہ شبنم ہوا

جیسا کہ ناسخ اور غالب کے شعروں سے ظاہر ہے، خیال بندی میں معنی کا لطف کم ہوتا ہے۔ خود غالب نے اپنے ایک شعر کے بارے میں اسی لئے کہا ہے کہ اس شعر میں خیال تو بہت دقیق ہے، لیکن لطف کچھ نہیں، یعنی کوہ کندن وکاہ برآوردن۔

۲۸۰/۲ اس مضمون کو میر نے کئی بار کہا ہے، اور ہر جگہ واضح یا خفیف سا اشارہ رشک کا ہے، کہ اللہ کو سب لوگ اپنا کیوں کہتے ہیں۔ مندرجہ ذیل رباعی میں میر نے اپنا رشک بالکل صاف بیان کر دیا ہے۔

دل غم سے ہوا گداز سارا اللہ
غیرت نے ہمیں عشق کی مارا اللہ
ہے نسبت خاص تجھ سے ہر اک کے تئیں
کہتے ہیں چنانچہ سب ہمارا اللہ

یہ مضمون ذرا انوکھا اور دلچسپ ہے۔ کیوں کہ عام تجربہ تو یہ ہے کہ جو شخص اللہ والا ہو جائے وہ دوسروں کو بھی واصل بحق کرنا چاہتا ہے۔ بلکہ اہل حق کے پاس اٹھنے بیٹھنے والے بھی انھیں کے رنگ میں رنگ جاتے ہیں۔ لیکن میر (یا متکلم) کو گوارا نہیں کہ میرے علاوہ اور بھی کوئی اللہ کو اپنا کہے۔ اس طرح کے مضامین عسکری صاحب کے اس خیال کی تردید کرتے ہیں کہ میر کے یہاں نفی خودی اور نفی ذات ہے۔ دیوان دوم ہی کے مندرجہ ذیل شعر میں میر یہ کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ یا تو خدا ہی نہیں ہے، یا پھر دنیا والے صرف بزعم خود خدا تک پہنچے ہوئے ہیں یا خدا کو یاد کرتے ہیں، اور دراصل وہ خدا کو جانتے ہی نہیں ہیں۔ مراد یہ ہوئی کہ صرف متکلم خدا کو جانتا ہے۔

روئے سخن ہے کیدھر اہل جہاں کا یارب

سب متفق ہیں اس پہ ہر ایک کا خدا ہے

دیوان پنجم کے ایک شعر میں میر کا لہجہ تحقیر اور خفیف سی تلخی کا ہے، کہ ہر شخص ہی خدا کو اپنا کہتا ہے۔

جو ہے سو میر اس کو میرا خدا کہے ہے
کیا خاص نسبت اس سے ہر فرد کو جدا ہے

شعر زیر بحث میں معنی کا نیا پہلو یہ ہے کہ لوگ اٹھتے بیٹھتے عادتاً، یا بات بات میں "میرے اللہ"، "یا میرے اللہ" اور "اللہ میرے" وغیرہ جیسے فقرے بولتے ہی رہتے ہیں۔ اس عادت تکلم سے میر یہ پہلو پیدا کرتے ہیں کہ ہر شخص اللہ کو اپنا جانتا ہے اور اس کی ہستی پر اپنا خاص حق سمجھتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں بھی معنی کا نیا پہلو آ گیا ہے کہ مالک تو اللہ ہے، اور انسان اس کا بندہ۔ اس طرح اللہ انسان کا نہ ہوا، بلکہ انسان اللہ کا ہوا۔ لیکن یہاں مالک اور غلام میں عجب نسبت ہے۔ یعنی طنزیہ کہا ہے، یا تحسین سے کہا ہے، یا رشک سے کہا ہے، یا تعجب سے کہا ہے کہ یہاں بندے اور مالک کا رشتہ عجب طرح کا ہے کہ بندہ مالک کو اپنا کہتا ہے۔ بالکل نیا شعر کہا ہے۔

۲۸۰/۳ اس مضمون کو ذرا آگے لے جا کر دیوان ششم میں یوں بیان کیا ہے۔

مجھی کو ملنے کا ڈھب کچھ نہ آیا
نہیں تقصیر اس نا آشنا کی

لیکن شعر زیر بحث میں طنز کا اسلوب بہت عمدہ ہے۔ "ہمارے آشنا" میں یہ نکتہ بھی ہے کہ اوروں کے معشوق شاید ایسے نہ ہوں، لیکن ہمارے معشوق کی ادا ایسی ہے۔ "ہنر یہ ہے" میں بھی نکتہ ہے کہ سب میں کوئی نہ کوئی ہنر ہوتا ہے، ہمارے آشنا کا ہنر ناآشنائی ہے۔ "آشنا" بمعنی "معشوق" رکھ کر "بیگانہ" کے ساتھ اچھا تضاد پیدا کیا ہے۔

۲۸۰/۴ اس خیال کی بنیاد کلیم ہمدانی پر ہے۔

بہ ایں دماغ کہ از سایہ اجتناب کنیم
بہ آں سریم کہ تسخیر آفتاب کنیم

(ہمارے دماغ کا تو یہ عالم ہے کہ ہم
سائے سے بھی گریز کرتے ہیں، اور دعویٰ
یہ رکھتے ہیں کہ ہم سورج کو فتح کریں
گے۔)

دونوں کے یہاں خود پر طنز بہت عمدہ ہے۔ اور کلیم کے دونوں مصرعوں میں پیکروں کا جو تضاد ہے وہ بہت توجہ انگیز ہے۔ لیکن میر نے اپنی بات نبھا دی ہے۔ پہلے مصرعے میں خود کو خشک گھاس کی پتی کہا۔ دوسرے مصرعے میں ہوا میں اڑنے کا محاورہ اس طرح باندھ دیا کہ لغوی معنی بھی صحیح ہو گئے، کیوں کہ خس و خاشاک ہوا میں اڑتے ہی رہتے ہیں۔ دیوان سوم میں "پر کاہ" کی رعایت نہ ہونے کی وجہ سے یہی مضمون ناکام رہ گیا۔

ضعیف و زار تنگی سے ہیں ہر چند
ولیکن میر اڑتے ہیں ہوا میں

"ہوا میں اڑنا" کی جگہ عام طور پر "ہوا پر اڑنا" بولتے ہیں۔ "نور اللغات" اور "فرہنگ اثر" میں یہ محاورہ درج نہیں۔ "نور اللغات" اور "آصفیہ" دونوں میں محض "ہوا پر اڑنا" درج ہے۔ فرید احمد برکاتی نے "فرہنگ میر" میں خدا معلوم کس طرح "ہوا میں اڑنا" کے معنی "آصفیہ" کی سند سے لکھے ہیں۔ پلیٹس، ڈنکن فوربس، اور فیلن بھی اس محاورے سے خالی ہیں۔ بدیں وجہ اسے میر کی اختراع کہنا چاہئے۔

۲۸۱

۷۸۵

ہے جہان تنگ سے جانا بعینہ اس طرح
قتل کرنے لے چلے ہیں جیسے زندانی کے تئیں

۲۸۱/۱ اس شعر میں تشبیہ کا کمال اور انسانی فطرت پر غیر معمولی طنز و تبصرہ ہے۔ انسان دنیا میں چاہے کتنا ہی درماندہ و مصیبت زدہ کیوں نہ ہو، لیکن دنیا سے جانا پھر بھی اسے شاق گذرتا ہے۔ دنیا اگر زنداں ہے تو موت اس زنداں سے رہائی ہے، لیکن یہ وہ رہائی ہے جو قتل کے ذریعہ نصیب ہوتی ہے۔ دوسرے مصرعے میں "قتل" کا لفظ اس قدر معنی خیز ہے کہ بایدوشاید۔ پھر قتل کے لئے قیدی کو لے جانے کو منظر تصور میں لائیے۔ کوئی نالہ و گریہ کرتا ہے۔ کوئی شکایت کرتا ہے، کوئی احتجاج کرتا ہے، کوئی انتہائی ضبط سے کام لیتا ہے، اور کسی کا دامن ضبط آخری موقعے پر پارہ پارہ ہو جاتا ہے۔ یوں فرانس کی آخری ملکہ ماری آنتوانیت (Marie Antoinette) کے بارے میں لکھا ہے کہ جب اس کو قید خانے سے نکال کر قتل کے لئے گاڑی پر بٹھا کر کوچہ و بازار سے لے جایا گیا تو وہ کمال حزم و استقلال کے ساتھ سر اونچا کئے خلق خدا کے درمیان سے گذری۔ لیکن جب گلوٹین کا سامنا ہوا تو اس کے بدن پر لرزہ طاری ہو گیا۔ تقدیر انسان کے ساتھ کیا کیا سلوک کرتی ہے، زندگی موت سے بدتر ہو جائے، لیکن پھر بھی ہم موت کا خیر مقدم نہیں کرتے۔

یہ بھی دیکھئے کہ مصرع اولیٰ میں "جہان تنگ" کہہ کر لفظ "زندانی" کے ساتھ مناسبت برقرار رکھی ہے۔ مناسبت کی تعریف یہ ہے کہ الفاظ ایسے ہوں جو معنی کو ادا کرنے کے لئے ناگزیر نہ ہوں، لیکن ان کے ذریعہ معنی میں تہ داری اور بیان میں چستی پیدا ہو سکے۔ مثلاً مصرع اولیٰ کی کئی شکلیں ممکن تھیں ع

(۱) ہے جہان کہنہ سے جانا اس طرح
(۲) ہے جہان رنگ و بو سے اپنا جانا اس طرح
(۳) اس جہان آب و گل سے ہے گذرنا اس طرح

(۴) ہے بشر کا جان سے جانا بعینہ اس طرح
(۵) اس جہاں سے اپنا جانا ہے بعینہ اس طرح

وغیرہ۔ اور بھی کئی شکلیں ممکن ہیں۔ شعر کے اصل معنی کا مرکز چونکہ مصرع ثانی میں ہے، اس لئے مندرجہ بالا مصارع میں سے کوئی بھی اختیار کر لیجئے۔ شعر مکمل ہوگا اور معنی کم و بیش ادا ہو جائیں گے۔ لیکن وہ فائدہ حاصل نہ ہوگا جو اصل مصرع اولیٰ میں لفظ "تنگ" سے حاصل ہوا ہے۔ کیوں کہ "تنگ" اور "زندانی" میں جو مناسبت ہے، وہ معنی میں مزید قوت پیدا کرتی ہے اور شعر کو غیر معمولی توازن اور ہمواری بخشتی ہے۔ پھر "جہان تنگ" سے "تنگ آ جانا"، "عرصۂ زیست کا تنگ ہونا"، "دنیا تنگ ہو جانا" وغیرہ محاوروں اور فقروں کی طرف بھی ذہن منتقل ہوتا ہے۔ اس طرح "زندانی" کے مفہوم کو مزید استحکام ملتا ہے۔ آتش نے جو کہا ہے۔

بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

تو اس کا مطلب یہی ہے کہ خود نگینے چاہے کتنے ہی قیمتی اور خوبصورت کیوں نہ ہوں، لیکن ان میں مناسبت نہیں ہے اور وہ صحیح جگہ پر، صحیح طریقے سے نہیں جڑے گئے ہیں تو زیور بدنما (یعنی مقصد میں ناکام) ٹھہرا۔ انیسویں صدی کے بعد غزل گویوں نے مناسبت الفاظ کا اہتمام چھوڑ دیا۔ اسی وجہ سے ان کا شعر اکثر بے ربط اور تقریباً ہمیشہ معنی کے رتبۂ اعلیٰ سے گرا ہوا ہوتا ہے۔

"مناسبت" اور "رعایت" میں فرق کرنا چاہئے۔ "رعایت" کے ذریعہ یا تو معنی کی توسیع ہوتی ہے، یا ایسے معنی پیدا ہوتے ہیں جو شعر کے مضمون سے براہ راست متعلق نہیں ہوتے۔ اس طرح زبان کے امکانات غیر متوقع طور پر سامنے آتے ہیں اور بیان کے لطف یا تناؤ میں اضافہ کرتے ہیں۔ رعایت اگر نہ بھی ہو تو معنی قائم ہو جاتے ہیں، لیکن شعر کے لطف و تازگی اور وسعت معنی میں کمی آ جاتی ہے۔ مناسبت اگر نہ ہو تو شعر میں توازن، ہمواری اور چستی نہیں آتی، اور معنی کمزور رہ جاتے ہیں۔ حسرت موہانی نے بھی (جو رعایت کے مخالف تھے) اعتراف کیا ہے کہ مناسبت الفاظ شعر کا بہت بڑا حسن ہے۔ غالب نے تفتہ کے ایک مصرعے کی داد یوں دی ہے: "چار لفظ، اور چاروں واقعے کے مناسب۔" تفتہ ہی کے نام ایک اور خط میں غالب یہ مصرع نقل کرتے ہیں ع

یاد رکھنا فسانہ ہیں ہم لوگ

پھر لکھتے ہیں کہ "یاد رکھنا" فسانہ کے واسطے کتنا مناسب ہے! لہٰذا مناسبت کی تعریف یہ ہوئی، ایسے الفاظ لانا جو معنوی طور پر ایک دوسرے کی پشت پناہی کرتے ہوں اور کیفیت اور اثر اور فضا کے اعتبار سے آپس میں ہم آہنگ ہوں۔ اصغر گونڈوی اور فراق گورکھپوری اور جوش کے کلام میں مناسبت کی سخت کمی ہے۔ عدم مناسبت دراصل عجز نظم ہے اور اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعر کو زبان کی باریکیوں کا علم و احساس نہیں۔ اس کے برخلاف رعایت کے ذریعہ لطف اور معنی کی توسیع ہوتی ہے اور رعایت کا التزام اس بات کا ثبوت ہوتا ہے کہ شاعر قادر الکلام ہے، زبان کا نباض ہے اور اس کے امکانات کو پوری طرح برتتا جاتا ہے۔

یہ بات مہمل ہے کہ چونکہ رعایت برتنے کے لئے شاعر کو کدوکاوش کرنی پڑتی ہے اس لئے شعر میں آورد اور تصنع آ جاتا ہے۔ اول تو یہ کہ شعر چاہے جتنی مشقت اور کاوش سے کہا جائے، اگر اس کا تاثر بے ساختگی اور برجستگی کا ہے تو وہ مشقت اور کاوش مستحسن ہے نہ کہ قبیح۔ اور اگر شعر بے ساختہ ارتجالاً بھی سرزد ہوا ہو، لیکن اس میں برجستگی اور روانی نہ ہو تو وہ آورد کا ہی شعر کہلائے گا۔ فن میں نتیجہ اہم ہے، وہ وسیلہ نہیں جس کے ذریعہ وہ نتیجہ حاصل ہوا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اکثر اشعار کے بارے میں یہ حکم لگانا ممکن ہی نہیں کہ شاعر نے انھیں بے ساختہ، بے تکلف موزوں کیا تھا یا سوچ سوچ کر الفاظ بٹھائے تھے۔ تیسری اور اہم ترین بات یہ کہ اکثر رعایتیں شاعر کے ذہن میں خود بخود آتی ہیں، بلکہ بسا اوقات تو اسے احساس بھی نہیں ہوتا کہ وہ رعایت برت رہا ہے۔ اس کے ذہن کی ساخت ہی ایسی ہوتی ہے کہ وہ رعایتوں پر رعایتیں نظم کرتا چلتا ہے۔

مثال کے طور پر میر انیس کے یہ چند متفرق مصرعے دیکھئے ؏

(۱) پانی کہاں کا سب یہ بہانے اجل کے ہیں

(۲) ہم وہ ہیں غم کریں گے ملک جن کے واسطے

(۳) تصویر سے بستر پہ کشیدہ تھے تن زار

(۴) ہے انگلیوں کے بند میں خیبر کشا کا زور

(۵) اک عمر کا ریاض تھا جس پر لٹا وہ باغ

اب ان میں رعایتیں ملاحظہ ہوں۔

مصرع ۱ پانی۔ بہانے۔ اجل (جل = پانی۔ اجل = جو چیز پانی نہ ہو)

مصرع ۲ ہم۔ غم (ہم = واماندگی، محرومی) ملک۔ جن۔

مصرع ۳ تصویر۔ بستر (بستر پر تصویریں بنی ہوتی ہیں،) تصویر۔ کشیدہ۔ تن

مصرع ۴ بند۔ کشا۔

مصرع ۵ ریاض (بمعنی باغ)۔ باغ

ظاہر ہے کہ ان رعایتوں کے بارے میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ یہ حسن کلام میں اضافہ کرتی ہیں اور یہ زبان کے جوہر میں اس طرح پیوست ہیں کہ وہی شاعر ان کو برت سکتا ہے جس کی دسترس حاکمانہ اور خلاقانہ ہو۔

رعایت اور مناسبت کے ضمن میں ایک بات یہ بھی اہم ہے کہ مشاق اور غور سے پڑھنے والے قاری (close reader) کی نظر رعایت کو پہچان لیتی ہے۔ (بعض اوقات رعایت اتنی برجستہ اور بے ساختہ آتی ہے کہ مشاق قاری کو بھی دیر تک غور کرنا پڑتا ہے۔) لیکن مناسبت کا معاملہ یہ ہے کہ اس کی کمی تو کھٹکتی ہے، لیکن اگر وہ موجود ہو تو اس پر اکثر دھیان نہیں جاتا۔ مثال کے طور پر شعر زیر بحث ہی کو پیش کر سکتے ہیں۔ جو متبادل مصرعے میں نے پیش کئے ہیں ان میں مصرع ثانی کے ساتھ مناسبت کم ہے۔ مثلاً مشاق قاری فوراً کہہ دے گا کہ جب مصرع ثانی میں "زندانی" کہا ہے تو مصرع اولیٰ میں "جہان کہنہ" یا "جہان رنگ و بو" یا "جہان آب و گل" کہنا مناسبت سے عاری ہے۔ متبادل مصرع ۴ اور ۵ میں مصرع ثانی سے کوئی تضاد نہیں ہے۔ لیکن مناسبت بھی نہیں ہے، لہٰذا یہ مصرعے بھی کم اثر ہیں۔ اصل مصرع ؏

ہے جہان تنگ سے جانا بعینہ اس طرح

بہت برجستہ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اس بات کی طرف دھیان عام طور پر نہیں جاتا کہ یہ برجستگی بڑی حد تک "جہان تنگ" اور "زندانی" کی مناسبت کی مرہون منت ہے۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ رعایت اگر نہ بھی ہو تو معنی قائم ہو جاتے ہیں لیکن کلام کا لطف اور تازگی اور معنی کی وسعت کم ہو جاتی ہے۔ اس کی مثال میں ۳/۶ ۲۷ کو پھر دیکھئے ؏

ایک سب آگ ایک سب پانی

دیدہ و دل عذاب ہیں دونوں

مصرع اولیٰ میں "ایک" اور "سب" کی رعایت ہے۔ اب مصرع یوں کر دیجیے ع

ایک ہے آگ ایک ہے پانی

معنی تو تمام ہو گئے، لیکن "ایک" اور "سب" کے ذریعہ جو لطف اور وسعت پیدا ہوئی تھی وہ زائل ہو گئی۔

مناسبت کا انتظام ۱/۸۷۲ میں دیکھیے۔ یہاں مصرع اولیٰ میں "کیسہ پر زر" کی مناسبت سے مصرع ثانی میں "جیب میں ہیں" کا فقرہ ہے۔ اس کے برخلاف فائز کے شعر میں کلیدی لفظ "درم" ہے، لیکن اس کی مناسبت کا کوئی اور لفظ شعر میں نہیں ہے۔

شعر زیر بحث میں تشبیہ کی ندرت اور معنی کے حسن پر گفتگو ہو چکی ہے۔ اب اس کے معنی سے بالکل الٹا مضمون اسی حسن سے میر کے مندرجہ ذیل شعر میں دیکھیے

جانا اس آرام گہ سے ہے بعینہ بس یہی
جیسے سوتے سوتے ایدھر سے ادھر پہلو کیا

(دیوان اول)

"آرام گہ" اور "سوتے سوتے" کی مناسبت دیکھیے، تشبیہ کی بداعت دیکھیے اور غور کیجیے کہ بھلا کون سا مضمون تھا جس کا دروازہ خدائے سخن پر بند تھا۔

۲۸۲

جاتا ادھر سے میر ہے ویسا ادھر کے تئیں
بیماریوں میں جیسے بدلتے ہیں گھر کے تئیں

۱/۲۸۲ زندگی سے موت تک گذران کے موضوع پر دو زبردست شعر ہم ابھی دیکھ چکے ہیں۔ خیال آتا ہے کہ اس مضمون پر اب کیا بچا ہوگا جسے میر جیسا شاعر بھی نظم کر سکے۔ لیکن یہ شعر موجود ہے، اور اگرچہ ۱/۲۸۱ ان تینوں میں غالباً بہترین ہے، لیکن شعر زیر بحث اس سے کچھ ہی کم رتبہ ہے۔ خلاق المعانی ہو تو ایسا ہو۔ ("معانی" یہاں "مضامین" کے مفہوم میں ہے۔) تشبیہ یہاں بھی درجہ کمال کو پہنچی ہوئی ہے۔

بیماریوں میں گھر بدلنا کے کئی معنی ہیں۔ (۱) جب کوئی وبا آتی ہے تو لوگ گھر چھوڑ کر کسی اور طرف نکل جاتے ہیں تاکہ محفوظ رہیں۔ (۲) کسی کو بار بار کوئی بیماری لگ جاتی تھی تو گھر کو منحوس یا آسیبی قرار دے کر اسے چھوڑ دیتے تھے۔ (۳) کسی کو گھر بدلنے کو کوئی مجبوری ہو (مثلاً مالک مکان گھر خالی کرا رہا ہو، یا گھر کہنگی یا کسی اور بات کے باعث مخدوش ہو گیا ہو) اور اہل خانہ بیمار ہوں۔ ظاہر ہے کہ ایسے میں گھر بدلنا کتنی کلفت اور زحمت کا معاملہ ہوگا۔ (۴) جو صورت حال ۲ میں بیان ہوئی اس پر یہ اضافہ کیجیے کہ کوئی شخص بار بار بیمار ہوتا ہے اور گھر کی نحوست یا آسیبیت کے خیال سے اسے بار بار گھر بدلنا پڑتا ہو۔

اب دیکھیے گھر بدلنے کی کیا معنویت ہیں۔ (۱) گھر بدلنے کے باوجود اس بات کا کوئی یقین نہیں ہو سکتا کہ جس بلا نے گھر چھوڑنے پر مجبور کیا ہے وہی بلا نئے گھر میں نہ آ لگے گی۔ (۲) دنیا ایک گھر ہے اور عقبیٰ ایک گھر ہے۔ دنیا کو "دار المحن" (رنج کا گھر) کہتے ہیں۔ ممکن ہے دوسرا گھر بھی ایسا ہی ہو۔ (۳) جدید ماہرین نفسیات نے ذہنی تعب (mental stress) کا ایک نقشہ ترتیب دیا ہے۔ اس کی رو سے سب سے زیادہ تعب (جس کے سو نمبر ہیں) شریک حیات کی موت کی بنا پر ہوتا ہے۔ اس نقشے میں چوتھا نمبر گھر بدلنے کا تعب ہے، اس کے تیئیس (۲۳) نمبر ہیں۔ یعنی گھر بدلنے کا تعب (stress) معمولی نہیں ہوتا، چاہے خراب گھر سے اچھے گھر کو ہی جاتا ہو۔

شعر میں دنیا اور عقبیٰ نہ کہہ کر صرف "ادھر" اور "ادھر" کہا ہے لیکن مدعا بالکل واضح ہے، یہ بھی وجہ بلاغت ہے۔

آتش نے حسب معمول دھوم دھام سے کہا ہے، لیکن مضمون میں ذرہ برابر اضافہ نہ کر سکے بلکہ مصرع اولیٰ میں آسمان سے تخاطب بے مصرف رہا۔

منزل گور اب مجھے اے آسماں درکار ہے
مردم بیمار کو نقل مکاں درکار ہے

۲۸۳

شب نہاتا تھا جو وہ رشک قمر پانی میں
گتھی مہتاب سے اٹھتی تھی لہر پانی میں

ساتھ اس حسن کے دیتا تھا دکھائی وہ بدن
جیسے جھمکے ہے پڑا گوہر تر پانی میں

پڑا = کلمۂ تحسین

رونے سے بھی نہ ہوا سبز درخت خواہش
گرچہ مرجاں کی طرح تھا یہ شجر پانی میں

مرجاں = مونگا

۷۹۰ آتش عشق نے راون کو جلا کر مارا
گرچہ لنکا سا تھا اس دیو کا گھر پانی میں

فرط گریہ سے ہوا میر تباہ اپنا جہاز
تختہ پارے گئے کیا جانوں کدھر پانی میں

۱/ ۲۸۳ مصرع اولیٰ میں کوئی خاص بات نہیں۔ کھلے پانی میں معشوق کے نہانے کا مضمون ہی ایسا ہے کہ اس میں زیادہ باریکی ممکن نہیں۔ پھر یہ مضمون زمانہ حال کے مذاق پر گراں بھی گذرے گا۔ لیکن اس بات سے انکار نہیں کہ غالب سے پہلے کے تمام دہلوی شعرا کے یہاں یہ مضمون مل جائے گا، چاہے کتنا ہی پھیکا بندھا ہو۔ مثلاً جرأت نے اس زمین میں دو غزلہ کہا ہے اور ان کی پہلی غزل کا مطلع ثانی حسب ذیل ہے۔

جا کے جب بیٹھے ہے وہ رشکِ قمر پانی میں
چہرہ آتا ہے پری کا سا نظر پانی میں

میر نے تو پھر بھی مصرع ثانی اتنا گرم لگایا ہے کہ شعر بن گیا ہے۔ دریا میں جب چاند کی کرنیں منعکس ہوتی ہیں تو ہر لہر روشن معلوم ہوتی ہے۔ معشوق تو چاند سے بڑھ کر ہے۔ اس کا بدن چاند سے بھی زیادہ روشن ہے۔ لہٰذا جب وہ دریا میں اترا تو ہر لہر یوں روشن ہو گئی جیسے اس میں چاند کی کرنیں پیوست ہو گئی ہوں۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ معشوق خود پانی میں ہے، اور معشوق چونکہ رشک قمر ہے، لہٰذا لہروں کا ایسا لگنا گویا ان میں چاند کی کرنیں پیوست ہوں، نہایت مناسب ہے۔ ''گتھی'' کا لفظ یہاں بڑے غضب کا ہے۔ کیوں کہ اس میں کرنوں اور لہروں کے آپس میں مضبوطی سے متحد ہونے کے علاوہ خفیف سا جنسیاتی (erotic) اشارہ بھی ہے۔ خود کرنوں اور لہروں کے اتحاد کے لئے ان کو آپس میں گتھا ہوا ہونا نہایت لطیف بات ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ پیکر حرکی بھی ہے اور بصری بھی۔ حرکی پیکر کی حیثیت سے اشارہ پھر جنسیاتی (erotic) ہے، کہ معشوق کا بدن اور پانی آپس میں یوں لپٹے ہوئے ہیں گویا عاشق و معشوق۔

ان نزاکتوں کی روشنی میں جرأت کا شعر اور بھی ہلکا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن جرأت نے اسی زمین میں اچھے شعر بھی نکالے ہیں، جیسا کہ آگے بیان ہوگا۔

۲ر ۲۸۳ مصحفی نے اس زمین میں جو غزل کہی ہے اس میں میر کی برابری کے لئے بہت ہاتھ پاؤں مارے ہیں۔ لیکن مضمون آفرینی مصحفی کا بہترین پہلو نہیں۔ اور یہ زمین ایسی ہے کہ اگر شاعر اعلیٰ درجے کا مضمون آفریں نہ ہو تو غزل بالکل پھس پھسی ہو کر رہ جائے۔ چنانچہ اس زمین میں مصحفی کا بہترین شعر ان کے مزاج کی ارضیت اور جنسی تلذذ کا آئینہ دار تو ہے، لیکن ان کے بقیہ شعر کمزور ہیں۔

جھلکے ہے یوں وہ بدن جامۂ شبنم سے تمام
شوخیاں جیسے کرے عکسِ قمر پانی میں

لفظ ''شبنم'' (ایک باریک کپڑا) خوب ہے، اور عکس قمر کی شوخیاں بہت عمدہ نہیں تو بہت پست بھی نہیں۔ لیکن بدن کے جھلکنے اور عکس قمر کی شوخیوں میں کوئی ربط نہیں، کیوں کہ بدن کے جھلکنے سے تو مراد یہ ہے کہ باریک کپڑے کے باعث کبھی بدن کا کوئی حصہ ذرا سا جھلک اٹھتا ہے اور کبھی کوئی حصہ جھلک اٹھتا ہے۔ یہ

کیفیت چاندنی رات میں لہروں کی نہیں ہوتی۔ وہاں تو پوری سطح دریا کسی نہ کسی حد تک منور ہوتی ہے۔ پھر لفظ ''تمام'' کارگر نہیں، بلکہ تقریباً بھرتی کا ہے۔ (اس کے برخلاف میر نے ''پڑا'' بمعنی کلمۂ تحسین خوب استعمال کیا ہے۔ اپنی حیثیت میں یہ لفظ عمدہ تو ہے ہی، لیکن یہ معشوق کے انداز (کہ وہ پلنگ پر پڑا ہوا ہے اور عاشق اس کے نظارے سے آنکھیں سینک رہا ہے) کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔)

''پڑا'' بطور کلمۂ تحسین کے ایسے برجستہ استعمال کے لئے ملاحظہ ہو ۲ر۴۵۔ لیکن میر کے یہاں لفظ ''پڑا'' ہی کی خوبی لائق توجہ نہیں۔ شعر کا مضمون اور اس کو بیان کرنے کے لئے جو پیکر استعمال ہوا ہے، وہ بھی نہایت تازہ اور حیات بدن سے بھرپور ہے۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ میر نے لباس کے اندر سے بدن کی جھلک دکھانے کی بات کو ترک کر کے بدن کو براہ راست برہنہ دکھایا ہے۔ پھر ''دیتا تھا دکھائی وہ بدن'' میں کئی اشارے ہیں۔ (۱) عاشق کہیں دور سے یہ منظر دیکھ رہا ہے۔ لہٰذا ممکن ہے یہ کسی خواب کا بیان ہو۔ (۲) معشوق پلنگ پر برہنہ لیٹا ہوا ہے۔ (یا سو رہا ہے) لیکن پلنگ کے چاروں طرف کسی قسم کا پردہ ہے (مسہری کا پردہ ہو سکتا ہے) اور عاشق پلنگ کے باہر سے اس نظارے سے لطف اندوز ہو رہا ہے۔ (۳) عاشق چھپ کر معشوق کی برہنگی کو دیکھ رہا ہے۔ جدید طبع کے لوگ اس کو خفیہ نظارگی (voyeurism) سے تعبیر کریں گے۔ اور یہ تعبیر درست بھی ٹھہرے گی۔ لیکن خفیہ نظارگی بہر حال ایک مضمون ہے۔ چاہے وہ ناگوار ہی کیوں نہ قرار دیا جائے۔ (۴) معشوق واقعی کوئی باریک کپڑا پہنے ہوئے ہے (جیسا کہ مصحفی کے شعر میں ہے) لیکن عاشق کی چشم تخیل اسے بالکل برہنہ دیکھ رہی ہے۔ مصحفی کا ہی لاجواب شعر ہے۔

آستیں اس نے جو کہنی تک اٹھائی وقتِ صبح
آ گئی سارے بدن کی بے حجابی ہاتھ میں

اب مصرع ثانی کو دیکھتے ہیں۔ ''گوہر تر'' اور ''پانی'' کی رعایت نہایت عمدہ ہے۔ پھر گوہر کا رنگ پھیکا شفقی سفید نہیں ہوتا، بلکہ ہلکی سی زردی یا سنہرا پن لئے ہوتا ہے۔ موتی کی چمک بھی بہت تیز نہیں ہوتی۔ یہ سب باتیں بدن کی لطافت اور صباحت کے لئے بھی بہت مناسب ہیں۔ اور اگر پانی کی تہ میں موتی پڑا ہوا ہو تو اس کا رنگ، اور اس کی سطح کے بارے میں ہمارا احساس، دونوں میں ایک طرح کی غیر قطعیت آ جائے گی۔ پانی کا رنگ موتی کے رنگ پر اثر انداز ہوگا۔ موتی کے رنگ میں بھی چمک زیادہ

معلوم ہوگی، کبھی کم۔ لہروں کی حرکت کے باعث موتی سے بھی ایک طرح کی جان اور زندگی کا تاثر حاصل ہوگا۔ یعنی موتی میں کچھ گرمی معلوم ہوگی، جسے Warmth of life کہہ سکتے ہیں۔ اس طرح پانی میں پڑا ہوا گوہر تر اس تر و تازہ اور شاداب بدن سے مشابہ دکھائی دے گا جس کا جلوہ عاشق کی نگاہوں کے سامنے ہے۔

موتی کے لحاظ سے آخری بات یہ کہ دوسرے نگ تو تراشے جاتے ہیں تب ان کا حسن نکھرتا ہے۔ لیکن موتی کا حسن اس کے فطری سڈول پن میں ہے۔ لہٰذا موتی کا حسن زیادہ نامیاتی (organic) ہوتا ہے۔ یہی صفت انسانی بدن میں بھی ہے۔ پھر موتی کی گولائی اور دائرہ، جسم کے دائروں کی بھی یاد دلاتے ہیں۔ یہ ان مکمل شعروں میں ہے جن میں کئی طرح کے حواس اور مشاہدے اور داخلی تاثر کے کئی پہلو پوری طرح سما گئے ہیں۔ دیکھنا، چھونا، افقی مشاہدہ، عمودی مشاہدہ، نرمی، سیال پن، گرمی، حرکت، جنسی اہتزاز، سب کچھ موجود ہے۔

ایک بات اور بھی کہنے کے قابل ہے۔ یہ کہیں واضح نہیں کیا کہ جس کا بدن دیکھا جا رہا ہے خود اس کے ذہنی کوائف کیا ہیں؟ کیا اسے اس بات کا احساس ہے کہ وہ برہنہ ہے؟ اوپر جو تعبیرات بیان ہوئیں ان میں سے بعض کی رو سے یہ ممکن ہے کہ معشوق، جس کا بدن دکھائی دے رہا ہے، اپنی برہنگی سے باخبر ہے۔ لیکن اس بات سے شاید باخبر نہیں کہ کوئی اسے دیکھ رہا ہے۔ بعض کی رو سے دونوں ہی طرح کی باخبری غیر ممکن ہے (مثلاً اگر یہ خواب کا منظر ہے۔ ہاں یہ پھر بھی ممکن ہے کہ خواب میں دکھائی دینے والا معشوق بھی باخبر قرار دیا جائے!) بعض کی رو سے ممکن ہے کہ معشوق دونوں طرح سے باخبر ہو، جیسا کہ آئندہ بیان ہوگا۔ یورپ میں مصور صدہا برس سے برہنہ عورتوں کی تصویریں بنایا کرتے تھے، لیکن عورتوں کے چہرے پر یہ تاثر ہوتا تھا کہ وہ نہ صرف اس بات سے بے خبر ہیں کہ کوئی انھیں دیکھ رہا ہے، بلکہ انھیں اپنی برہنگی کا شاید احساس بھی نہیں ہے۔ اس طرح ''معصومیت'' کا ایک پردہ سا رہ جاتا تھا۔ لہٰذا جب ۱۸۶۵ میں ایدوار مانے (Edouard Manet) نے اپنی تصویر ''اولمپیا'' (Olympia) نمائش میں رکھی جس میں اولمپیا نہ صرف برہنہ ہے، بلکہ اس کو اپنی برہنگی کا احساس ہے، اور اس بات کا بھی پورا علم ہے کہ کوئی اسے دیکھ رہا ہے، تو اس پر ایک غلغلہ مچ گیا اور لوگوں نے مانے پر ہزار طرح کی لعنت ملامت کی۔ یہاں مشرق و مغرب کے مذاق کا ایک بنیادی فرق نمایاں ہوتا ہے، کہ مشرق میں عریاں عورت کی

تصویر بہت کم بنتی ہے (سنگ تراشی کی بات نہیں)، لیکن جب بنتی ہے تو پورے شعور کے ساتھ۔ میر کے شعر میں بھی یہی بات ہے کہ اگرچہ اس کی ایسی تعبیر بھی ممکن ہے جس کی رو سے معشوق کو اپنی برہنگی اور اپنے دیکھے جانے کا احساس نہ ہو، لیکن ایسی تعبیر بھی ممکن ہے جس کی رو سے معشوق کو دونوں باتوں کا احساس ہو۔ مثلاً یہ تعبیر کہ عاشق پلنگ کے باہر ہے اور معشوق کو مسہری کے پردوں میں سے دیکھ رہا ہے۔ یہاں یہی ممکن ہے کہ معشوق سویا ہوا نہ ہو، بلکہ جاگ رہا ہو اور عاشق کا منتظر ہو۔

۲۸۳/۳ درخت خواہش کے لئے ملاحظہ ہو ۳/۲۹۔ زیر بحث شعر کے مضمون کو ذرا بدل کر دیوان دوم ہی میں یوں کہا ہے۔

پھولا پھلا نہ اب تک ہرگز درخت خواہش
برسوں ہوئے کہ دوں ہوں خون دل اس شجر کو

مندرجہ بالا شعر میں ایک خوبی یہ بھی ہے کہ بعض درخت اور پودے (مثلاً انگور کی بیل) اگر کبھی کبھی بکرے کے خون سے سینچے جائیں تو زیادہ سرسبز ہوتے ہیں۔ لیکن شعر زیر بحث میں کئی باتیں ہیں جو اسے اس مضمون کے تمام شعروں میں ممتاز کرتی ہیں۔ مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) درخت خواہش کا گھر آنکھ میں تھا، یعنی دل کو جتنی بے قراری تھی اس سے زیادہ بے قراری آنکھ کو تھی۔

(۲) یا پھر دل بھی پانی ہو گیا تھا، لہٰذا درخت خواہش کا گھر پانی میں، یعنی دل میں تھا۔

(۳) مونگا سرخ رنگ کا ہوتا ہے۔ اس میں آنکھ کی سرخی، آنسو کی سرخی، اور خون دل کی سرخی کا اشارہ ہے۔

(۴) مونگا اگرچہ جاندار ہے، اور بڑھ کر پوری پوری پہاڑیوں کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن بنیادی طور پر اس کی شکل درخت سے مشابہ ہوتی ہے۔ یعنی اس میں شاخیں سی ہوتی ہیں اور شاخوں کے سرے پھول سے مشابہ ہوتے ہیں۔

(۵) مونگا صرف پانی میں نہیں، بلکہ سمندر کے نمکین پانی میں ہوتا ہے۔ لہٰذا آنسو کی نمکینی اور سمندری پانی کی نمکینی میں ربط قائم ہو گیا۔

(۲) مونگا سرخ ہوتا ہے، اس اعتبار سے سرخ درخت کے سبز ہونے کا ذکر دلچسپ ہے۔ شجر کا قافیہ جرأت نے بھی خوب نظم کیا ہے۔

نخل مژگاں کو نمی اشک کی پہنچی بے ڈھب
گل کے اک روز گرے گا یہ شجر پانی میں

روتے روتے مژگاں کا جھڑ جانا اچھا مضمون ہے، اور استعارہ مبنی بر مشاہدہ ہے، کیوں کہ وہ درخت جن کی جڑ مسلسل پانی میں رہتی ہے ان کا گل کر گر جانا عام ہے۔ آتش نے میر کا مضمون براہ راست لے لیا ہے۔

مثل گل یار کو خنداں نہ کیا گریے نے
تخم امید نہ سرسبز ہوا باراں سے

لیکن آتش کے یہاں "مثل گل" کا فقرہ بالکل بھرتی کا ہے اور میر کی طرح کے تہ در تہ نکات ان کے یہاں مفقود ہیں۔

۴ر ۲۸۳ اس شعر میں دیومالائی حقیقت کو عشق کی حقیقت سے اس طرح ضم کیا ہے کہ مضمون آفرینی کی معراج حاصل ہوگئی ہے۔ "دیو" بمعنی "قوی ہیکل آتشی مخلوق" تو ہے ہی، بمعنی "شیطان" بھی ہے۔ آتش عشق نے راون کو جلا کر خاک کر دیا۔ اس مضمون کا بیان مناسبت اور استعارہ دونوں کا حق پوری طرح ادا کر رہا ہے۔ نہ راون کو سیتا جی سے عشق ہوتا اور نہ اسے شکست نصیب ہوتی۔ پھر ہنومان جی کا لنکا میں آگ لگانا اور دسہرے کے دن راون کے پتلے کو جلانے کی رسم، یہ دو باتیں بھی نظر میں رکھیے، راون کا گھر تو پانی میں تھا ہی، کیوں کہ لنکا ایک جزیرہ ہے۔ "جلا کر مارا" کی معنویت بھی لطیف ہے۔ غرض جس طرح بھی دیکھیے، یہ شعر کمال فن کا نمونہ ہے۔ یہ بات بھی دھیان میں رکھیے کہ راون کو عشق کا شہید تو کہا، لیکن اس کو دیو (بمعنی شیطان) بھی کہہ دیا۔ اور یہ نکتہ بھی رکھ دیا کہ شیطان، کیا آتشی مخلوق (دیو) اور کیا بشر، عشق کسی کو نہیں چھوڑتا۔ شیخ عطار نے کیا خوب کہا ہے۔

خرقہ را زنار کردست و کند
عشق ازیں بسیار کردست و کند

(یہ خرقے کو زنار کر چکا ہے۔ اور کرتا رہتا ہے۔ عشق اس سے بھی زیادہ کر چکا ہے۔ اور کرتا رہتا ہے۔)

لنکا کا مضمون قائم نے بھی باندھا ہے، لیکن بالکل بے رنگ۔

دل مراتم کو تو لنکا ہے دسہرے کی بتاں
فتح ہے سال بھر اس کی جو اسے لوٹے گا

۵ر ۲۸۳ میر کے یہاں سمندر کی تباہ کاری اور جوش و خروش پر مبنی پیکروں کے بارے میں کچھ بحث گذر چکی ہے۔ (ملاحظہ ہو غزل ۲۰۹۔) یہ شعر بھی اسی طرح کا ہے جس میں سمندر کی وسعت اور قوت کا غیر معمولی احساس نظر آتا ہے۔ آتش نے حسب معمول میر کے شعر سے براہ راست استفادہ کیا ہے۔

تختہ پارہ کی طرح سے ہے دل آتش تباہ
بے قراری لجۂ دریائے طوفاں خیز ہے

شعر زیر بحث کے علاوہ آتش نے میر کے دیوان پنجم کا یہ شعر بھی استعمال کر ڈالا ہے۔

موج زنی ہے میر فلک تک ہر لجے ہے طوفاں زا
سرتاسر ہے تلاطم جس کا وہ اعظم دریا ہے عشق

لیکن بات ظاہر ہے۔ صرف الفاظ کو جمع کرنے سے کام نہیں بنتا، جب تک کہ انھیں معنوی سطح پر زندہ نہ کیا جائے۔ میر کے شعروں میں "تختہ پارے" اور "لجے" کے الفاظ معنی کی بلند سطح پر واقع ہوئے ہیں اور آتش کے شعر میں یہی الفاظ سرسری اور رسمی حیثیت رکھتے ہیں۔ پھر میر کے شعر میں مصرع ثانی کا استفہام غضب کا ہے۔

جرأت میں آتش کی سی بلند کوشی نہیں ہے۔ لیکن آتش کی بلند کوشی اکثر ناکام رہ جاتی ہے اور وہ دھم سے زمین پر آ گرتے ہیں۔ ان کے اکثر شعروں میں دھوم دھام بہت ہے، لیکن غور کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ بات کچھ قابل ذکر نہ تھی۔ جرأت کی کشتی ساحل سے بہت دور نہیں جاتی، لیکن غرقاب بھی نہیں ہوتی۔ جرأت اپنی ہلکی پھلکی باتیں بڑی صفائی اور کامیابی سے کہہ جاتے ہیں۔ چنانچہ ان کا شعر ہے۔

ایسے دریا میں بہ چلے ہیں کہ آہ
جس میں ناؤ نہیں ہے ناؤ نہیں

میر کے شعر میں معنوی پہلو اور بھی ہیں۔ دل کو جہاز سے استعارہ کیا ہے۔ اس اعتبار سے غموں کے باعث شکستہ دل کے ٹکڑوں کو تختے پارے سے استعارہ کرنا بہت عمدہ ہے۔ پھر آنسوؤں کے ساتھ دل کے ٹکڑے بھی بہ نکلتے ہیں اور آنسوؤں کی طرح معدوم ہو جاتے ہیں۔ اس لئے دل کے جہاز کا تباہ ہونا اور اس کے تختوں کا ٹوٹ کر نامعلوم منزلوں کی سمت میں غائب ہو جانا نہایت مناسب ہے۔ اس آخری پہلو کو لے کر ظفر اقبال نے اچھا شعر کہا ہے۔

دل کا پتہ سرشک مسلسل سے پوچھئے
آخر وہ بے وطن بھی اسی کارواں میں تھا

''تختہ پارہ'' کا پیکر میر نے دیوان اول میں بھی باندھا ہے، لیکن اس خوبی سے نہیں۔

نہ گیا میر اپنی کشتی سے
ایک بھی تختہ پارہ ساحل تک

یہاں معنویت پھر بھی آتش کے شعر سے زیادہ ہے۔ دیوان دوم کا مندرجہ شعر سمندر سے میر کے شغف کو بالکل ہی نئے رنگ میں پیش کرتا ہے۔

کیا جانوں چشم تر کے ادھر دل پہ کیا ہوا
کس کو خبر ہے میر سمندر کے پار کی

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔ فی الحال آخری بات یہ عرض کرنی ہے کہ طالب آملی نے بھی ''تختہ پارہ'' کا پیکر بڑی خوبی سے باندھا ہے۔

صد تختہ پارۂ دلم افتادہ در کنار
بحرم کہ خشکی لب من ساحل منست
(میرے دل کے سیکڑوں تختہ پارے میری بغل میں پڑے ہوئے ہیں، میں ایسا سمندر ہوں کہ میری خشکی لب میرا ساحل ہے۔)

چونکہ میر کے شعر زیر بحث کا مضمون بھی طالب آملی کے مضمون سے خفیف سی مشابہت رکھتا ہے، اس لئے ممکن ہے طالب کا شعر میر کے سامنے رہا ہو۔

۲۸۴

کس کنے جاؤں الٰہی کیا دوا پیدا کروں
دل تو کچھ دھسکا ہی جاتا ہے کروں سو کیا کروں

دل پریشانی مجھے دے ہے بکھیرے گل کے رنگ
آپ کو جوں غنچہ کیوں کر آہ میں یکجا کروں

ایک چشمک ہی چلی جاتی ہے گل کی میری اور
یعنی بازار جنوں میں جاؤں کچھ سودا کروں

۷۹۵ اب کے ہمت صرف کر جو اس سے جی اپنے مرا
پھر دعا اے میر مت کریو اگر ایسا کروں

ا / ۲۸۴ ''دھسکنا'' کسی لغت میں نہیں ملا۔ حتیٰ کہ فرید احمد برکاتی نے بھی اپنی فرہنگ میر میں اسے نظر انداز کیا ہے۔ انھوں نے دیوان دوم کے ہی حسب ذیل شعر کی بنیاد پر ''دھسکنا'' ضرور درج کیا ہے۔

گو دل دھسک ہی جاوے آنکھیں ابل ہی آویں
سب اونچ نیچ کی ہے ہموار تیری خاطر

''آصفیہ'' اور ''نور اللغات'' میں ''دھسکنا'' بھی نہیں ملتا۔ پلیٹس، فیلن، ڈنکن فوربس نے ''دھسکنا'' شامل کیا ہے اور معنی کم و بیش یہی دیے ہیں کہ جگہ سے ہٹ جانا، گر جانا، وغیرہ۔ یہ خیال ہو سکتا ہے کہ شعر زیر بحث میں ''دھسکنا'' سہو کتابت ہے، اور اصل میں ''دھسکنا'' ہی ہوگا۔ لیکن تمام معتبر نسخوں میں ''ہموار تیری خاطر'' والے شعر کی قرأت ''دھسک'' کے ساتھ ہے، اور شعر زیر بحث کی قرأت

''دھسکا'' کے ساتھ ہے۔ لہٰذا یہی فرض کرنا پڑے گا کہ ''دھسکنا'' اور ''دھسکنا'' دونوں صحیح ہیں۔ یا ممکن ہے یہاں میر نے ''دھسنا'' اور ''کھسکنا'' کو ملا کر نیا لفظ ''دھسکنا'' بنا لیا ہو۔ لیکن ایک بات یہ بھی ہے کہ پرانے زمانے میں یہ لفظ ''دھسنا'' نہیں بلکہ ''دھسنا'' تھا۔ چنانچہ عبد الواسع ہانسوی نے اپنی ''غرائب اللغات'' میں ''دھسنا'' لکھ کر معنی بتائے ہیں ''زمین کا بیٹھ جانا''، اس پر خان آرزو نے ''نوادر الالفاظ'' میں اعتراض کیا ہے کہ ''دھسنا'' بمعنی مجرد بیٹھ جانا، گر جانا وغیرہ ہے، زمین کے بیٹھ جانے سے مخصوص نہیں۔ چونکہ خان آرزو نے بھی ''دھسنا'' تلفظ نہیں لکھا ہے، اس لئے یہ گمان قوی ہو جاتا ہے کہ اس زمانے میں یہ لفظ ''دھسنا'' ہی تھا۔ لہٰذا اس بات کا امکان بھی زیادہ ہو جاتا ہے کہ ''دھسکنا'' کوئی مستقل لفظ ہو، اور میر نے اسے ''دھسنا'' اور ''کھسکنا'' ملا کر وضع نہ کیا ہو۔

اب بات جو بھی ہو، لیکن ''دھسکنا'' کی تازگی اور ندرت کے لئے یہی ثبوت کافی ہے کہ عام لغات میں یہ لفظ نہیں ملتا۔ شعر زیر بحث میں صوتی آہنگ کے اعتبار سے بھی ''دھسکا'' کس قدر مناسب ہے، یہ کہنے کی ضرورت نہیں۔ مصرع اولیٰ میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن مصرع ثانی بے شک لاجواب کہا ہے۔

یہ غزل ولی کی زمین میں ہے، اور بڑی حد تک ولی کے جواب میں معلوم ہوتی ہے۔ لیکن ولی کے دو تین شعر ایسے بھی ہیں جن تک میر کی رسائی نہ ہو سکی۔ ولی کا مطلع ہے۔

خوبی اعجاز حسن یار اگر انشا کروں
بے تکلف صفحۂ کاغذ ید بیضا کروں

اس کے برابر مطلع میر سے نہ ہو سکا، اور نہ ہی میر کے یہاں ''انشا'' کا قافیہ اتنے بدیع مضمون کے ساتھ بندھ سکا۔ میر بس اتنا کہہ کر رہ گئے ؎

لو ہو روتا ہوں میں ہر اک حرف خط پر ہمدماں
اور اب رنگین جیسا تم کہو انشا کروں

ہاں اگلے تین شعر (جو درج انتخاب ہیں) اس قدر بلند اور تازہ ہیں کہ ولی کی تمام استادی ان کے سامنے بے رنگ ہو جاتی ہے۔

۲/ ۲۸۴ ''دل پریشانی'' میں اضافت مقلوبی ہے، یعنی ''پریشانی دل''۔ اضافت مقلوبی ہمیشہ کلام کا رتبہ بلند کر دیتی ہے، کیوں کہ اس میں بداغت ہوتی ہے۔ ''دل'' اور ''گل'' میں بوجہ سرخی مناسبت ہے۔ اور ''گل'' کی رعایت سے ''رنگ'' بھی عمدہ ہے۔

لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ ''دل پریشانی'' میں اضافت مقلوبی نہ فرض کی جائے۔ اگر اضافت کے اعتبار سے پڑھیں تو نثر ہوگی ''دل کی پریشانی مجھے گل کے رنگ بکھیرے دیتی ہے۔'' اگر بے اضافت فرض کریں تو نثر ہوگی ''دل مجھے پریشانی دے رہا ہے اور گل کے رنگ بکھیرے ہے۔'' یعنی دونوں صورتوں میں متکلم کی شخصیت اور زندگی میں انتشار ہے۔ فرق یہ ہے کہ دوسری صورت میں اس انتشار کا بانی خود اس کا دل ہے، اور پہلی صورت میں دل کی پریشانی ایک عمومی صورت حال ہے۔ اس کا بانی معشوق، یا دنیا، یا کوئی اور بات ہو سکتی ہے۔

اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ غنچے کو دل گرفتہ کہتے ہیں۔ دل کی پریشانی جو متکلم کو گل کی طرح بکھیرے دے رہی ہے، اس کی جگہ غنچے کی سی دل جمعی درکار ہے۔ لیکن یہ دل جمعی بھی کس کام کی، جب اس کا مفہوم دل گرفتگی اور سکوت اور محزونی ہے؟ پھر لفظ ''آہ'' مصرعے کی وسط میں بے حد معنی خیز ہے، کیونکہ آہ کرنے سے تو دل اور بھی شکستہ اور پارہ پارہ ہوتا ہے (ضعف کے باعث، یا آہ کے اثر کے باعث، وغیرہ) لہٰذا جس چیز کو کم کرنا چاہتے ہیں (دل کی پریشانی) اس کو بڑھانے والا کام کر رہے ہیں، یعنی آہ کھینچ رہے ہیں۔ پھر یہ بھی غور کیجئے کہ غنچہ بالآخر پھول بن کر کھلتا ہی ہے اور پھر بکھرتا ہی ہے۔ لہٰذا اگر غنچے کی طرح یکجا ہو بھی گئے تو کیا ہوگا؟ یا تو دل گرفتگی اور محزونی نصیب ہوگی، یا دوبارہ کھل کر بکھرنا ہوگا۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ بوجہ سرخی تو دل اور گل میں مناسبت ہے، اور اس لئے بھی مناسبت ہے کہ گل کی طرح بھی پارہ پارہ بکھر رہا ہے۔ لیکن گرفتگی، اور صورت کے اعتبار سے دل اور غنچے میں بھی مناسبت ہے۔ یعنی دل تو بہر حال غنچہ نما ہے اور پھر بھی اسے یکجائی اور دل جمعی حاصل نہیں۔ اب اگر خود کو بھی بصورت غنچہ جمع کیا تو کیا حاصل ہوگا؟

۳/ ۲۸۴ پھول تو بازار میں جا کر فروخت ہوتا ہی ہے۔ اس کو غالب نے ''ہوس زر'' اور میر نے تقاضائے خوبی کہا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۳/ ۵۰) لیکن یہاں بالکل نئی بات کہہ رہے ہیں کہ پھول جو بازار میں

جا کر خریدار کی طلب کرتا ہے تو یہ تقاضائے حسن نہیں، بلکہ تقاضائے عشق ہے۔ یعنی عشق پھول سے تقاضا کرتا ہے کہ اگر اپنی ہستی کو کسی صحیح مقصود اور اچھے انجام تک پہنچانا ہے تو بازار عشق میں جاؤ اور کسی قدر داں کے ہاتھ بک جاؤ۔ لہٰذا پھول آنکھیں کھولتے ہی متکلم سے اشارہ کرتا ہے کہ میں تو اپنے انجام سے باخبر ہوں، مجھے تو بازار میں جا کر فروخت ہونا ہی ہے۔ تم اپنی زندگی فضول ضائع کر رہے ہو، جاؤ تم بھی اپنا سودا کرو، کسی قدر داں کو تلاش کرو۔

''بازار جنوں'' کے اعتبار سے ''سودا'' نہایت عمدہ ہے، کیوں کہ اس کے دوسرے معنی (جنون) بھی پوری طرح کارگر ہیں۔

ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ پھول کا اشارہ دراصل متکلم کے ذہن اور دل کا رجحان ہے۔ یعنی پھول کو دیکھ کر متکلم کو خیال آتا ہے کہ اسے تو بازار میں جانا ہی ہے، میں بھی کیوں نہ اس کی طرح اپنا سودا کر ڈالوں؟ جب پھول جیسی حسین ہستی بھی اپنے مقصود کے حصول کی خاطر بازار تک پہنچ سکتی ہے تو مجھے بھی ایسا کرنا چاہئے۔ یعنی پھول دراصل اشارہ نہیں کر رہا ہے، لیکن پھول کا انجام متکلم کی نظر میں ہے۔ لہٰذا وہ اسے پھول کے اشارے اور ترغیب سے تعبیر کر رہا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''دریا کی روانی اشارہ کر رہی ہے کہ وقت کبھی ٹھہرتا نہیں۔'' یعنی کسی بات سے جو نتیجہ نکالا جائے ہم اسے اس بات کے معنی سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہ اشاریات کا اصول ہے۔

ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ بہار کے موسم میں پھول کو کھلا ہوا دیکھ کر متکلم کا جنون بیدار ہو جاتا ہے۔ (بہار میں جنون کی شدت رسومیات شعر میں داخل ہے۔) بیداری جنوں کے باعث وہ بازار جنوں میں جا کر اپنے کو بولی پر چڑھانا چاہتا ہے اور اس کے لئے گل کی چشمک کا بہانہ بناتا ہے۔

''ایک چشمک ہی'' میں نکتہ یہ ہے کہ پہلے بھی کبھی گل کی طرف سے (یا اپنی طرف سے) تحریک جنوں ہوتی تھی لیکن کسی وجہ سے متکلم اس تحریک پر عمل پیرا نہ ہو سکا (شاید عقل غالب آگئی ہو)۔ متکلم کی اس ناکامی پر پھول اسے طنزیہ نگاہوں سے دیکھتا ہے یا زبان حال سے چشمک کرتا ہے۔ اگر ایسا ہے تو ''چشمک'' کے ایک اور معنی ''طعنہ زنی'' بھی نہایت کارآمد ہو جاتے ہیں۔ نہایت خوب شعر ہے۔

۴/ ۲۸۴ اس سے ملتے جلتے اشعار کے لئے ملاحظہ ہو ۱/ ۵۷۔ لیکن یہاں بات ہی نرالی کہہ دی ہے۔

''جو'' یہاں پر ''کہ'' یا ''تاکہ'' کے معنی دے رہا ہے۔ یعنی مصرعے کا مفہوم ہوگا ''اب کے ہمت صرف کرکے میرا کام کرو کہ میرا جی اس سے اچٹ جائے۔'' یہاں ''ہمت'' اصل عربی معنی میں ہے، یعنی ''کرم''، ''فضل اور جود''، ''قوت'' وغیرہ۔ متکلم کوئی بہت دل زدہ عاشق ہے اور بار بار اپنے حق میں دعا کراچکا ہے کہ میرا دل معشوق سے ہٹ جائے۔ کامیابی غالباً نہیں ہوتی، یا اگر ہوتی ہے تو اس کا اثر دیر تک نہیں رہتا۔ اس بار وہ میر (جو کوئی بزرگ صوفی وغیرہ ہے) سے کہتا ہے کہ اچھا اب آخری بار اپنے کرم اور فضل اور قوت کو کام میں لاکر میرے حق میں دعا کرو کہ میرا دل معشوق سے ہٹ جائے۔ اس کے بعد اگر پھر کہوں، یا اگر پھر بھی میرا دل معشوق کی مجبوری پر مائل ہو جائے، تو تم دعا مت کرنا۔

پورا شعر بے چارگی اور عشق کی مجبوری اور عشق میں پیش آنے والے روزمرہ معاملے کا اس قدر خوبصورت مرقع ہے کہ یا یدو شاید۔ اس پر طرہ یہ کہ تھوڑی سی ظرافت بھی ہے۔ یعنی خود متکلم تو سنجیدہ ہے، لیکن شاعر (یعنی راوی) متکلم کی سادہ لوحی یا حماقت پر متبسم معلوم ہوتا ہے کہ عشق کے جنجال سے نکلنا اتنا آسان نہیں۔ یا پھر وہ اس بات پر تبسم کر رہا ہے کہ عجیب شخص ہے، عشق میں خود ہی گرفتار بھی ہوتا ہے اور اس سے نکلنا بھی چاہتا ہے۔

۲۸۵

کرتا نہیں قصور ہمارے ہلاک میں
یارب یہ آسمان بھی مل جائے خاک میں

اب کے جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے
دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

کہیے لطافت اس تن نازک کی میر کیا
شاید یہ لطف ہوگا کسو جان پاک میں

۲۸۵/۱ ''ہلاک'' بمعنی ''ہلاکت، ہمیتی'' کو ''آصفیہ'' نے مونث لکھا ہے۔ جلیل مانک پوری کے رسالہ تذکیر و تانیث میں اسے مذکر بتایا گیا ہے۔ لیکن غالب کا جو شعر سند میں درج ہے اس سے مذکر مونث کچھ نہیں معلوم ہوتا۔ چونکہ معتبر نسخوں میں ''ہمارے ہلاک'' آیا ہے، اس لئے میں نے اسی کو اختیار کیا۔ شعر بہر حال معمولی ہے۔ اس میں صرف اس کنائے کا حسن ہے کہ میں تو خاک میں مل ہی چکا، یارب آسمان بھی خاک میں مل جائے۔ اس میں یہ فائدہ بھی ہے کہ آسمان پھر کسی کو ہلاک نہ کر سکے گا۔

۲۸۵/۲ اس شعر کے بارے میں حالی کا بیان کردہ مشہور واقعہ ہے (''مقدمۂ شعر و شاعری'') کہ ''مولانا آزردہ کے مکان پر ان کے چند احباب جن میں مومن اور شیفتہ بھی تھے ایک روز جمع تھے۔ میر کی اس غزل کا یہ شعر پڑھا گیا: اب کے جنوں میں.... شعر کی بے انتہا تعریف ہوئی اور سب کو یہ خیال ہوا کہ اس قافیے کو ہر شخص اپنے اپنے سلیقے اور فکر کے مطابق باندھ کر دکھائے۔ سب قلم دوات اور کاغذ لے کر الگ الگ بیٹھ گئے اور فکر کرنے لگے۔ اسی وقت ایک اور دوست وارد ہوئے۔ مولانا سے پوچھا حضرت

کس فکر میں بیٹھے ہیں۔ مولانا نے کہا قل ہو اللہ کا جواب لکھ رہا ہوں۔''

آزردہ نے تحسین کا حق تو ادا کر دیا، لیکن تعجب ہے کہ شعر فہمی کا اس قدر ملکہ رکھنے کے باوجود حالی نے اس شعر کے بارے میں کوئی گہری بات نہیں کہی۔ ''مقدمہ'' میں دو جگہ اس شعر کا ذکر ہے۔ دونوں ہی جگہ حالی صرف اتنا کہہ کر رہ گئے ہیں کہ ''ایسے چچوڑے ہوئے مضمون کو میر نے باوجود غایت درجے کی سادگی کے ایک ایسے اچھوتے نرالے اور دلکش اسلوب میں بیان کیا ہے کہ اس سے بہتر اسلوب تصور میں نہیں آ سکتا۔ اس اسلوب میں بڑی خوبی یہی ہے کہ سیدھا سادہ نیچرل ہے اور باوجود اس کے بالکل انوکھا ہے''۔ دوسری جگہ وہ کہتے ہیں کہ ''مجھ کو ہرگز امید نہیں کہ متاخرین میں سے کسی نے اس سے بہتر چاک گریباں کا مضمون باندھا ہو۔''

یعنی حالی اس شعر کو نیچرل لیکن بالکل انوکھا بتا کر رہ جاتے ہیں، اور اس تناقض کو بھی دور کرنے کی کوشش نہیں کرتے کہ کوئی شعر نیچرل اور ساتھ ہی ساتھ انوکھا کیوں کر ہو سکتا ہے؟ میر کے دوسرے نقادوں نے بھی اس شعر کی تعریف میں کوئی کمی نہیں کی، لیکن یہ بات واضح کرنے سے وہ بھی قاصر رہے ہیں کہ اس شعر کا حسن ہے کس چیز میں؟ اصل بات یہ ہے کہ یہ کیفیت کا شعر ہے۔ اس میں معنی کی کثرت نہیں۔ لہٰذا اس کے حسن کو محسوس کرنا آسان ہے، لیکن اسے بیان کرنا مشکل ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ شعر میں تہ داری بالکل نہیں۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) پچھلے موسم میں صرف آغاز تھا، تھوڑا بہت دامن چاک کیا تھا اور تھوڑا بہت گریبان۔ اس عدم تکمیل کے باعث دل میں حسرت باقی تھی کہ جنون کا حق ادا نہ کر پائے۔ اس بار تکمیل کا ارادہ ہے۔ لہٰذا یہ جنون کے ولولے اور وحشت کے شوق کا مضمون ہے۔

(۲) پچھلے موسم میں تو کسی نہ کسی طرح عزت باقی رہ گئی تھی کہ پیرہن پوری طرح تار تار نہ ہوا تھا۔ اس بار تو ایسے آثار ہیں کہ بھرپور جنون ہوگا اور چاک دامن اور چاک گریباں مل کر ایک ہو جائیں گے۔ لہٰذا یہ خوف اور پریشانی کا مضمون ہے، کہ اس بار جنون ہوا تو پوری طرح بات کھل جائے گی اور ہوش بالکل نہ باقی رہے گا۔ یعنی متکلم اس وقت تو ہوش میں ہے، لیکن بودلیئر (Baudelaire) اور فان گاگ (Van Gogh) کی طرح جنون کے آثار خود پر طاری ہوتے دیکھتا ہے۔

(۳) تمنا کی تھی کہ ایسا جنون ہو کہ گریبان اور دامن دونوں چاک ہو جائیں۔ لیکن جنون شاید اتنا زبردست نہ ہوا، یا موسم گل ہی اتنا مختصر تھا کہ جنون کو بڑھنے اور پھیلنے کا وقت نہ ملا۔ اب ایک امید بھری تمنا ہے کہ شاید اس موسم میں بات پوری ہو جائے۔

(۴) جنون اس بنا پر ہوا تھا کہ عاشق اور معشوق میں فاصلہ تھا۔ یہ فاصلہ تو کم نہیں ہو سکتا۔ بس یہی امید کر سکتے ہیں کہ دامن اور گریبان کا فاصلہ ختم ہو جائے۔ یعنی عاشق اور معشوق کا وصل نہ ممکن ہو سکا تو دامن اور گریبان میں تو وصل ہو جائے۔ لہٰذا یہ مضمون عشق کی مایوسی اور حرماں نصیبی کا ہے۔

(۵) کنائے کا لطف یہ ہے کہ ممکن ہے شعر کا متکلم کوئی ہو اور موضوع کوئی اور شخص ہو۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ شعر کا متکلم اپنے ہی دامن و گریبان کی بات کر رہا ہو۔ اب مضمون یہ ہوا کہ کوئی شخص غیر ایک مشاہدہ یا خیال بیان کر رہا ہے کہ پچھلے موسم میں تو اس شخص (یا ان سب دیوانوں) کے دامن اور گریبان میں کچھ فاصلہ رہ گیا تھا، لیکن اس بار ان کا جنون اس قدر جوش پر ہے کہ چاک دامن اور چاک گریباں ایک ہو کر رہیں گے۔

ان سب صراحتوں کے باوجود شعر کی قوت کی پوری توجیہ نہیں ہو سکتی۔ معلوم نہیں مولانا آزردہ نے ''قل ہو اللہ کا جواب'' کیا لکھا، لیکن بہادر شاہ ظفر نے ہمت کر ہی لی۔

اے جنوں ہاتھ سے تیرے نہ رہا آخر کار
چاک داماں میں اور چاک گریباں میں فرق

اصلی نقلی کا فرق ظاہر ہے۔ امیر مینائی نے البتہ اسلوب اور پہلو بدل کر اس مضمون کو اختیار کیا اور ایسا شعر کہا جس پر وہ فخر کر سکتے تھے۔ بس یہ ہے کہ ان کے یہاں روانی ذرا کم ہے۔

اے جنوں کب سے دونوں ہیں مشتاق
آج ہو جائیں جیب و داماں جمع

خود میر نے ''دیوان دوم'' ہی میں اس مضمون کو دوبارہ کہا۔

اب کے جنوں کے بیچ گریباں کا ذکر کیا
کیجے بھی جو رہا ہو کوئی تار درمیاں

شعر خوب ہے۔ اور ''گریباں کے چاک میں'' والا شعر نہ ہوتا تو یہ شعر اور بھی اچھا معلوم ہوتا۔

دامن کے چاک اور گریبان کے چاک میں فاصلہ نہ رہ جائے گا، اس بیان میں ابہام کے ساتھ ساتھ پیکر کا حسن غیر معمولی ہے۔ بہادر شاہ ظفر نے لفظ ''فاصلہ'' ترک کیا، گویا شعر کی اصل روح ترک کر دی، کیوں کہ ''فاصلہ'' کا مفہوم طبیعی اور محاکاتی ہے۔ جب کہ ''فرق'' میں یہ بات نہیں۔ مثلاً مصرع یوں کر دیجیے ع

اب کے جنوں میں فرق ہی شاید نہ کچھ رہے

تو وہ بات نہیں پیدا ہوتی۔ لفظ ''فاصلہ'' اس شعر میں بڑے غضب کا لفظ ہے۔

۲۸۵/۳ جسم اور جان کے مضمون پر اس طرح کے کئی اشعار کے لئے ملاحظہ ہو ۱۸۰/۲ اور ۲۰۳/۲۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، اس مضمون میں میر نے ہمیشہ نئے نئے رنگ پیدا کیے ہیں۔ یہاں بھی بعض پہلو بہت تازہ ہیں۔ دونوں مصرعے انشائیہ ہیں۔ مصرع ثانی میں دو معنی ہیں۔ (۱) شاید ہی کسی جان پاک میں وہ لطف ہو۔ (۲) ایسا لطف کسی جان پاک میں شاید ہو تو ہو، کسی بدن میں نہیں ہو سکتا۔

''لطیف'' اور ''لطافت'' کی رعایت بھی خوب ہے۔ ''جان پاک'' بمعنی ''روح'' نہ ''بہار عجم'' میں ہے، نہ ''فرہنگ آنندراج'' میں، حالاں کہ سعدی نے ''گلستان'' میں باندھا ہے۔

چو آہنگ رفتن کند جان پاک
چہ برتخت مردن چہ بر روے خاک
(جب روح جانے کا ارادہ کرے تو اس
وقت تخت پر مرنا کیا اور ننگی زمین پر مرنا
کیا۔)

ترقی اردو بورڈ کراچی کے ''اردو لغت'' میں میر حسن کا ایک شعر درج کر کے ''جان پاک'' سے کنایۃً رسول اللہ مراد بتائی گئی ہے۔ میر حسن کے شعر میں بہت دور کا قرینہ اس کا ملتا ہے، لیکن میر کے شعر میں اس معنی کا بالکل قرینہ نہیں۔ چونکہ روح کی صفت ''بے گناہ'' بھی بیان کی ہے (آنندراج) اس لئے ''جان پاک''

کے معنی ''روح'' ہی درست اور مناسب ہیں۔

''کیا کہیے'' انشائیہ ہونے کی وجہ سے معنی کے کئی امکانات رکھتا ہے۔ (۱) کیا کہوں، کوئی مناسب بات، کوئی حسب حال بیان، میسر نہیں ہو رہا ہے۔ (۲) کہنے کی بات نہیں ہے۔ (۳) جو بھی کہیے مناسب ہے۔ میر نے ایسے موقع پر یہ انداز بہت استعمال کیا ہے۔

ہائے لطافت جسم کی اس کے مر ہی گیا ہوں پوچھو مت
جب سے تن نازک وہ دیکھا ہے تب سے مجھ میں جان نہیں

(دیوان چہارم)

لطف اس کے بدن کا کچھ نہ پوچھو
کیا جانیے جان ہے کہ تن ہے

(دیوان دوم)

کیا تن نازک ہے جاں کو بھی حسد جس تن پہ ہے
کیا بدن کا رنگ ہے تہ جس کی پیراہن پہ ہے

(دیوان دوم)

دیکھی کو نہ کچھ پوچھو اک بھرت کا ہے گڑوا
ترکیب سے کیا کہیے سانچے میں کی ڈھالی ہے

(دیوان اول)

ان اشعار میں انشائیہ استفہامیہ انداز، خاص کر ''پوچھو مت''، ''کچھ نہ پوچھو''، ''کیا جانیے''، ''کیا... ہے''، ''نہ کچھ پوچھو'' اور ''کیا کہیے'' کے ذریعہ کلام میں زور اور معنی میں کثرت پیدا ہو گئی ہے۔ ہر شاعر اس اسلوب تک نہیں پہنچ سکتا، اور میر کی طرح کثرت تو کسی کے یہاں نہیں ہے۔ مثلاً مصحفی کا نہایت عمدہ شعر ہے۔

اک بجلی کی کوند ہم نے دیکھی
اور لوگ کہیں ہیں وہ بدن تھا

انتظار حسین کے ناول ''بستی'' میں ذاکر غلطی سے اس وقت غسل خانے کا دروازہ کھول دیتا ہے جب صابرہ

اس میں نہاری تھی اور اس کی آنکھوں کے سامنے بجلی سی کوند جاتی ہے۔ دونوں جگہ پیکر اور ڈراما بہت خوب ہے۔ لیکن انشائیہ اسلوب کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ انتظار حسین کے یہاں تو خیر آسان نہ تھا کیوں کہ وہاں نثر میں بیانیہ تھا، لیکن شعر میں اسے ضرور ممکن ہو جانا چاہئے کہ ایسے مضمون میں بظاہر عجز کلام ہی قادر الکلامی ہے۔

جناب عبدالرشید نے ''دنقدا'' کے حوالے سے ''جان پاک'' کے معنی ''روح خالص'' بیان کئے ہیں اور انھوں نے وجدی دکنی اور یکرو دہلوی کے اشعار بھی نقل کئے ہیں جن میں ''جان پاک'' استعمال ہوا ہے لیکن کسی شعر میں ''جان پاک'' بمعنی ''روح خالص'' نہیں برتا گیا ہے، بلکہ یکرو کے شعر سے تو ''جان پاک'' صرف ''جان'' یا ''روح'' کے معنی مستفاد ہوتے ہیں۔

آملو مہرباں ہو یکرو سیں
کچھ نہیں اس میں جان پاک پیا

میر کے شعر میں بھی ''جان پاک'' بمعنی ''روح خالص'' کا قرینہ بالکل نہیں۔

۲۸۶

آج ہمارے گھر آیا ہے تو کیا ہے یاں جو نثار کریں
الا کھینچ بغل میں تجھ کو دیر تلک ہم پیار کریں

۸۰۰

خاک ہوئے برباد ہوئے پامال ہوئے سب محو ہوئے
اور شدائد عشق کی رہ کے کیسے ہم ہموار کریں

شیوہ اپنا بے پروائی نومیدی سے ٹھہرا ہے
کچھ بھی وہ مغرور دبے تو منت ہم سو بار کریں

۲۸۶/۱ اس شعر کو بعض لوگوں نے رنجیدگی پر مبنی بتایا ہے۔ حالاں کہ صاف ظاہر ہے کہ یہ چالاکی کا شعر ہے اور اس میں فقر اور اموال دنیا کے نہ ہونے کا جو کنایہ ہے بھی تو اس میں کوئی تلخی یا حزن نہیں، بلکہ ایک طرح کا غرور اور طمانیت ہے۔ تاباں کے دو شعر سنئے۔

آج آیا ہے یار گھر میرے
یہ خوشی کس سے میں کہوں تاباں

بعد مدت کے ماہرو آیا
کیوں نہ اس کے گلے لگوں تاباں

ردیف یہاں بہت لطف دے رہی ہے۔ لیکن حزن اور شکست خوردگی یہاں بھی نہیں۔ تینوں شاعروں کے مزاج کا فرق دیکھنا ہو تو غالب کو بھی یاد کر لیجئے۔

ہے خبر گرم ان کے آنے کی

آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا

غالب کے یہاں فقر و درویشی کا کنایہ بہت لطیف ہے۔ اور یہ بات لطیف تر ہے کہ معشوق جیسے کی خاطر تواضع کے لئے بھی بہت تکلف اور اہتمام کا خیال آتا ہے تو اتنا ہی کہ بوریا ہوتا تو بچھا دیتے۔ حضرت بابا فرید صاحب کے یہاں عام طور پر کچے کولرا ابال کر کھائے جاتے تھے۔ جب کوئی خاص مہمان (مثلاً بابا نظام الدین) قیام پذیر ہوتا تو فرماتے کہ آج دلی کے مہمان آئے ہیں، آج نمک ڈال کر کولرا ابالنا۔ ظاہر ہے کہ غالب نے بابا فرید اور میر دونوں سے استفادہ کیا ہے اور لاجواب شعر کہا ہے۔ لیکن یہ بھی ملحوظ رکھیں کہ تینوں شاعروں کے مزاج میں کتنا فرق ہے۔ غالب کے یہاں خیال اور تصور کی نزاکت ہے اور جسمانی مضمون سے گریز ہے۔ تاباں صرف گلے لگنے کی بات کرتے ہیں۔ اور میر اپنی پوری ارضیت، اپنے پورے ملنگ، درویشانہ اور پر ہوس انداز میں معشوق کو بغل میں کھینچ کر دیر تک اسے پیار کرنے کی بات کرتے ہیں۔

معنی کے اعتبار سے بھی میر کے یہاں کئی لطف ہیں۔ (۱) ''تو'' کو معروف پڑھئے (یعنی واحد حاضر) تو زور لفظ ''آج'' پر ہے، کہ آج تم ہمارے گھر آئے ہو۔ یعنی دوسرے، معمولی لوگ تو آتے ہی رہتے ہیں لیکن تمھاری بات اور ہے۔ (۲) ''تو'' کو مجہول پڑھئے تو زور ''گھر'' پر ہے۔ یعنی آج تم ہمارے گھر آئے ہو تو موقع تھا کہ کچھ نذر پیش کرتے، خاطر تواضع کرتے وغیرہ۔ (۳) دونوں صورتوں میں یہ کنایہ باقی رہتا ہے کہ گھر میں کبھی بہت کچھ رہا ہوگا، لیکن اب کچھ نہیں رہ گیا۔ (۴) اس میں یہ کنایہ ہے کہ عشق نے گھر برباد کر ڈالا۔ ہم نے سب پھونک ڈالا، یا ہم نے اختلال مزاج کی وجہ سے گھر کی پروا ہی نہ کی، اور سارا گھر، سب مال و اسباب، ضائع چلا گیا۔ (۵) جان نثار کرنے کی بات نہیں کر رہے ہیں، کیوں کہ اگر جان نثار کر دی تو معشوق کو بغل میں کھینچ کر پیار کرنے کا موقع نہ رہے گا۔ (۶) اور نہ یہ موقع رہے گا کہ معشوق کبھی آئندہ بھی گھر پر آئے۔ (۷) یہ نکتہ بھی ہے کہ معشوق کو دل کھول کر پیار کرنا اس پر جان نثار کرنے سے بہتر ہے۔ (۸) مصرع ثانی میں ''دیر تک'' کا فقرہ بغل میں کھینچنے سے بھی متعلق ہو سکتا ہے اور پیار کرنے سے بھی۔ یعنی دیر تک بغل میں کھینچے رہیں یا دیر تک پیار کریں (یا دونوں ہی کریں!) (۹) بغل میں کھینچنے کی بے تکلفی اور اس کا جنسیاتی (erotic) اشارہ لاجواب ہے۔ (۱۰) ''ہمارے'' پر زور دیں تو ایک معنی یہ نکلتے ہیں کہ اوروں کے یہاں تم جاتے ہی رہتے ہو، آج ہمارے گھر آئے ہو۔

اس مضمون کا ایک پہلو بہت ہلکے انداز میں دیوان اول میں یوں باندھا ہے۔

تنگا نہیں رہا ہے کیا اب نثار کریئے
آگے ہی ہم تو گھر کو جاروب کر چکے ہیں

''بغل میں کھینچنا'' میر نے ایک جگہ یوں استعمال کیا ہے (دیوان اول)۔

تھا شب کے کسائے تیغ کشیدہ کف میں
پر میں نے بھی بغل میں بے اختیار کھینچا

تعجب ہے کہ یہ محاورہ ''نور اللغات'' میں ہے نہ ترقی اردو بورڈ کراچی کی ''اردو لغت'' میں۔ حتی کہ فرید احمد برکاتی کی ''فرہنگ میر'' میں بھی نہیں۔ ''بغل میں مارنا'' البتہ ہے، لیکن وہ دوسرے معنی میں ہے۔ ذوق۔

اس نے جب ہاتھ بہت زور بدل میں مارا
اپنا دل ہم نے اٹھا اپنی بغل میں مارا

۲۸۶/۲ پامالی اور اس کے نتیجے میں ہمواری پر میر نے کئی عمدہ شعر کہے ہیں۔ مثلاً دیوان سوم میں ہے۔

اب پست و بلند ایک ہے، جوں نقش قدم یاں
پامال ہوا خوب تو ہموار ہوا میں

مزید ملاحظہ ہو ۲/۲۶۵ اور ۳/۱۷۲۔ شعر زیر بحث کا ایک لطف اس کی تاریخ میں ہے۔ پہلے خاک ہوئے۔ (۲) پھر برباد ہوئے (یعنی اجاڑے گئے، ہوا میں مثل غبار اڑتے پھرے۔) (۳) پھر جب خاک زمین پر بیٹھی تو قدموں تلے پامال ہوئے۔ (۴) اس قدر پامال ہوئے کہ محو ہو گئے۔ یعنی زمین میں دھنس گئے، یا بالکل غائب ہو گئے۔

شعر کا دوسرا لطف اس بات میں ہے کہ عشق کی راہ اس کے باوجود ہمارے لئے ہموار نہ ہوئی۔ مندرجہ بالا چار صورتوں میں سے کوئی بھی اس بات کے لئے کافی تھی کہ راستہ ہموار ہو جاتا (کیوں کہ ہم خود اس قدر پست یا ہلکے ہو گئے تھے کہ کوئی بھی چیز ہمارے لئے سد راہ نہ ہو سکتی تھی) لیکن ایسا نہ ہو سکا۔ یا ممکن ہے راستہ ہموار ہو گیا ہو، لیکن عشق کی شدتیں آسان نہ ہو سکیں۔ (یعنی ''ہموار'' بمعنی ''آسان''۔)

مصرع ثانی کا استفہام بھی بہت خوب ہے، کہ اب اور کیا ممکن ہو سکتا ہے؟ ہم نے اپنے وجود

کو عدم بقا۔ لا لا، اب تو سب کچھ آسان ہو جاتا تھا۔ اس طرح مضمون کا قول محال واضح ہوتا ہے کہ جب کلم وجود ہی نہیں رکھتا تو اس کے لئے مشکل و آسان، عسر اور یسر سب برابر ہیں۔

جناب شاہ حسین نہری فرماتے ہیں کہ شعر میں ''عشق کی راہ کے شدائد کے ہموار کرنے کی بات ہے نہ کہ عشق کی راہ کے ہموار کرنے کی''۔ لیکن حقیقت میں دونوں ایک ہی ہیں۔ اور جیسا کہ میں اوپر عرض کر چکا ہوں، ''ہموار'' یہاں استعاراتی ہے، بمعنی ''آسانی''۔

۲۸۶/۳ یہاں بھی عاجزی میں وہی میر کی مخصوص نخوت اور خودداری ہے۔ اس مضمون کو اور بھی بے تکلف ہو کر دیوان اول میں یوں کہا ہے۔

باہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم
کاہے کو میر کوئی دبے جب بگڑ گئی

فرق صرف یہ ہے کہ دیوان اول کے شعر میں ترک تعلق سے زیادہ آپس میں نبھاؤ نہ ہونے اور عدم مناسبت کا مضمون ہے۔ شعر زیر بحث میں ترک تعلق ہے، یا ترک تعلق کا ڈھونگ ہے اور امید ابھی باقی ہے۔ اسی لئے یہ عہد یا یہ تصدیق بھی ہے کہ معشوق ذرا بھی مروت کرے گا تو ہم سو سو بار اس کی خوشامد کریں گے۔

۲۸۷

یوں قیدیوں سے کب تئیں ہم تنگ تر رہیں
جی چاہتا ہے جا کے کسو اور مر رہیں

رہتے ہیں یوں حواس پریشاں کہ جوں کہیں
دو تین آ کے لوٹے مسافر اتر رہیں

آوارگی کی سب ہیں یہ خانہ خرابیاں
لوگ آویں دیکھنے کو بہت ہم جو گھر رہیں

۸۰۵ تیغ و تبر رکھا نہ کرو پاس میر کے
ایسا نہ ہو کہ آپ کو ضائع دے کر رہیں

۲۸۷/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ ہاں یہ تضاد خوب ہے کہ قیدیوں سے بھی زیادہ تنگ تر ہیں، لیکن کہیں جا کر (یعنی قید سے چھوٹ کر) مرنے کی بات کر رہے ہیں۔ روز مرہ پر یہ قابو سب کے نصیب میں نہیں۔

۲۸۷/۲ تشبیہ نہایت تازہ ہے اور میر کی اپنی اختراع معلوم ہوتی ہے۔ ''حواس پریشاں'' کے اعتبار سے ''دو تین'' ''مسافر'' خوب ہے، کیوں کہ پانچ حواس ہوتے ہیں اور ''دو تین مسافر'' میں یہ اشارہ ہے کہ بقیہ حواس گم ہو چکے ہیں۔ پھر، دو تین کی جمع بھی پانچ ہوتی ہے۔ لٹے پٹے مسافروں کا کہیں کسی سرا میں آ کر اتر رہنا روز مرہ زندگی کے بھی قریب ہے، لہٰذا تشبیہ فوری طور پر موثر ہے۔

اس مضمون کو دیوان دوم ہی میں بہت ہلکا کر کے کہا ہے۔

اب صبر و ہوش و عقل کی میرے یہ ہے معاش

جوں قافلہ لٹا کہیں آکر اتر رہے

دیوان سوم میں یہی مضمون اور بھی کمزور اسلوب میں ادا کیا ہے۔

عاشق خراب حال ہیں تیرے گرے پڑے

جوں لشکر شکستہ پریشاں اتر رہے

لفظ ''مسافر'' میں جو معاکاتی کیفیت ہے وہ نہ ''قافلہ'' میں ہے اور نہ ''لشکر'' میں۔ معلوم ہوا مشاہدے کی درستی اور مضمون کا زندگی سے قریب ہونا خوبی کی ضمانت نہیں۔ جب تک صحیح اور پر معنی لفظ نہ مہیا ہو، باقی سب بے اثر یا کم اثر رہتا ہے۔ ترقی پسند شعرا کی نظموں کے دفتر اسی باعث دفتر پارینہ سے بھی بدتر ہو چکے ہیں کہ ان کو لفظ کی تلاش میں مہارت نہ تھی۔

۴ر ۲۸۷ میر کو اس بات کا احساس شاید بہت زیادہ تھا کہ وہ مختنم ہیں، لہٰذا یہ مناسب ہی ہے کہ لوگ ان سے ملنے اور انھیں دیکھنے کے لئے آئیں۔ بظاہر ان کے مزاج میں یار باشی بھی تھی۔ بعض اشعار اور بعض نظموں کی وجہ سے لوگوں نے یہ مشہور کر دیا کہ وہ بہت بد دماغ تھے اور لوگوں سے ملتے جلتے نہ تھے۔ اس بات کو ''آب حیات'' میں مذکور بعض قصوں نے اور بھی شہرت دی۔ لیکن ان کے پورے کلام کو دیکھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ مرجوعِ خلق ہونا پسند کرتے تھے۔ (ممکن ہے یہ از راہ رعونت ہو کہ ہم چو من دیگرے نیست۔) بہر حال ان کے پورے کلام سے تاثر یہی حاصل ہوتا ہے کہ لوگ ان سے ملتے جلتے تھے، وہ لوگوں میں اٹھتے بیٹھتے تھے اور انھیں معاشرے کے معمورے کا خاصا احساس تھا۔

۴ر ۳۷۱ میں ہم میر کے دروازے پر ایک انبوہ دیکھتے ہیں جو میر کے دیدار کے لئے جمع ہے۔ لیکن میر خود اپنے آپ سے بے خبر کسی اور منزل میں گم ہیں۔ شعر زیر بحث میں اس کا الٹا منظر ہے کہ گھر ویران پڑا ہے۔ لیکن یہ اس وجہ سے ہے کہ آوارگی کے ہاتھوں متکلم دشت و شہر میں مارا مارا پھرتا ہے۔ اگر وہ گھر پر ہے تو لوگ اسے دیکھنے جوق در جوق آئیں۔ یہاں تک کہ اس کے جنازے پر بھی ایک جم غفیر ہوتا ہے۔ (اس مضمون کو بھی کئی بار کہا ہے۔)

زیادہ حد سے تھی تابوت میر پر کثرت

ہوا نہ وقت مساعد نماز کرنے کو

(دیوان اول)

دونوں مضمون بالکل نئے ہیں۔ شعر زیر بحث کے مضمون کو بدل بدل کر میر نے کئی بار نظم کیا۔

چل ہم نشیں کہ دیکھیں آوارہ میر کو تک

خانہ خراب وہ بھی آج اپنے گھر رہا ہے

(دیوان اول)

چل ہم نشیں بنے تو ایک آدھ بیت سنئے

کہتے ہیں بعد مدت میر اپنے گھر رہے ہیں

(دیوان دوم)

چلو میر کے تو تجسس کے بعد

کہ وے وحشی تو اپنے گھر میں بھی ہیں

(دیوان سوم)

آ ہم نشیں بنے تو آج ان کنے بھی چلئے

کہتے ہیں میر صاحب مدت میں کل گھر آئے

(دیوان سوم)

شعر زیر بحث میں خوبی یہ ہے کہ خانہ خرابی، اور متکلم کا مرجوعہ ہونا، دونوں باتیں اس میں مذکور کر دی ہیں۔

۴ر ۲۸۷ اس زمانے میں قاعدہ ہے کہ جس قیدی کو موت کی سزا دیتے ہیں اس کے پاس سے ہر وہ چیز (حتیٰ کہ جوتے کے تسمے بھی) لے لیتے ہیں جس کی مدد سے وہ خودکشی کر سکتا ہو۔ یہ اس لئے کہ وہ سزا سے بچ نہ نکلے۔ اغلب یہ ہے کہ میر کے زمانے میں یہ قاعدہ نہ رہا ہوگا اور یہ مضمون انھوں نے اپنی طبیعت سے نکالا ہوگا۔ اس سے مشابہ مضمون دیوان سوم میں بھی کہا ہے۔

جب اس کی تیغ رکھنے لگا اپنے پاس میر

امید قطع کی تھی تبھی اس جواں سے ہم

شعر زیر بحث میں میر کی طبیعت کی افسردگی (depression) اور اس کے باعث اس کا مائل بہ خودکشی ہونا نہایت خوبی سے بیان ہوا ہے اور اس کی پوری زندگی میں جو نامرادی اور دنیا سے جی اچاٹ ہو جانے کی جو کیفیت رہی ہو گی اس کے لئے یہ شعر زبردست کنایہ بن گیا ہے۔

تخاطب کا ابہام حسب معمول خوب ہے۔ متکلم کوئی ایسا شخص ہے جو میر کا دوست یا ناصح ہے، اور مخاطب میر کے گھر کا کوئی شخص ہے۔ یا میر کا معالج یا نگہبان ہے۔ خود وہ شخص، جسے میر کہا گیا ہے، موجود نہ ہوتے ہوئے بھی پورے شعر پر چھایا ہوا ہے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ میر موجود ہو، لیکن ہوش و حواس سے معرا ہو اور اس کے سامنے ہی یہ بات کہی گئی ہو۔ اگر ایسا ہے تو میر پر افسردگی (depression) کے علاوہ جوش جنون (mania) کا بھی اثر ہے، یعنی وہ manic-depressive ہے۔ اس وقت شاید افسردگی کا عالم ہے، اس لئے وہ کسی کی طرف متوجہ نہیں ہوتا اور ناصح یا معالج خیر خواہ دبی زبان سے اپنی بات کہہ دیتا ہے کہ میر کے پاس چاقو ہتھیار قسم کی کوئی چیز نہ ہونا چاہئے۔

''ضائع کر رہیں'' بھی بہت معنی خیز ہے۔ بظاہر تو یہ مر جانے کے مفہوم میں روزمرہ ہے، لیکن اس میں یہ اشارہ بھی ہے کہ خودکشی میں جان بہر حال ضائع ہوتی ہے۔ خودکشی سے کوئی فائدہ نہیں۔ اپنی جان لینے سے بہتر ہے کہ جن حالات نے یہ کیفیت اور یہ تمنائے مرگ پیدا کی ہے ان حالات سے جنگ کی جائے، یا ان کا تدارک کیا جائے۔ یا ان سے نباہ ہی کر لیا جائے۔ بہت خوب شعر کہا ہے۔

واضح رہے کہ شعر میں جس میر کا ذکر ہے وہ میر تقی میر نہیں ہے، بلکہ عاشق (یعنی غزل کا ایک کردار) ہے۔ بالفاظ دیگر، اسے میر کی آپ بیتی، یا میر کے ذاتی تجربے اور احساس پر مبنی شعر سمجھنا لازم نہیں۔ بلکہ بہتر یہ ہے کہ غزل کے اشعار سے شاعر کی آپ بیتی مستخرج کرنے کے رجحان کو بہت کم بروئے کار لایا جائے۔ غزل کی رسومیات اور غزل کے مضامین میں شاعر کی آپ بیتی سے کہیں زیادہ آفاقیت ہے۔

۲۸۸

ڈوبا لوہو میں پڑا تھا ہنگی پیکر میں
یہ نہ جانا کہ لگی ظلم کی تلوار کہاں

۲۸۸/۱ بے کسی اور بے گناہی کے ساتھ ساتھ فریاد اور ڈراما کے امتزاج نے اس شعر کو غیر معمولی قوت بخش دی ہے۔ فریاد سے یہ مراد نہیں کہ اس شعر میں کوئی فریاد ہے، یا اس میں فریاد کا لہجہ ہے۔ بلکہ یہ پورا شعر فریاد مجسم ہے، یعنی بے کسی اور بے کسی کی موت پر اس سے زیادہ دردمند تبصرہ نہیں ہو سکتا۔ شعر میں معنی کے پہلو مستزاد ہیں۔ مصرع ثانی میں ''کہاں'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) جسم کے کس حصے پر اور (۲) کس جگہ، کس مقام پر۔ یعنی ممکن ہے ظلم کی تلوار اس جگہ سے کہیں دور لگی ہو جہاں اب میر کا خون میں آغشتہ پیکر پڑا ہوا ہے۔ زخم کھا کر میر کسی طرف (مثلاً اپنے گھر کی طرف، دوستوں کی طرف) افتاں و خیزاں چلتا ہے۔ آخر اسے کسی جگہ پر موت آ جاتی ہے۔ ''یہ نہ جانا'' سے تین معنی مراد ہو سکتے ہیں۔ (۱) خود میر نے نہ جانا کہ ظلم کی تلوار جسم کے کس حصے پر لگی۔ (۲) متکلم یہ نہ جان سکا کہ تلوار کہاں لگی، یعنی کس جگہ پر لگی۔ (۳) متکلم بھی میر کی طرح یہ نہ جان سکا کہ تلوار جسم کے کس حصے پر لگی تھی۔ بس اس نے لہو میں تر بتر میر کا لاشہ دیکھا۔

قائم اس مضمون کو محویت کی طرف لے گئے ہیں۔ انھوں نے بھی اچھا شعر نکالا ہے۔ ہاں میر جیسی ڈرامائیت نہیں ؂

زخم یکساں ہے دل و جاں میں نگہ کا تیری
کچھ نہ سمجھا میں کہ یہ تیر کدھر سے گذرا

قائم کے یہاں معنی بھی میر سے کم ہیں۔ آتش نے بھی اشتیاق اور محویت کا پہلو لیا ہے، لیکن ان کے یہاں وضاحت، کثرت الفاظ، اور تصنع بہت ہے، اور معنی بہت کم ؂

یہ اشتیاق شہادت میں محو تھا دم قتل

لگے ہیں زخم بدن پر کہاں نہیں معلوم

خود میر نے اس مضمون کا صرف ایک پہلو لے کر دیوان اول میں یوں لکھا ہے۔

کشتے کا اس کے زخم نہ ظاہر ہوا کہ میر
کس جائے اس شہید کے تیغ جفا لگی

شعر زیر بحث میں متکلم کے بھی کئی پہلو ہیں۔(۱) میر کا لاشہ ان کے گھر یا محلے بستی میں لایا گیا ہے اور متکلم وہ شخص ہے جو لاشے کو لایا ہے۔ (۲) متکلم کوئی ایسا شخص ہے جس نے کہیں راہ میں میر کا لاشہ دیکھا ہے اور اب وہ آ کر لوگوں کو خبر دے رہا ہے۔ (۳) متکلم کئی لوگ ہیں جو آپس میں میر کی موت پر تبصرہ کر رہے ہیں۔

''ظلم کی تلوار'' ایک معنی میں مجاز مرسل ہے، یعنی ''ظلم'' کہہ کر ''ظالم'' مراد لی ہے۔ دوسرے معنی میں براہ راست استعارہ ہے، کہ وہ تلوار جو ظلم سے چلائی گئی۔ پورے شعر میں ایک طرح کا اسرار بھی ہے۔ کیوں کہ میر کا قتل کن حالات میں ہوا، یہ بات واضح نہیں ہوئی۔ لاجواب شعر ہے۔

اس مضمون میں امیر مینائی کو آتش سے عجب دلچسپ توارد ہوا ہے۔ ''مراۃ الغیب'' میں امیر مینائی کا شعر ہے۔

کیا ہے ذوق شہادت نے محو یہ دم قتل
لگے ہیں زخم کہاں جسم پر نہیں معلوم

امیر مینائی کا رنگ آتش سے، اور آتش کا رنگ ناسخ سے اس قدر ملتا ہے کہ بعض اوقات ان تینوں کے اشعار میں فرق ناممکن ہو جاتا ہے۔ میر کا سا البیہ انداز کسی کے یہاں نہیں۔

۲۸۹

اے مجھ سے تجھ کو سو ملے تجھ سا نہ پایا ایک میں
سو سو کہیں تو نے مجھے منھ پر نہ لایا ایک میں

ہا سب کو دعویٰ عشق کا لیکن نہ ٹھہرا کوئی بھی
دانستہ اپنی جان سے دل کو اٹھایا ایک میں

بجلی سے یوں چمکے بہت پر بات کہتے ہو چکے
جوں ابر ساری خلق پر ہوں اب تو چھایا ایک میں

۸۱۰ سو رنگ وہ ظاہر ہوا کوئی نہ جاگہ سے گیا
دل کو جو میرے چوٹ تھی طاقت نہ لایا ایک میں

۲۸۹/۱ یہ غزل، بحر رجز (مثمن سالم) میں تو ہے ہی، یہ واقعی متکلم کا، عاشق کا، اور انسان کا رجز بھی ہے۔ پوری غزل میں روانی اس قدر ہے کہ میں ساری کی ساری غزل انتخاب میں رکھنے سے بمشکل ہی خود کو روک سکا۔ یہ چار شعر جو آپ کے سامنے ہیں، اگرچہ بہت زبردست ہیں لیکن پوری غزل کا زور اور تاثر (impact) ہی کچھ اور ہے۔

مطلع کا مصرع اولیٰ سعدی کی یاد دلاتا ہے اور مصرع ثانی حافظ کے ایک مضمون کی بازگشت ہے۔ معشوق بے عدیل اور بے مثال ہے، لیکن عاشق بہت سے ہو سکتے ہیں۔ معشوق کی صفت ہی یہ ہے کہ اس جیسا کوئی نہ ہو، کم سے کم عاشق تو یہی سمجھتا ہے۔ ورنہ وہ معشوق کو معشوق نہ بناتا۔

گرچہ در خیل تو بسیار بہ از ما باشد

ماترا در ہمہ عالم نشناسیم نظیر

(سعدی)

(اگرچہ تیرے گروہ میں بہتیرے لوگ مجھ سے
بہتر ہیں، لیکن میں تمام دنیا میں کسی کو تیری نظیر
نہیں سمجھتا۔)

معشوق کی ایک صفت زبان درازی بھی ہے، یعنی وہ عاشق کو سخت سست کہے جاتا ہے۔

من بگوش خود از دہانش دوش
سخنانے شنیدہ ام کہ مپرس

(حافظ)

(کل میں نے اپنے کان سے، اس کے منہ سے
ایسی ایسی باتیں سنیں کہ پوچھومت۔)

حافظ کے یہاں پر لطف ایہام اور رعایت لفظی ہے، لیکن میر کے بھی مصرعے میں معنی کے دو پہلو ہیں۔ (۱) تو نے مجھے بہت کچھ سخت سست کہا لیکن میں نے جواب میں کچھ نہ کہا۔ (۲) تو نے مجھے بہت کچھ برا بھلا کہا، لیکن میں تیری کہی ہوئی ایک بات بھی منہ پر نہ لایا، تا کہ لوگ تجھے بدزبان نہ کہیں۔

مطلع میں بظاہر ریاکی کی ہے۔ لیکن درحقیقت ایسا نہیں ہے۔ متکلم جیسے اور بھی عاشق ہیں جن کو معشوق نے برا بھلا کہا ہوگا، لیکن سب ہی ایسے نہیں ہیں کہ متکلم کی طرح خاموش رہ جائیں۔ بظاہر تو معشوق کے عاشق بہت ہیں، لیکن متکلم جیسا کوئی نہیں۔ متکلم کو چونکہ معشوق جیسا کوئی نہ ملا، اس لئے وہ معشوق کی اچھی بری باتیں نہ صرف برداشت کرتا گیا، بلکہ ان کو زبان پر بھی لانے سے گریز کرتا رہا۔

اس مضمون کو تھوڑا سا بدل کر شکایت کے لہجے میں دیوان دوم ہی میں کہا ہے۔

ایسی ہی زباں ہے تو کیا عہدہ برآ ہوں گے
ہم ایک نہیں کہتے تم لاکھ سناتے ہو

پھر ذرا اور بدل کر دیوان چہارم میں کہا۔

حرف و سخن کی اس سے اپنی مجال کیا ہے

ان نے کہا ہے کیا کیا میں نے اگر کہا کچھ

ان دونوں اشعار میں معاملہ بندی کا رنگ ہے۔ مطلع زیر بحث میں عشق و عاشقی کے بارے میں عمومی بیان ہے۔

۲/۲۸۹ یہ شعر قرآن پاک (سورۂ احزاب) کی آخری آیت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اللہ نے اپنے علم کا بار زمین و آسمان کو پیش کیا، لیکن انھوں نے جرأت نہ کی۔ انسان جو کہ کم عقل تھا، اس نے یہ امانت قبول کرلی۔ لیکن اس میں سچے عاشق کی طرف سے بھی بیان ہے کہ میں نے جان بوجھ کر اپنی جان سے دل نہ لگایا، جان پر سے دل کی رغبت ہٹالی۔ نکتہ یہ بھی ہے کہ جب جان پر سے دل ہٹالیا تو اسے معشوق پر لگادیا۔ دانستہ اس معنی میں کہ مجھے معلوم تھا کہ میں جب جان سے رغبت نہ کروں گا تو پھر زندگی سے ہاتھ دھونا پڑے گا۔ یہ شعر تمام سچے عاشقوں کا اعلام نامہ ہے۔ آہنگ کی بلندی قابل داد ہے۔ دیوان سوم۔

بازار وفا میں سر سودا تھا سبھوں کو
پر بیچ کے جی ایک خریدار ہوا میں

دیوان اول میں اس مضمون کو میر نے یوں لکھا ہے۔

سب پہ جس بار نے گرانی کی
اس کو یہ ناتواں اٹھا لایا

اس کے سامنے قائم کا شعر دیکھئے تو اندازہ ہوگا کہ "یہ ناتواں" جیسا معمولی فقرہ بھی کس قدر پرزور ہو سکتا ہے۔ قائم چاندپوری۔

نہ اٹھا آسماں سے عشق کا بوجھ
ہمیں ہیں جو یہ گمدر بھاتے ہیں

ان دونوں اشعار پر مفصل بحث "شعر غیر شعر اور نثر" میں ملاحظہ ہو۔ مندرجہ بالا میں سے کوئی بھی شعر زیر بحث شعر کے برابر نہیں پہنچتا۔ اول تو یہ کہ زیر بحث شعر کا مضمون لامحدود ہے۔ دوسری بات یہ کہ یہاں مقابلے اور مبارزطلبی کا منظر ہے کہ ایک عالم کو دعوائے عشق تھا۔ تیسری بات یہ کہ شعر زیر بحث میں بالکل نئی بات یہ کہی ہے کہ عشق برابر ہے موت کے، اور میں ایسا تھا جس نے دانستہ دل کو جان سے نہ

لگایا، ورنہ عام قاعدہ ہے کہ انسان کے دل کو جو چیز سب سے زیادہ محبوب ہوتی ہے وہ اس کی جان ہے اور تمام ذی روح فطری طور پر اپنا دل اپنی جان سے لگاتے ہیں۔ متکلم/عاشق نے جان بوجھ کر دل کو مجبور کیا کہ جان سے محبت نہ کرے۔ پورے شعر میں ڈرامائی کیفیت مستزاد ہے۔

۲۸۹/۳ اگر گذشتہ شعر عاشق کا اعلان نامہ تھا تو یہ شعر شاعر کا اعلان نامہ ہے، محض میر کا نہیں۔ اسے میر کا ذاتی بیان اور ذاتی تعلّی فرض کرنے میں بھی کوئی قباحت نہیں۔ لیکن پھر شعر کی عمومیت کم ہو جاتی ہے۔ مضمون میں یہ دلچسپ تضاد بھی ہے کہ گذشتہ لوگ تو بجلی کی طرح چمک رہے تھے، لیکن متکلم، جو آج کا شاعر ہے، وہ بادل کی طرح سیاہ ہے۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ بجلی تو محض نقصان پہنچاتی ہے، پھر وہ بادل کا ہی حصہ ہے۔ بادل میں بجلی بھی ہے اور پانی بھی، جو حیات بخش اور قوت بخش ہوتا ہے۔ پھر دوسری بات یہ کہ بجلی آسمان کے صرف ایک حصے میں ہوتی ہے اور بادل جب گھر کر آتا ہے تو سارے آسمان کو بھر دیتا ہے۔ بادل کی مناسبت سے "چھانا" اور سخنوروں کے لحاظ سے "بات کہتے" بھی خوب رکھا ہے۔

دیوان ششم میں اسے یوں کہا ہے۔

برق تو میں نہ تھا کہ جل بجھتا
ابر تر ہوں کہ چھا رہا ہوں میں

مزید ملاحظہ ہو ۱/۱۶۹

۲۸۹/۴ جب تک دل میں میلان نہ ہو، یعنی دل خود عشق کے تجربے کو قبول کرنے کو تیار نہ ہو، تب تک عشق کی سعادت نصیب نہیں ہو سکتی یعنی عشق کے لئے ایسا دل چاہئے جو عشق کر سکتا ہو۔ اور اگر دل پہلے سے دردمند ہو تو پھر کیا کہنا۔ بزرگوں نے اسی لئے عشق کی تلقین کی ہے کہ اس کے ذریعہ انسان کے مزاج میں گداختگی پیدا ہوتی ہے اور اس طرح وہ مجازی سے حقیقی کی طرف گذر کر سکتا ہے۔

مصرع اولیٰ میں "سو رنگ" کے دو معنی ہیں۔ (۱) وہ سو رنگ سے یعنی سو طرح سے ظاہر ہوا۔ (۲) اور وہ وجود جو سو رنگ رکھتا ہے، یعنی وہ بوقلموں ہے، طرح طرح کے رنگوں کا مالک ہے۔ اسی طرح "کوئی نہ جا گہ سے گیا" کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) کوئی از خود رفتہ نہ ہوا، کوئی بھی اپنی جگہ سے بے ہوش ہو کر نہ گرا۔ اور (۲) کسی نے اٹھ کر اس کا استقبال نہ کیا۔

متکلم چونکہ پہلے سے ہی دل فگار تھا، اس لئے اس کے دل نے معشوق صد جلوہ کا اثر فوراً قبول کیا۔ لیکن وہ پہلے ہی سے دل فگار کیوں تھا؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ (۱) عشق مجازی کی چوٹ تھی، لہٰذا عشق حقیقی کا رنگ آسانی سے چڑھ سکا۔ (۲) غم دنیا نے دل فگار کر رکھا تھا۔ (۳) معشوق سخن کا زخم خوردہ تھا۔ (۴) قدرت نے ہی مجھے دل دردمند عطا کیا تھا۔

اس مضمون کو میر نے بار بار کہا ہے، لیکن زیر بحث شعر جیسا پیغمبرانہ اور عارفانہ لہجہ اور کیفیت کسی جگہ نہیں۔ بعض شعر اچھے ہیں تو بعض معمولی۔

ہشیار تھے سب دام میں آئے نہ ہم آواز
تھی رنگی سی مجھ کو گرفتار ہوا میں

(دیوان سوم)

جی کھنچ گیا اسیر قفس کی فغاں کی اور
تھی چوٹ اپنے دل کو گرفتار ہم ہوئے

(دیوان سوم)

ہم دام تھے سو چھٹ گئے سب دام سے اٹھے
تھی دل کو میرے چوٹ گرفتار ہو گیا

(دیوان پنجم)

ہم دام بہت وحشی طبیعت تھے اٹھے سب
تھی چوٹ جو دل پر سو گرفتار ہوئے ہم

(دیوان ششم)

مولانا ے روم نے مثنوی (دفتر ششم) میں خوب کہا ہے۔

زاں شود آتش رہین سوختہ
کوست با آتش زبیش آموختہ
(آگ اس لئے سوختہ (جلانے والی
لکڑی وغیرہ) کو پسند کرتی ہے کہ سوختہ

پہلے ہی آگ پر سدھا ہوا ہوتا ہے۔)

اوپر نقل کیے ہوئے شعروں میں میر نے پرندوں کو صید کرنے کے حوالے سے مضمون بیان کیا ہے۔ لیکن ممکن ہے زیر بحث شعر پر مولانا روم کا کچھ پرتو ہو۔ مضمون بہر حال عام ہے، لیکن میر نے اسے غیر معمولی شدت و کیفیت بخش دی ہے۔

۲۹۰

کیا عجب مجنوں پئے محمل ہے میاں
یہ دوانا باولا عاقل ہے میاں

مرنے کے پیچھے تو راحت سچ ہے لیک
بیچ میں یہ واقعہ حائل ہے میاں

رنگ بے رنگی جدا تو ہے ولے
آب سا ہر رنگ میں شامل ہے میاں

بے تہی دریا سے ہستی کی نہ پوچھ
یاں سے واں تک سو جگہ ساحل ہے میاں

بے تہی: چھچھلاپن

۸۱۵ مستعدوں پر سخن ہے آج کل
شعر اپنا فن ہو کس قابل ہے میاں

مستعد: ہوشیار، کام کرنے پر آمادہ
سخن ہونا: اعتراض کرنا

۲۹۰/۱ بہت برجستہ مطلع ہے۔ الفاظ کی نشست اور عبارت کا اسلوب ایسے ہیں کہ اگرچہ شعر بظاہر سادہ ہے، لیکن دراصل اس میں کئی معنی ہیں۔ (۱) پہلے مصرعے کا متکلم کہتا ہے کہ میاں یہ مجنوں بھی عجب شخص ہے۔ بیکار ہی لیلیٰ کے محمل کے پیچھے پیچھے دوڑتا رہتا ہے۔ دوسرے مصرعے کا متکلم جواب دیتا ہے کہ نہیں یہ دیوانہ باولا نہیں ہے، عاقل ہے۔ (کیوں کہ اسے معلوم ہے کہ محمل کا تعاقب کرنا ہی اصل وظیفۂ عشق ہے۔) (۲) کسی نے کہا کہ دیوانہ بکار خویش ہشیار ہوتا ہے۔ اس کے جواب میں کہا گیا کہ یہ

کہاں کی عاقلی ہے کہ محمل کے پیچھے پیچھے فضول دوڑتے رہیں۔ ایسے دیوانے باولے کو بھلا عاقل کون کہے گا۔؟ (اس مفہوم کی رو سے دیوانے کے بکار خویش ہشیار ہونے والی بات مقدر ہے، مذکور نہیں۔) (۳) پورے شعر کا متکلم ایک ہی شخص ہے۔ وہ کسی شخص کے جواب میں، یا محض ایک مشاہدے کے طور پر کہتا ہے کہ کیا تم سمجھتے ہو کہ مجنوں محمل کا تعاقب فضول ہی کرتا ہے؟ نہیں، ایسا نہیں ہے۔ وہ دیوانہ باولا تمھارے لئے ہوگا۔ دراصل وہ عاقل ہے۔ (یعنی دیوانہ بکار خویش ہشیار ہوتا ہے۔) (۴) لفظ "باولا" اکثر پیار کے لئے بھی بولتے ہیں۔ مثلاً "عجب باولا ہے، اس کو کتاب کے بغیر کل ہی نہیں پڑتی"۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو مصرع ثانی میں "دوانا" کے بعد سوالیہ نشان ہے۔ یعنی،

یہ دوانا؟ باولا عاقل ہے میاں

اب مطلب یہ ہوا کہ اس دیوانے کی بات کررہے ہو؟ یا اس دیوانے کی بات کیا؟ اس شخص کو تم دیوانہ سمجھتے ہو، کیا یہ دیوانہ ہے؟ ارے میاں یہ باولا بڑا عاقل ہے۔ یا باولا عاقل ہے، دیوانہ نہیں ہے۔ (۵) اسی طرح مصرع اولیٰ میں بھی "کیا" کے بعد علامت استفہام فرض کرکے مصرع یوں پڑھ سکتے ہیں،

کیا؟ عبث مجنوں پئے محمل ہے میاں؟

اب مطلب یہ ہوا کہ تم نے کیا کہا؟ کیا بات تم نے کہی؟ کیا تم سمجھتے ہو کہ مجنوں عبث ہی پئے محمل ہے؟ (۶) "باولا" کے بعد بھی استفہام فرض کرکے مصرع یوں پڑھ سکتے ہیں،

یہ دوانا باولا؟ عاقل ہے میاں

یعنی کیا یہ شخص دوانہ باولا ہے؟ یہ شخص اور دیوانہ باولا؟ ارے میاں یہ تو عاقل ہے۔

بنیادی مضمون ہر اعتبار سے ایک رہتا ہے، لیکن انشائیہ اسلوب اور حرف ونحو کے امکانات کو بروئے کار لاکر میر نے معنی کی کئی پرتیں شعر میں ڈال دی ہیں۔ اسے کمال سخن کا مکمل نمونہ کہئے یا اردو زبان کا اعجاز، بات وہی رہتی ہے کہ اس اعجاز کو زندہ کرکے کلام میں رواں دواں کرنا میر ہی جیسے لوگوں کے بس کی بات تھی۔

۲۹۰/۲ مضمون خود نہایت عمدہ ہے کہ موت کے بعد راحت ضرور ہوگی، لیکن موت خود اتنی بڑی مصیبت ہے کہ اس کے خیال سے جی ڈرتا ہے۔ یہ اشارہ بھی ہے کہ موت اتنی بڑی مصیبت ہے کہ اس

کے بعد راحت ملے گی وہ اس مصیبت کا بدل نہیں ہوسکتی۔ اب اس تازہ مضمون کو مزید تازگی بخشنے کے لئے میر نے مصرع ثانی میں "واقعہ" اور "حائل" جیسے غیر معمولی الفاظ رکھے ہیں۔ "واقعہ" بمعنی (incident, event) تو ہے ہی، لیکن بمعنی "خواب" اور "موت" بھی ہے۔ (اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۵/۱۷ اور ۱۱/۱۷۔) اسی طرح "حائل" بمعنی "سد راہ" ہے، لیکن جب شعر پڑھا جائے تو "ہائل" بمعنی "ہولناک، ڈراونا" کا بھی اشتباہ ہوتا ہے۔ اور یہ معنی بھی بالکل مناسب ہیں۔ بلکہ اسی لفظ کو لے کر میر نے بعینہ یہی مضمون دیوان ششم میں لکھا بھی ہے،

سچ ہے راحت تو بعد مرنے کے
پر بڑا واقعہ یہ ہائل ہے

دونوں جگہ شعر کا لہجہ بھی خوب ہے۔ نہ دنیاداری اور دنیا پرستی ہے اور نہ موت سے کوئی خاص شغف۔ موت محض ایک عبوری مرحلہ ہے، اس کے بعد تو راحت ہے ہی۔ لیکن یہ عبوری مرحلہ ہے بڑا سخت اور جان لیوا۔ متکلم کو موت سے خوف نہیں ہے، دنیا سے محبت بھی نہیں ہے، لیکن اسے موت سے بھی محبت نہیں ہے۔ بالکل عام انسانی تجربے کا شعر ہے۔ اس طرح کے شعروں میں غالب پیچھے رہ جاتے ہیں، ذوق کا تو پوچھنا ہی کیا ہے۔ ذوق،

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مرجائیں گے
مرکے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

ذوق کے یہاں (Cleverness) چالاکی ہے، ذہانت بھی نہیں، اور اس تعقلاتی اور محسوساتی فکر وتردد کا تو ذکر ہی نہیں جو میر کے شعر میں نمایاں ہے۔ غالب کے یہاں ذہانت اور تعقلاتی فکر ہے لیکن محسوساتی تردد نہیں ہے۔

۲۹۰/۳ بے رنگی کی نیرنگی پر ملاحظہ ہو ۳/۳۳۳۔ صوفیا نے کہا ہے کہ کثرت میں رنگا رنگی ہے اور وحدت میں بے رنگی ہے۔ اس کو یوں بھی کہا گیا ہے کہ مقام عرفان بے کیف ہے، وہاں سب کیفیات ختم ہوجاتی ہیں اور صرف وحدت رہ جاتی ہے۔ ٹرمنگھم (Trimingham) نے تصوف پر اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ جس طرح بعض صوفیا منازل سلوک کو مقامات کی اصطلاح میں بیان کرتے ہیں (مقام فنا، مقام بقا

وغیرہ) اور بعض صوفیا ان منازل کو عوالم کی اصطلاح میں بیان کرتے ہیں، (ملکوت، جبروت، ناسوت وغیرہ) اسی طرح بعض صوفیا ان منازل کو نور کے رنگوں کے استعارے میں بیان کرتے ہیں۔ اور رنگوں کے مدارج و مراتب کے اعتبار سے سب سے اعلیٰ درجہ النور لا لون لہ ہے۔ یعنی وہ نور جس کا رنگ نہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ وہی وحدت کی بے رنگی ہے جو کثرت کی رنگا رنگی سے آگے جانے پر نظر آتی ہے اور جس کو مولانا روم نے (مثنوی دفتر اول، حصہ دوم) میں یوں بیان کیا ہے۔

از دو صد رنگی بہ بے رنگی رہ ست
رنگ چوں ابر است و بے رنگی مہ ست
ہر چہ اندر ابر ضوبینی و تاب
آں ز اختر دان و ماہ و آفتاب
(دو صد رنگی سے بے رنگی تک راہ نکلتی
ہے، رنگ مثل ابر ہے اور بے رنگی مثل
ماہ۔ تم ابر کے اندر جو کچھ روشنی اور چمک
دیکھتے ہو اسے تاروں، چاند اور آفتاب
کے باعث سمجھو۔)

یعنی بے رنگی طرح طرح کے رنگ بھی پیدا کرتی ہے۔ یعنی بے رنگی نہ ہو (ذات حق کی احدیت نہ ہو) تو رنگا رنگی (عالم ظاہری کی کثرت) بھی نہ ہو۔ مولانا ے روم (مثنوی، دفتر ششم) میں کہتے ہیں۔

ہست بے رنگی اصول رنگ ہا
صلح ہا باشد اصول جنگ ہا
(بے رنگی تمام رنگوں کی اصل اور جڑ ہے۔
جنگ کی جڑ صلح ہوتی ہے۔)

میر اسی مضمون کو بیان کرتے ہیں کہ ذات حق اگر چہ بے رنگ ہے، لیکن جس طرح پانی کا رنگ ہر رنگ میں ہوتا ہے اسی طرح اس کا پرتو ہر چیز میں ہے۔ یعنی بقول مولانا روم،

ہست بے رنگی اصول رنگ ہا

میر نے اس مضمون کو بہت کھول کر دیوان سوم میں یوں لکھا ہے۔

وہ حقیقت ایک ہی ساری نہیں ہے سب میں تو
آپ سا ہر رنگ میں یہ اور کچھ شامل ہے کیا

اس شعر میں استدلالی رنگ ہے، لہٰذا وہ عارفانہ کا شفاتی کیفیت نہیں جو شعر زیر بحث میں ہے۔

۴/۴۹۰ دریاے ہستی کے پھیلے پن پر میر نے کئی شعر کہے ہیں۔ مثلاً ملاحظہ ہو ۱/۲۹۔ لیکن اس شعر میں 'بے تہی' کا لفظ خاص حسن کا حامل ہے، کیوں کہ اس کے معنی "بہت زیادہ گہرائی، تھاہ کا نہ ہونا" بھی ہو سکتے ہیں۔ اس اعتبار سے مصرع اولیٰ طنزیہ ہو جاتا ہے کہ دریاے ہستی کی گہرائی اس قدر ہے کہ نہ پوچھو۔ مصرع ثانی میں استعارہ اور پیکر بھی زبردست ہے، کہ ساحل کے پاس ہمیشہ پانی کم ہوتا ہے۔ ساحل سے مراد یہ بھی ہے کہ دریاے ہستی اتنا کم گہرا ہے کہ اس کے وسط میں جگہ جگہ جزیرے اور ٹاپو بن گئے ہیں۔ دونوں صورتوں میں معنی یہ ہیں کہ (۱) دریاے ہستی کوئی قابل قدر شے نہیں، اس کی کچھ وقعت اور عظمت نہیں۔ (۲) دریاے ہستی میں سفر بے کھٹکے، بے روک ٹوک، اور مسلسل نہیں ہوتا۔ جگہ جگہ رکنا پڑتا ہے۔ (یعنی طرح طرح کے علائق ہیں۔) (۳) جو دریا اس قدر بے تہ ہوگا اس سے کوئی قیمتی شے (مثلاً موتی) حاصل نہیں ہو سکتا۔ لہٰذا ہستی بے حاصل ہے۔

قدرت اللہ قدرت نے ساحل کے استعارے کو منزل کا مفہوم دے کر اچھا مضمون بنایا ہے۔

بے کراں ہے گرچہ یہ بحر جہاں
ہے وہی ساحل جہاں ہم تھم رہے

اس مضمون میں درد کے شعر کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔

عالم ہو قدیم خواہ حادث
جس دم نہیں ہم جہاں نہیں ہے

لطف کی بات یہ ہے کہ میر کے یہاں ہستی کی بے وقعتی پر زور ہے۔ قدرت اللہ قدرت نے انسان کے ذاتی پیمانے میں ہستی کو ناپا ہے، کہ ہستی کا کارخانہ تو چلتا ہی رہتا ہے لیکن انسان جب اس سے

الگ ہو جائے تو وہ زندگی کے دردسر سے محفوظ ہو کر موت کی منزل میں آسودہ ہو جاتا ہے۔ اور درد، جو صوفی تھے، ایسا مضمون بیان کرتے ہیں جو تقریباً مادہ پرستانہ ہے۔

۵/۲۹۰ دیوان اول میں میر نے کہا ہے ؎

صناع ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی

ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

اس کو ڈاکٹر محمد حسن نے اس بات کے "ثبوت" میں پیش کیا ہے کہ میر کی نظر میں شاعری "صنعت و حرفت" قسم کی چیز تھی، اور میر خود کو "اہل حرفہ" میں سے "یعنی" پرولتاری" سمجھتے تھے۔ حالانکہ بات صاف ہے کہ میر اہل کمال کی ناقدری کی بات کر رہے ہیں۔ اور شاعری ان کی نظر میں دستکاری کی قسم کا کام نہیں ہے چنانچہ شعر زیر بحث میں وہ آڈن (Audan) کی طرح یہ کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ شاعری سے کچھ عملی کام نہیں ہوتا، اس سے کوئی دنیاوی نتیجہ نہیں برآمد ہوتا (Poetry makes nothing happen) یہ ایسا فن ہے جو کسی "قابل" نہیں، یعنی اس سے کوئی مادی، عملی کام نہیں لے سکتے۔ اس وقت تو زمانہ یہ ہے کہ جو لوگ کارکردگی میں ماہر ہیں، اور عملی کاموں میں ہوشیار ہیں، ان پر تو طرح طرح کے طعن و اعتراض ہیں۔ ایسی حالت میں شاعری کو کون پوچھے گا؟

اس میں نکتہ یہ ہے کہ شعر کو حرفت بنانے اور اس سے اپنا کام نکالنے کی کوشش اہل دول کی طرف سے تب بھی ہوتی ہوگی، جیسے آج ہوتی ہے۔ چنانچہ زمانہ حال کا انگریزی شاعر سیمس ہنی (Seamus Heany) کہتا ہے:

> We live here in critical times ourselves, when the idea of poetry as an art is in danger of being over shadowed by a quest for poetry as a diagram for political action

ترجمہ:

(خود ہم لوگ ایسے ہیز وقتوں میں جی رہے ہیں جب شعر بطور فن کا تصور شعر کی تلاش بطور سیاسی عمل کے نقشے کے تصور کے تلے آکر دھندلا جانے کے خطرے

سے دوچار ہے۔)

ظاہر ہے کہ ایسے کڑے وقت میں ہینی کا بھی وہی جواب ہے جو آڈن کا، اور ہمارے میر کا تھا کہ شعر وہ فن ہے جو کسی کام نہیں آتا۔ یہ محض فن ہے۔ (اسے ادب برائے ادب کا لیبل نہ دینا چاہئے۔ یہ دراصل فن کی فنیت اور فن بطور فن کے وجود کا اقرار ہے۔ اس کے بغیر فن وجود میں نہیں آسکتا۔)

چسلاو ملوس (Chaslaw Miloss) نے اپنی نظم (Dedication) (مطبوعہ ۱۹۴۵) میں یہ ضرور کہا تھا کہ:

> What is poetry which does not save nations or peoples?

ترجمہ:

(بھلا وہ شاعری کوئی شاعری ہے جو قوموں یا لوگوں کی نجات دہندہ نہ ہو؟)

لیکن یہ فن کا اصلاً نو افلاطونی، رومانی نظریہ تھا۔ اور خود ملوس نے بعد کے مضامین میں اس کی وضاحت کردی کہ وہ فن کو "تاریخی قوتوں" کا تابع نہیں مانتا۔ ہم لوگ سمجھتے ہیں کہ فن کی آزاد فنیت کا تصور مغرب سے آیا ہے اور "زوال آمادہ" ذہنوں کی پیداوار ہے۔ اسی لئے ہم لوگ مغرب کے ان شعرا اور مفکرین کا حوالہ بڑے جوش و خروش سے لاتے ہیں جن کے یہاں اس نظریے کی تردید آئی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شعریات ہمیشہ سے یہ تسلیم کرتی رہی ہے کہ فن کے اپنے اصول و مقاصد ہوتے ہیں، اسے "عملی" مقاصد کا تابع نہ کرنا چاہئے۔

۲۹۱

کیا کہیں پایا نہیں جاتا ہے کچھ تم کیا ہو میاں
کھو گئے دنیا سے تم ہو اور اب دنیا ہو میاں

دل جہاں کھویا گیا کھویا گیا پھر دیکھیے
کون جیتا ہے جئے ہے کون ناپیدا ہو میاں

دل کو لے کر صاف یوں آنکھیں ملاتا ہے کوئی
تب تلک ہی لطف ہے جب تک کہ کچھ پردہ ہو میاں

۲۹۱/۱ اس شعر میں مایوسی اور بیزاری اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ اس طرح کا شعر مشرقی شاعری میں کمیاب ہے۔ صرف و نحو کے اعتبار سے بھی یہ شعر زبان پر قدرت کا شاندار نمونہ ہے۔ مصرع اولیٰ میں حسب ذیل جملے ہیں۔ (۱) کیا کہیں؟ (۲) پایا نہیں جاتا ہے کچھ۔ (۳) تم کیا ہو میاں۔ مراد یہ ہوئی کہ یہ بات کھلتی ہی نہیں کہ تم کیا ہو اور اب ہم کیا کہیں؟ یعنی یہ نہیں معلوم ہو سکا کہ تم وفادار ہو یا بے وفا ہو۔ یہ نہ کھل سکا کہ تم انسان ہو کہ پری ہو۔ یہ سمجھ میں نہ آیا کہ تم ہم سے کیا چاہتے ہو۔ یہ پتہ نہ چل سکا کہ تم دنیادار ہو یا بے لوث ہو۔ دوسرے مصرعے میں دو جملے ہیں، لیکن دوسرا جملہ خاصا پیچیدہ ہے۔ (۱) کھو گئے دنیا سے۔ (۲) تم ہو اور اب دنیا ہو میاں۔ یعنی ہم تو دنیا سے کھو گئے (کنارہ کش ہو گئے، ہوش کے لئے چلے گئے، مر گئے۔) اب تم رہو اور دنیا رہے، ہمیں کیا غرض؟ یا اب تم اپنی دنیا سنبھالو، ہمیں اس سے کیا لینا دینا ہے؟ اس طرح مصرع اولیٰ کے معنی یہ ہوئے کہ ہم نے دنیا کی بہت خاک چھانی کہ تم کو سمجھ لیں، تمھاری حقیقت کو پالیں، لیکن کامیابی نہ ہوئی۔ دوسرے مصرعے سے معلوم ہوا کہ کچھ رنجیدگی اور مایوسی تو ہے، لیکن بیزاری اور اکتاہٹ اور عدم دلچسپی بھی ہے۔ دنیا سے ہمیں جو کچھ لگاؤ تھا وہ تمھاری وجہ

سے تھا۔ تمھاری حقیقت ہی نہ مل سکی (خود تمھارا ملنا تو دور رہا۔) تو اب ہمیں دنیا سے کیا غرض؟

ایک معنوی پہلو یہ بھی ہے کہ معشوق کو پانے کی فکر اور سعی نہ تھی، معشوق کو سمجھنے کی سعی تھی۔ ممکن ہے اس کو سمجھنے کے بعد اس کا حصول نسبتاً آسان، یا ممکن ہو جاتا۔ لیکن شعر کی حد تک جو چیز اہم ہے وہ وصول الی المعشوق نہیں ہے، بلکہ معرفت بالمعشوق ہے۔ دوسری بات یہ کہ پہلے مصرعے میں "پایا نہیں جاتا" کی رعایت سے مصرع ثانی میں "کھو گئے" بہت برجستہ ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔

"دنیا ہو اور تو ہو" محاورہ ہے۔ اس کے معنی پر مفصل بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۳۳۵/۲۔ میر نے اس فقرے کو اس طرح بھی استعمال کیا ہے کہ محاوراتی معنی پس پشت پڑ گئے ہیں (مثلاً ۱۵۵/۳)۔ شعر زیر بحث میں بھی معنی کی نشست اسی وقت بہتر معلوم ہوتی ہے جب مصرع ثانی میں "تم ہو اور اب دنیا ہو" کو محاورہ نہ مانا جائے۔

۲۹۱/۲ یہ شعر بہت اچھا نہیں ہے، تین شعروں کی شرط پورا کرنے کے لئے رکھا گیا ہے۔ لیکن مضمون لطف سے خالی بھی نہیں۔ مصرع اولیٰ میں "جہاں" بمعنی "جب" ہے۔ اور "پھر دیکھیے" کا ربط مصرع ثانی سے ہے۔ یعنی دل جب کھو گیا تو گیا، پھر دیکھیے کون جیتا ہے، وغیرہ۔ مصرع ثانی کی بندش بہت عمدہ نہیں ہے۔ "جئے ہے" کے پہلے "کون" مقدر چھوڑ دینا اچھا نہیں معلوم ہوتا۔ یعنی مصرعے کی نثر یوں ہوگی "کون جیتا ہے، کون جئے ہے، کون ناپیدا ہو میاں۔" پروفیسر نثار احمد فاروقی فرماتے ہیں کہ دوسرے مصرعے میں "ناپیدا" کی جگہ "تا پیدا" ہونا چاہئے اور مصرع یوں پڑھا جائے گا، کون جیتا ہے؟ جئے ہے کون؟ تا پیدا ہو میاں، یعنی جب تک کہ دل دوبارہ پیدا یا ظاہر ہو۔ یہ قرأت دلچسپ ہے لیکن اس کا کوئی ثبوت نہیں۔ جناب شاہ حسین نہری چاہتے ہیں کہ "ناپیدا ہو میاں" کے پہلے "تم" مقدر فرض کیا جائے لیکن اس میں مشکل یہ ہے کہ "تم" کی ضمیر کسی طرف راجع ہونا چاہئے، لیکن یہاں ایسا کوئی امکان نہیں۔

۲۹۱/۳ اس شعر کا مضمون دلچسپ اور نیا ہے۔ یہ بات تو اب تک ظاہر ہو چکی ہوگی کہ کلاسیکی غزل گویوں، خاص کر اٹھارویں صدی کے غزل گویوں کے یہاں معشوق کبھی کبھی معاملات عشق میں نہ صرف برابر کا شریک ہوتا ہے، بلکہ بعض دفعہ تو پہلا اقدام بھی اسی کا ہوتا ہے۔ یا پھر وہ عاشق کے منہ پے کو سمجھتا

ہے اور اس کی ہمت افزائی بھی کرتا ہے۔ چنانچہ شاہ حاتم کا نہایت خوبصورت شعر ہے ؎

اس وقت دل مرا ترے پنجے کے بیچ تھا
جس وقت تونے ہاتھ لگایا تھا ہاتھ کو

ان لوگوں کے یہاں معشوق نہ تو محض زن بازاری ہے، نہ محض پردے کی بہو، اور نہ محض کوئی مثالی غیر انسانی خیالی ہستی جو حسن، شقی القلبی، اور وعدہ فراموشی میں بے مثال ہے۔ غزل کی شاعری بڑی حد تک نارسائی کی شاعری ضرور ہے، لیکن صرف نارسائی کی شاعری نہیں ہے۔ اس میں اور مضامین بھی ممکن ہیں۔

زیر بحث شعر میں میر کا معشوق عجب دلچسپ رنگ میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ دل لے کر بھی وہ عاشق سے شرماتا نہیں، یا عاشق سے آنکھیں نہیں چراتا۔ متکلم شکایت، یا تھوڑے سے تردد اور اضطراب، کے لہجے میں کہتا ہے کہ ایسا تو کوئی نہیں کرتا۔ عشق کا لطف تو اسی وقت ہے جب کچھ تکلف ہو، کچھ پردہ ہو۔ تم اس قدر بے باک کیوں ہو رہے ہو؟

اس صورت حال، اور عاشق کی شکایت و تردد کے پیچھے جو تصورات ہیں، ان کی مختصر تفصیل یوں ہے۔

(۱) معشوق اگر دل لے کر ڈھٹائی سے آنکھیں ملا رہا ہے تو گویا اس کے دل میں چور نہیں ہے، یعنی عاشق کے لئے اس کے دل میں کوئی گوشہ نہیں۔ بس دل لے لیا اور عاشق کی چھٹی کر دی۔ اگر معشوق کو بھی کچھ لگاؤ ہوتا تو وہ اتنا ڈھیٹ نہ ہوتا۔

(۲) معشوق کو خبر ہی نہیں کہ اس نے دل لے لیا ہے۔ یعنی وہ اس قدر بے پروا اور عاشقوں کے احوال سے اس درجہ بے فکر ہے کہ اس کو معلوم ہی نہیں کہ کس کس کا دل اڑا چکا ہوں۔

(۳) معشوق کے بھی دل میں عاشق کے لئے جگہ ہے۔ لیکن عاشق کو یہ بات پسند نہیں کہ بے تکلف آنکھ ملا کر معشوق اس بات کا اشارہ کر دے کہ ہم جانتے ہیں تم کیا چاہتے ہو۔ یہ بے تکلفی یا بے شرمی عشق کا لطف زائل کر دیتی ہے۔ عشق کا لطف اس بات میں ہے کہ دونوں طرف ہلکا سا حجاب ہو، کچھ شرمیلا پن ہو۔ پھر آہستہ آہستہ پردے ایک ایک کر کے اٹھیں۔

(۴) یہ بات معشوقانہ آداب کے منافی ہے کہ جس کا دل لے لیں اس سے بے تکلف بھی ہو جائیں، گویا کوئی بات ہی نہیں ہوئی۔

اٹھارویں صدی کے لوگوں میں آداب عاشق کا تو بہت لحاظ تھا ہی (خود میر کے کئی عمدہ ترین شعر اس مضمون پر ہیں، مثلاً ۱/۱۹۹ اور ۳/۲۰۲) آداب معشوق کا بھی تصور ان لوگوں میں تھا، اور یہ شعر آداب معشوق کے عالم سے ہو سکتا ہے۔ آداب معشوق پر شاہ مبارک آبرو نے کوئی ڈھائی سو شعر کی مثنوی لکھی ہے۔ اس کا تعارف چودھری محمد نعیم نے اپنے ایک انگریزی مضمون میں درج کیا ہے۔ اس مثنوی میں جہاں بناؤ سنگھار اور سج دھج کے بارے میں ہدایات ہیں، وہاں طور طریقے، آداب مجلسی، اور معشوق کا ذاتی کردار کیسا ہو، اس باب میں بھی پند و نصائح ہیں۔ بعض بعض شعر حسب ذیل ہیں، ان سے میر کے شعر زیر بحث پر روشنی پڑتی ہے۔

شخص بے تمکین ہو ہے بے وقار
شوخ کو عاشق نپٹ کرتا ہے پیار

کہیں تغافل کر کہیں ہو مہرباں
گاہ کر لطف نہانی گہ عیاں — کہیں = کبھی

آشنا ہووے جو اپنے شوق سے
کیا مضاق اس سے ملنے ذوق سے — مضاق = مضائقہ

پر خبر رکھنا کوئی خندہ نہ ہو
بوالہوس ناپاک دل گندہ نہ ہو

کوئی پاجی یا کوئی لچا نہ ہو
بات کہنا اس تی بے جا نہ ہو

حسن ہی ہے میرزائی کر تلاش

وہ نہیں معشوق جو ہو بدمعاش

اس طرح سے مل کہ بے عزت نہ ہو
اہل مجلس میں تری ذلت نہ ہو

غیر صحبت مل کے تو مت پی شراب
آدمی اس طرح ہوتا ہے خراب
سادہ رو جب مست اور سرشار ہو
بے تکلف ہر کسی سے یار ہو
تب تو نیں رہتی ہے معشوق کی شان
اس سے سارا شہر ہو ہے بدگمان

یہ مثنوی "دیوان آبرو" مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن میں شامل ہے۔ میں نے اشعار وہیں سے لئے ہیں، لیکن ڈاکٹر صاحب موصوف کا متن جگہ جگہ غلط ہے۔ میں نے حتی الامکان تصحیح کر دی ہے۔ اس مثنوی میں عشق و عاشقی کی تہذیب پر جو اشارے ملتے ہیں ان کی روشنی میں کلاسیکی غزل کے بہت سے مضامین کو سمجھنا آسان ہو جاتا ہے۔ یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ یونانیوں کے یہاں امردوں اور ان سے دلچسپی لینے والے لوگوں کے جو آداب مقرر تھے وہ آبرو کے بیان کردہ آداب سے بہت مماثلت رکھتے ہیں۔

دیوان سوم

ردیف ن

۲۹۲

ٹھنڈی سانسیں بھریں ہیں جلتے ہیں کیا تاب میں ہیں
دل کے پہلو سے ہم آتش میں ہیں اور آب میں ہیں

۸۲۰ ساتھ اپنے نہیں اسباب مساعد مطلق
ہم بھی کہنے کے تئیں عالم اسباب میں ہیں

ہے فروغ مہ تاباں سے فراغ کلی
دل جلے پرتو رخ سے ترے مہتاب میں ہیں

ہم بھی اس شہر میں ان لوگوں سے ہیں خانہ خراب
میر گھر بار جنھوں کے رہ سیلاب میں ہیں

۲۹۲/۱ زمین نہایت عمدہ ہے، لیکن مطلع میں "آب" اور "تاب" کی رعایت کے علاوہ کوئی خوبی نہیں۔

۲ر ۲۹۲ اس شعر میں ''اسباب'' کا لفظ خوب استعمال ہوا ہے۔ اللہ کی صفت یہ ہے کہ اسے کسی کام کرنے کی خاطر اسباب درکار نہیں۔ اس کے برخلاف انسان کوئی کام اسی وقت کر سکتا ہے جب اس کے لئے کوئی سبب، کوئی وسیلہ ہو۔ اسی لئے دنیا کو ''عالم اسباب'' اور اللہ تعالیٰ کو ''مسبب الاسباب'' (اسباب کا سبب پیدا کرنے والا) کہتے ہیں۔ لیکن ''اسباب'' کے ایک معنی ''گھر کا سامان، اشیا وغیرہ'' بھی ہیں۔ اسی لئے اردو میں ''مال واسباب'' کا روزمرہ مستعمل ہے۔ یہ معنی فارسی میں بھی ہیں۔

میر نے ''اسباب'' کے دونوں معنی مد نظر رکھتے ہوئے شعر میں عمدہ طنزیہ تناؤ پیدا کیا ہے۔ یوں تو ہم ''عالم اسباب'' میں ہیں (یعنی اس دنیا میں جو اسباب پر قائم ہے) یا ہم ایسے عالم میں ہیں جہاں ہر طرف مال واسباب اور سامان ہے۔ لیکن کارکنان قضا و قدر کی تنگ چشمی یا ان کا عدم التفات ہے کہ ہمارے کاموں کے لئے مساعد اسباب کوئی نہیں۔ یعنی کوئی ایسی بات نہیں ظہور میں آتی جو ہمارے کام نکلنے کا سبب بن سکے۔ اپنے ساتھ کوئی مساعد (یعنی موافق) سبب نہیں، سے مراد یہ بھی نکل سکتی ہے کہ وہ چیزیں جو ہمارے وجود میں آنے کا سبب بنیں وہ ناموافق، بلکہ مخالف ہیں۔ لہٰذا ہماری بنائے ہستی ہی سست اور ناموافق ہے۔

اس مضمون کو میر نے اخیر عمر میں بھی کہا ہے۔

کوئی سبب ایسا ہو یا رب جس سے عزت رہ جاوے
عالم میں اسباب کے ہیں پر پاس اپنے اسباب نہیں

(دیوان پنجم)

''عزت رہ جانے'' کا مضمون خوب ہے۔ دیوان ششم کے اس شعر میں مسبب الاسباب کا مضمون داخل کیا ہے، لیکن اتنی خوبی اور صفائی نہیں آئی جتنی زیر بحث شعر میں اور دیوان پنجم کے شعر میں ہے۔

چاہتا ہے جب مسبب آپ ہی ہوتا ہے سب
دخل اس عالم میں کیا ہے عالم اسباب کو

۳ر ۲۹۲ ''فروغ'' بمعنی ''چمک'' اور ''فراغ'' بمعنی ''خالی ہونا، لہٰذا ''ضرورت کا نہ ہونا'' میں

صنعت شبہ اشتقاق خوب آئی ہے۔ مضمون معمولی ہے، لیکن دل جلوں کا ذکر کر کے بات سنبھالی ہے۔ یعنی ان لوگوں کے لئے جو دل جلے اور شکستہ خاطر ہیں، رخ معشوق کا پرتو چاندنی کا کام کرتا ہے، چاندنی چونکہ ٹھنڈی ہوتی ہے اور جتنی ہی روشن ہو اتنی ہی زیادہ ٹھنڈی معلوم ہوتی ہے، لہٰذا اس کے اعتبار سے ''دل جلوں'' عمدہ ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ٹھنڈک کا احساس تابع ہے اس بات کا کہ خود محسوس کرنے والے کا درجہ حرارت کتنا ہے۔ اگر کسی شخص کو بخار ہو تو اسے نیم گرم پانی بھی ٹھنڈا معلوم ہوگا۔ لہٰذا جو لوگ دل جلے ہیں ان کو چاندنی زیادہ ٹھنڈی معلوم ہی ہوگی۔

رخ محبوب اور ماہ تاباں میں مناسبت ظاہر ہے۔

۴ر ۲۹۲ عام مضمون تو یہ ہے کہ بربادی، سیلاب زدگی، خانہ خرابی، اچھی چیزیں ہیں۔ کیوں کہ (۱) یہ علائق دنیا کو ترک کرنے کا امکان پیدا کرتی ہیں۔ (۲) عشق کی صفت بربادی ہے۔ عشق جتنا سچا ہوگا، بربادی اتنی ہی زیادہ ہوگی۔ یا (۳) انسان جتنا برباد ہوگا، اتنا ہی عشق میں محکم ہوگا۔ (۴) تباہی اور فنا اور اصل روحانی ترقی کے مدارج ہیں۔ (۵) عاشق اپنی وحشت اور کثرت گریہ کے ذریعہ خود کو تباہ کرتا ہے اور دنیا کو بھی برباد کرتا ہے۔ سعدی نے سیل فنا کے حوالے سے اس مضمون کو خوب بیان کیا ہے۔

سعدیا گر بکند سیل فنا خانۂ عمر
دل قوی دار کہ بنیاد بقا محکم ازوست

(اے سعدی اگر سیل فنا، خانۂ عمر کو جڑ سے اکھاڑ دے تو دل کو مضبوط رکھو کیونکہ بقا کی بنیاد اسی سے مستحکم ہوتی ہے۔)

نوجوان غالب نے اسے اپنے مخصوص طنطنے اور شوکت کے ساتھ لکھا ہے۔

جس جا کہ پائے سیل بلا درمیاں نہیں
دیوانگاں کو واں ہوس خانماں نہیں

میر نے عام مضمون کو ترک کر کے عجب پر اسرار اور ٹھنڈے لہجے کا شعر کہا ہے۔ مصرع اولیٰ میں ''سے'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) مانند (۲) وجہ سے۔ پہلے معنی کی رو سے مفہوم یہ ہوا کہ ہم بھی ان لوگوں

کی طرح خانہ خراب ہیں، جن کے گھر بار اس شہر کے اندر سیلاب کی زد میں ہیں۔ دوسرے معنی کی رو سے مفہوم ہوا کہ ان لوگوں کی وجہ سے ہمیں بھی یہ عالم دیکھنا پڑ رہا ہے۔ یعنی کچھ لوگ ایسے ہیں جن کا گھر سیلاب کی راہ میں ہے۔ لہٰذا جب وہ سیلاب کی راہ ٹھہرے تو سیلاب وہاں سے گاہ بگاہ گذرے گا ہی۔ اب جب سیلاب ان لوگوں کے گھر سے گذرے گا تو ہم لوگوں کے گھر تک بھی آئے گا۔ کیوں کہ ہمارا گھر بھی اسی شہر میں ہے۔

مصرع ثانی میں کس غضب کا پیکر رکھا ہے! سیلاب گویا کوئی جاندار شے ہے اور اس کے آنے جانے کے کچھ راستے ہیں۔ جیسے کوئی کہے کہ یہ گاؤں شیر کے راستے میں ہے۔ یعنی شیر جس علاقے میں گھومتا پھرتا ہے اس میں یہ گاؤں بھی ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ ان لوگوں کے گھر نشیب کے علاقے میں ہیں، کہ جب طغیانی ہوتی ہے تو ان گھروں میں پانی ضرور آ جاتا ہے۔ تیسرا مفہوم یہ ہے کہ سیلاب اگرچہ ابھی آیا نہیں ہے، لیکن آ رہا ہے۔ دور ہے، لیکن دکھائی دے رہا ہے۔ یا خبر آ رہی ہے کہ سیلاب آنے والا ہے۔ اور سیلاب جس طرف سے گذرے گا اس طرف یہ گھر بھی ہیں۔ ہر صورت تردد اور دہشت سے بھری ہوئی ہے، کہ وہ لوگ جن کا ذکر ہے، بہر حال غیر محفوظ اور خطرے کی زد میں ہیں۔

اب سوال اٹھتا ہے کہ رہ سیلاب میں ہونا کس چیز یا بات کا استعارہ ہے؟ شعر کا کمال یہ ہے کہ کافکا (Kafka) کے افسانوں کی طرح انتہائی توجہ انگیز اور تردد آمیز بات کہہ دی، اور وہ بات قابل یقین بھی ہے، لیکن یہ نہیں کھلتا کہ اس کا مطلب کیا ہے؟ اس طرح تعبیر و تشریح کے کثیر امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ مثلاً (۱) وہ لوگ عاشق ہیں اور سیلاب دراصل عشق کی تباہی کا استعارہ ہے۔ (۲) ان لوگوں پر آفات ارضی و سماوی نازل ہوتی رہتی ہیں۔ وہ بے گناہ ہوں یا پر تقصیر، لیکن رہتے ہمیشہ سزا اور عقوبت کی حد میں ہیں۔ (۳) وہ لوگ شہر کی سرحد پر رہتے ہیں اور غنیم کا حملہ انھیں پر ہوتا ہے۔ (۴) وہ لوگ مادی اور روحانی دونوں طرح، یا مادی طرح یا روحانی طرح تباہ حال ہیں، وغیرہ۔

''گھر بار'' کا فقرہ بھی خوب ہے۔ عام طور پر یہ محض ''گھر'' کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ لیکن چونکہ بار بمعنی ''سامان'' ہے، اس لئے اس فقرے میں گھر کے علاوہ ساز و سامان بھی سیلاب کی زد میں ہونے کا اشارہ ہے۔ سیلاب آتا ہے تو لوگ حتی الامکان اپنے اپنے سامان لے کر گھر سے بھاگ نکلتے ہیں۔ لیکن یہاں جن لوگوں کا تذکرہ ہے ان کے گھر اور اثاث البیت دونوں ہی سیلاب کے خطر عظیم

میں ہیں۔ ''سیلاب'' کی مناسبت سے ''خانہ خراب'' بھی خوب ہے۔ کیوں کہ سیلاب کی لائی ہوئی تباہی کو بھی خرابی اور ویرانی سے تعبیر کرتے ہیں۔

لفظ ''سے'' کو ''مانند'' کے معنی میں پڑھنے سے ایک عمدہ مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ ہم اگرچہ شہر میں رہتے ہیں لیکن ہماری خانہ خرابی ان لوگوں کی طرح کی ہے جن کے گھر بار راہ سیلاب میں ہوتے ہیں یا ہیں۔ یہاں بھی یہ نکتہ موجود ہے کہ جب سیلاب آنے کو ہوتا ہے تو لوگ گھر چھوڑ کر بھاگ نکلتے ہیں، یعنی خانہ خراب ہو جاتے ہیں۔ گھر تو خراب ہوتا ہی ہے۔ خود مکین بھی گھر سے بے گھر ہو جاتے ہیں۔

مکمل اور بھرپور شعر ہے۔ لطف مزید یہ ہے کہ ایسے مضمون کو بھی بیان کرتے وقت لہجے میں کسی قسم کی خود ترحمی نہیں، جذباتی تلاطم، آہ و نالہ نہیں، بالکل ٹھنڈا اور خشک (matter of fact) لہجہ ہے۔

''رہ سیلاب'' کا پیکر دیوان دوم میں بھی استعمال کیا ہے۔ پیکر کی وجہ سے شعر بن گیا ہے، ورنہ مضمون میں کوئی خاص بات نہیں۔

ہوا خانہ خراب آنکھوں کا اشکوں سے تو بر جا ہے
رہ سیلاب میں کوئی بھی گھر بنیاد کرتا ہے

اس پیکر کو قائم کے یہاں دیکھئے۔

جو خرابے کے حزوں سے یاں ہوئے ہیں آشنا
گھر نہیں کرتے بنا غیر از رہ سیلاب میں

قائم نے ان مضامین سے ایک مضمون بھی بہت خوب پیدا کیا ہے۔ طنز کا پہلو نہایت لطیف ہے۔

شارع سیل بلا ہم کو بتادے اے چرخ
جی میں ہے ہم بھی کوئی گھر کہیں تعمیر کریں

۲۹۳

رو چکا خون جگر سب اب جگر میں خوں کہاں
غم سے پانی ہو کے کب کا بہ گیا میں ہوں کہاں

دست و دامن جیب و آغوش اپنے اس لائق نہ تھے ۸۲۵
پھول میں اس باغ خوبی سے جو لوں تو لوں کہاں

سیر کی رنگیں بیاض باغ کی ہم نے۔ بہت
سرو کا مصرع کہاں وہ قامت موزوں کہاں

کوچہ ہر یک جاے دلکش عالم خاکی میں ہے
پر کہیں لگتا نہیں جی ہائے میں دل دوں کہاں

ایک دم سے قیس کے جنگل بھرا رہتا تھا کیا
اب گئے پر اس کے ویسی رونق ہاموں کہاں

باؤ کے گھوڑے پہ تھے اس باغ کے ساکن سوار
اب کہاں فرہاد و شیریں خسرو گلگوں کہاں

۱/ ۲۹۳ مطلع براے بیت ہے۔ مجموعی حیثیت سے اس غزل کا آہنگ غزل ۱۱۰ کی طرح کا ہے۔ دونوں میں یہ مشابہت بھی ہے کہ اشعار بے حد رواں ہیں، اس لئے وہ شعر بھی متوجہ کرتے ہیں جن

میں معنی یا مضمون کے لحاظ سے کوئی خاص بات نہیں۔ تیسری مشابہت یہ ہے کہ بعض اشعار بظاہر سادہ اور یک رنگ ہیں، لیکن دراصل ان میں معنی کی کثرت ہے۔

اس غزل کے دوسرے، تیسرے اور پانچویں شعر پر دیباچے میں مفصل بحث ہے، اس لئے تکرار کو نامناسب جان کر یہاں ان پر بحث نہیں درج کی جا رہی ہے۔

۲/ ۲۹۳ ملاحظہ ہو جلد اول، صفحہ ۹۲۔ ۹۳۔

۳/ ۲۹۳ ملاحظہ ہو جلد اول، صفحہ ۹۳۔

۴/ ۲۹۳ اس شعر کا مضمون بہت تازہ ہے۔ بنیادی طور پر اس کو انقطاع (alienation) کا شعر کہہ سکتے ہیں۔ دنیا کی خوبصورتی کا احساس ہے، لیکن پھر بھی اس میں دل نہیں لگتا۔ یہ کیفیت اکتاہٹ (ennui) کی نہیں ہے، اور نہ بے اصلی (anomie) کی ہے۔ متکلم چاہتا بھی ہے کہ دنیا سے دل لگائے، لیکن طبیعت قبول نہیں کرتی۔ وہ منزل بھی کس قدر روح فرسا ہوگی جب کسی چیز کی قدر و قیمت کا احساس ہو، لیکن پھر بھی اس کی طرف دل مائل نہ ہو، اس سے دلچسپی نہ ہو۔ "ہائے میں دل دوں کہاں" میں تمنا کی بھی کیفیت ہے، کہ کاش ایسا ممکن ہو جاتا۔ متکلم کی شخصیت میں عجب طرح کی پیچیدگی ہے۔ وہ غزل کا عام عاشق تو نہیں ہو سکتا، لیکن روزمرہ کی دنیا میں بھی ایسے لوگ نہیں نظر آتے۔

یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ ذہن کی یہ کیفیت کیوں ہے؟ اس ابہام نے دلچسپ تناؤ پیدا کر دیا ہے، کیونکہ بہت سے امکانات ہیں۔ لیکن کوئی امکان پوری طرح مطمئن نہیں کرتا۔ ممکن ہے تمام امکانات بیک وقت موجود ہوں۔ یہی وجہ شعر کے تناؤ اور متکلم کی شخصیت میں پیچیدگی کا باعث ہے۔ ایک ہلکا سا اشارہ "عالم خاکی" کے فقرے میں ضرور رکھ دیا ہے، لیکن وہ خود امکانات سے پر ہے۔ (۱) متکلم اس عالم خاکی کا باشندہ نہیں، کسی اور عالم مثلاً عالم نوری) سے یہاں آ نکلا ہے۔ (۲) متکلم عالم خاکی کو بے اصل جانتا ہے، اس لئے اس کی طرف مائل نہیں ہوتا۔ (۳) متکلم کسی اور شے یا کسی اور شخص کی تلاش میں ہے۔ (۴) ایک عام امکان یہ ہے کہ متکلم کسی پر اسرار قوت کا پابند یا کسی طلسم میں گرفتار ہے اور کوچہ کوچہ

پھرتے رہنا ہی اس کی تقدیر ہے۔ ان سب توجیہات کے باوجود بات پوری طرح کھلتی نہیں۔ شعر کی کیفیت اس کے معنی پر حاوی ہے۔ ہاں ایک کم تر درجے کا مفہوم یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم ہجراں زدہ عاشق ہے اور معشوق کے بغیر اس کا جی کہیں نہیں لگتا۔ دیوان پنجم۔

کسو سے دل نہیں ملتا ہے یارب
ہوا تھا کس گھڑی ان سے جدا میں

لیکن یہ مفہوم زیر بحث شعر کے تمام الفاظ کی مکمل توجیہ نہیں کرتا۔ ''جی لگنا'' کے ایک معنی ''عاشق ہونا'' بھی ہیں۔ اس اعتبار سے ایک مفہوم یہ ہوا کہ متکلم عقلی طور پر یہ تو چاہتا ہے کہ کسی پر عاشق ہو، لیکن اس کی یہ تمنا پوری نہیں ہوتی۔ یہ بھی عجب ذہنی کیفیت ہے کہ ذہن تو تیار ہے، لیکن دل تیار نہیں۔ ایسی صورت عام طور پر ایسے کاموں میں پیش آتی ہے جو تہذیبی یا مذہبی طور سے غلط ہوں، لیکن عقلی اعتبار سے بظاہر ان میں کوئی قباحت نہ ہو۔ ایسا اکثر ہوتا ہے کہ ہم ذہنی طور یا منطقی اعتبار سے کسی چیز کو غلط نہیں سمجھتے، لیکن مخالف تہذیبی یا مذہبی رویے کے باعث دل اس کام پر آمادہ نہیں ہوتا۔ یہاں اس صورت حال کو دل لگانے کے عمل پر جاری کیا گیا ہے جو نئی بات ہے۔

''دلکش'' کی رعایت سے ''لگتا نہیں جی'' اور ''دل دوں کہاں'' کا تضاد بھی خوب ہے۔ ''کوچہ''، ''جائے دلکش'' اور ''عالم'' میں مراعات النظیر بھی عمدہ ہے۔

۲۹۳/۵ اس مضمون پر راجہ رام نرائن موزوں کا شہرۂ آفاق شعر ہے۔

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی
دوانہ مرگیا آخر تو ویرانے پہ کیا گذری

شعر میں کیفیت اور مضمون دونوں رتبۂ اعلیٰ پر پہنچے ہوئے ہیں۔ اگر میر اور غالب کے شعر نگاہ میں نہ ہوں تو یہی خیال ہوتا ہے کہ کہنے والے نے نچوڑ ہی کیا ہے جو کوئی کہے گا۔ غالب۔

ہر اک مکان کو ہے مکیں سے شرف اسد
مجنوں جو مرگیا ہے تو جنگل اداس ہے

یہ غالب ہی تھے جو رام نرائن موزوں اور میر کے اشعار کے آگے ایسا شعر کہہ سکے۔ خود میر

کے شعر میں کئی وجوہ بلاغت ہیں۔ (۱) یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ مجنوں مرگیا ہے۔ ''اب گئے پر اس کے'' میں دونوں امکانات ہیں، کہ مجنوں کہیں چلا گیا ہے، یا مرگیا ہے۔ (۲) جنگل خود ہی بہت گھنی، بھری ہوئی جگہ ہوتا ہے۔ درخت، جھاڑیاں، چرند، پرند، لیکن مجنوں کی آہ و زاری (یا شاید اس کی خاموشی اور دلدوز سکوت) وہ کیفیت رکھتی تھی کہ معلوم ہوتا تھا کہ جنگل بھرا ہوا ہے۔ (۳) یا شاید بات یہ تھی کہ مجنوں ایک پل کہیں ٹھہرتا نہ تھا۔ ابھی یہاں ہے تو ابھی وہاں۔ لہٰذا جنگل اس کی وجہ سے بھرا ہوا لگتا تھا۔ (۴) یوں کہئے کہ مجنوں سارے جنگل میں بھر گیا تھا۔ (۵) ''رونق'' بمعنی ''چہل پہل'' بھی ہے۔ اور بہ معنی ''زینت'' بھی۔ (۶) ''وہیں'' میں یہ کنایہ ہے کہ رونق تو اب بھی ہے، لیکن وہ بات نہیں۔

۲۹۳/۶ ملاحظہ ہو جلد اول، صفحہ ۶۴۔۶۵۔

۲۹۴

عشق نے خوار و ذلیل کیا ہم سر کو بکھیرے پھرتے ہیں
سوز و درد و داغ و الم سب جی کو گھیرے پھرتے ہیں

۸۳۰ بے خود اس کی زلف و رخ کے کاہے کو آپ میں پھر آئے
ہم کہتے ہیں تسلی دل کو سانجھ سویرے پھرتے ہیں

نقش کسو کا درون سینہ گرم طلب ہیں ویسے رنگ
جیسی خیالی پاس لئے تصویر چتیرے پھرتے ہیں — چتیرا = مصور

پائے نگار آلودہ کہیں سانجھ کو میرنے دیکھے تھے
صبح تک اب بھی آنکھوں میں اس کی پاؤں تیرے پھرتے ہیں

۲۹۴/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ''سر کو بکھیرنا'' (بمعنی ''بالوں کو بکھیرنا'') محاورہ بہت تازہ ہے۔ اکثر لغات اس سے خالی ملے۔ ''فرہنگ آصفیہ'' میں ضرور درج ہے۔ پھر ''بکھیرنا'' کی مناسبت سے مصرع ثانی میں ''گھیرے پھرنا'' بھی دلچسپ ہے۔

۲۹۴/۲ ردیف خوب استعمال ہوئی ہے۔ یہاں معنی ہیں ''واپس آنا''۔ ''زلف و رخ'' کی مناسبت سے ''سانجھ سویرے'' عمدہ ہے۔ معنوی لحاظ سے بھی یہ بہت خوب ہے۔ مراد یہ ہے کہ ہم دل کو تسلی دیتے ہیں کہ آج نہیں واپس آئے تو کل آجائیں گے، صبح نہ آئے تو شام کو آہی جائیں گے، وغیرہ۔ ردیف میں

''پھرنا'' بمعنی ''گھومنا'' یعنی (to revolve) بھی ہو سکتا ہے۔ اب مفہوم یہ ہوا کہ ہم اپنے دل کو تسلی دیتے ہیں کہ دن رات گردش میں ہیں، کوئی شے یکساں حال پر نہیں رہتی۔ جو لوگ اس کی زلف و رخ کے رفتہ ہیں، وہ بھی کبھی نہ کبھی ہوش میں آہی جائیں گے۔

یہ ایہام بھی خوب ہے کہ رنگینی زلف و رخ کو دیکھ کر، یا زلف کی خوشبو سونگھ کر اور چہرے کی چمک سے چکاچوندھ ہو کر ہوئی ہے، یا ان چیزوں کی یاد کا استغراق ہے، یا ان کے ہجر کی شدت نے بے خود کر دیا ہے۔ مصرع اولیٰ کا انشائیہ اسلوب حسب معمول برجستگی میں معاون ہے۔ مصرع اولیٰ میں بھی ''پھر آئے'' کے دو معنی ممکن ہیں۔ (۱) دوبارہ آئے اور (۲) واپس آئے۔ متکلم کی شخصیت کو مبہم رکھ کر مزید لطف پیدا کیا ہے۔ (۱) متکلم خود شاعر ہے۔ (۲) کوئی پاس پڑوس کا محلے والا ہے۔ (۳) کوئی دوست ہے جو تردد اور تشویش کے لہجے میں کہہ رہا ہے۔ (۴) کئی لوگ آپس میں بے خودان زلف و رخ کے بارے میں بات کر رہے ہیں۔

۲۹۴/۳ بالکل نیا شعر ہے، اور ترتیب الفاظ نے عجب ایہام پیدا کر دیا ہے۔ مصرع اولیٰ کو کئی طرح پڑھ سکتے ہیں:

(۱) نقش کسو کا درون سینہ گرم طلب ہیں ویسے رنگ
(۲) نقش کسو کا درون سینہ، گرم طلب ہیں ویسے رنگ
(۳) نقش کسو کا درون سینہ، گرمِ طلب ہیں ویسے رنگ

اس مصرع کے الفاظ بھی ایسے ہیں کہ لچک دار بحر کا فائدہ اٹھاتے ہوئے تقطیع دو طرح ممکن ہے:

فعل فعولن فعول فعلن فعل فعولن فعلن فع
فعل فعول فعولن فعلن فعل فعولن فعلن فع

اب معنی پر غور کیجئے۔ (۱) پہلی قرأت کے اعتبار سے معنی ہوئے کہ کسی کا نقش ہمارے سینے کے اندر گرم ہے۔ ہمیں ویسے رنگ طلب ہیں (درکار ہیں) جیسے مصوروں کی خیالی تصویروں میں ہوتے ہیں۔ کیونکہ اس نقش کو کاغذ پر اتارنے کے لئے ویسے ہی رنگ کام دے سکتے ہیں۔ (۲) ''گرم'' کو ''رنگ'' کی صفت قرار دیں تو دوسری قرأت کی رو سے ایک معنی یہ ہوئے کہ ہمیں ویسے گرم رنگ درکار

ہیں جیسے کہ خیالی تصویروں میں ہوتے ہیں۔ (۳) ''گرم'' کے ایک معنی ''جلد'' بھی ہیں۔ اگر یہ معنی لئے جائیں تو دوسری قرأت کے معنی یہ ہوئے کہ ہمیں ویسے رنگ جلد درکار ہیں جیسے کہ خیالی تصویروں میں ہوتے ہیں۔ (۴) تیسری قرأت کی رو سے ''ہیں'' کے معنی ''ہم ہیں'' لئے جائیں اور ''رنگ'' کے معنی ''طرز، روش'' لئے جائیں تو مفہوم ہوگا کہ ہم اس طرح کی تصویر کے گرم طلب (مصروف طلب) ہیں، جیسی مصوروں کے پاس ہوتی ہے (۵) اگر ''رنگ'' کو فاعل فرض کریں تو مراد یہ ہوگی کہ ویسے رنگ گرم طلب ہیں جیسے خیالی تصویروں میں ہوتے ہیں۔ یعنی رنگ خود طلب کر رہے ہیں کہ ہمیں استعمال کرو، تصویر میں لگاؤ۔

کسی کا نقش درون سینہ گرم ہونا مضمون اور پیکر اور معنی کے لحاظ سے سب سے بہتر قرأت ہے۔ (۱) معشوق کے چہرے کو سورج یا اور دوسری روشن چیزوں سے تشبیہ دیتے ہیں، اس لئے اس کا نقش بھی گرم ہوگا۔ (۲) معشوق کا نقش دل کو بے چین کرتا ہے، اس میں سوزش پیدا کرتا ہے، اس لئے بھی اسے گرم کہہ سکتے ہیں۔ (۳) معشوق کے چہرے کی سرخی کے لئے گرمی استعارہ ہے۔ (۴) معشوق کے نقش کا دل میں آنا دل کی دھڑکن اور حرکت میں اضافہ کرتا ہے، اس لئے اسے گرم کہا جا سکتا ہے۔ (۵) معشوق کا نقش دل میں مثل داغ کے ہے۔ داغ روشن، لہٰذا گرم ہوتا ہے۔ (۶) معشوق کا نقش دل کی زندگی کا باعث ہے۔ گرمی استعارہ ہے زندگی کا۔ (۷) معشوق کا نقش دل سے باہر آنے کے لئے بے چین ہے، اس لئے اسے گرم کہا ہے۔

جس طرح بھی دیکھئے نقش کا درون سینہ گرم ہونا غیر معمولی استعارہ ہے۔ واضح رہے کہ ہماری مصوری کی اصطلاح میں (portrait) یا شبیہ اگر کسی شخص واقعی کی ہو تو اسے ''شبیہ حقیقی'' کہتے ہیں۔ اور اگر تصویر فرضی ہو تو اسے ''شبیہ خیالی'' کہتے ہیں۔ (ممکن ہے معشوق یہاں بھی خیالی ہو، کیونکہ ''نقش کسو کا'' کہا ہے۔) حقیقی شبیہ میں تو وہی رنگ ہوں گے جو شخص اصلی میں ہیں (لباس، چہرہ، زیور وغیرہ) لہٰذا شبیہ حقیقی میں رنگوں کے امکانات محدود ہوتے ہیں۔ اس کے برخلاف شبیہ خیالی میں مصور کو آزادی ہے کہ جو رنگ چاہے استعمال کرے۔ یہی وجہ ہے کہ متکلم ان رنگوں کی طلب رکھتا ہے جو شبیہ خیالی میں ہوتی ہیں۔ یعنی رنگوں کا لامتناہی امکان۔

۴/ ۲۹۴ یہ شعر اس قدر دلچسپ ہے کہ اس میں تھوڑی سی خرابی کے باوجود میں اسے شامل انتخاب کرنے پر مجبور ہو گیا۔ خرابی یہ ہے کہ مصرع اولیٰ میں یہ بات کھلتی نہیں کہ معشوق سے تخاطب ہے۔ اس کے برخلاف، مصرعے کی نحوی ساخت ایسی ہے کہ معلوم ہوتا ہے دو شخص آپس میں بات کر رہے، یا کوئی شخص اپنے آپ سے گفتگو کر رہا ہے۔ دوسرے مصرعے میں معشوق سے براہ راست تخاطب ہے، لہٰذا مصرعتین میں ربط کی کمی ہے۔ ایک تشریح ضرور ایسی ممکن ہے (جیسا کہ آگے آتا ہے) جس کی رو سے ربط کی یہ کمی رفع ہو جاتی ہے۔

بہر حال، اب مضمون کی ندرت کو دیکھئے اور وجد کیجئے۔ معشوق کے حنا آلودہ پاؤں (صرف پاؤں، پنڈلیاں بلکہ ٹخنے بھی نہیں) میر نے گذشتہ شام کہیں دیکھ لئے تھے۔ یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ واقعہ کہاں اور کس طرح پیش آیا؟ ممکن ہے کسی جگہ پالکی سے اترتے وقت پاؤں کی جھلک دیکھ لی ہو، ممکن ہے لڑکی پالکی پر اس طرح بیٹھی ہو کہ ذرا سا پردہ ہٹنے پر اس کے پاؤں نظر آگئے ہوں۔ ہم میں سے بہتوں کو وہ زمانے یاد ہوں گے جب ڈولی یا پالکی دروازے پر لگتی تھی اور ڈولی سے دروازے تک پردہ کھینچ جاتا تھا، تاکہ بیبیوں کی قطعاً بے پردگی نہ ہو لیکن پردہ چونکہ پوری طرح زمین کو چھوتا نہ تھا، اس لئے کبھی کبھی اترنے یا سوار ہونے والیوں کے پاؤں نظر آجایا کرتے تھے۔ ایسے ہی کسی موقعے پر میر نے معشوق کے پائے نگاریں دیکھ لئے ہیں، پھر ساری رات اس کی آنکھوں کے سامنے وہی منظر رہا ہے، یا پھر، رات بھر جاگنے کے باعث آنکھوں میں جو سرخی ہے اس کو نگار آلودہ پاؤں سے تعبیر کیا ہے۔ ایک خفیف سا امکان یہ بھی ہے کہیں شام کی شفق دیکھ لی ہے اور اسے اپنی محویت میں معشوق کے پائے نگاریں سمجھ لیا ہے اور وہی سرخی آنکھوں میں اشک خون بن گئی ہے۔ اس کی تعلیل یہی ہے کہ یہ معشوق کے پائے نگاریں کی سرخی ہے۔

میر ؎

پیش از دم سحر مرا رونا لہو کا دیکھ
پھولے ہے جیسے سانجھ وہی یاں سماں ہے اب

(دیوان دوم)

''سانجھ'' بہ معنی ''شفق'' اور ''نگار آلودہ'' میں ضلع کا ربط ہے۔

''پاؤں'' اور ''بھرنے'' میں بھی ضلع کا لطف ہے۔ آج کل کے بعض ''استاد'' کہتے ہیں کہ

''پاؤں'' بروزن فعلن غلط ہے۔ حالانکہ معاملہ یہ ہے کہ بعض بعض جگہ (جیسے میر کے اس مصرعے میں) یہی اچھا لگتا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ شام کو جو پاؤں دیکھے تھے وہ کسی اور کے تھے۔ ان کو دیکھ کر معشوق کے پاؤں یاد آگئے۔ یہ امکان اس لئے قوی ہو جاتا ہے کہ ''نگار'' دراصل مہندی کو نہیں، بلکہ مہندی سے بنے نقش ونگار اور پھول پتی کو کہتے ہیں۔ مختلف حسینوں کے نگار مختلف طرز کے بھی ہوتے تھے۔ لہٰذا یہاں امکان یہ ہے کہ کسی اور لڑکی کے پاؤں پر بھی ویسے ہی نقش ونگار ہیں، جیسے میر کا معشوق اپنے پیروں پر بناتا ہے۔ اس لئے ایسے پاؤں دیکھ کر اپنا معشوق یاد آجانا فطری ہے۔ اس مفہوم کی روشنی میں وہ خرابی بھی باقی نہیں رہتی جس کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے۔

نیر مسعود کا بیان ہے کہ ''مجالس رنگین'' میں ایک مشاعرے کا ذکر ہے جہاں زیر بحث غزل کی طرح پر اشعار پڑھے گئے تھے۔ لہٰذا ممکن ہے میر نے بھی اس مشاعرے کے لئے غزل کہی ہو، یا (جس کا امکان زیادہ ہے) میر کی اس غزل کا ہی کوئی مصرع طرح قرار دیا گیا ہو۔

پاؤں سے یہ دلچسپی اور پاؤں کی خوبصورتی پر یہ فریفتگی فرائڈ (Freud) کی اصطلاح میں پا شیفتگی (foot fetishism) کی یاد دلاتی ہے۔ یہ مضمون اور جگہ نظر سے نہیں گذرا۔ غالب نے البتہ پاؤں سے ذرا اوپر جا کر پنڈلیوں کا مضمون بڑے اشاراتی انداز میں باندھا ہے۔

قمش بہ خیالم نہ زند پاچہ بالا
ہر چند ز جوش ہوسم خوں رود از دل

(اس کا بدن میرے خیالوں میں بھی اپنے
پائچے اٹھائے ہوئے نہیں آتا، ہر چند کہ
جوش ہوس کے باعث میرا دل خون ہو رہا
ہے۔)

شعر زیر بحث کے مصرع اولیٰ میں ۳۰ کی جگہ ۲۸ ماترائیں ہیں۔ ممکن ہے میر نے ایسے ہی لکھا ہو۔ تمام نسخوں میں یہ مصرع اسی شکل میں ملتا ہے جس طرح میں نے درج کیا ہے۔ کلب علی خاں فائق کا بیان ہے کہ ''کہیں'' کو ''کہیں'' پڑھنا چاہئے۔ (ایسی صورت میں ''آلودہ'' بروزن مفعولن ہوگا۔)

''آلودہ'' بروزن مفعولن میں تو کوئی قباحت نہیں، لیکن ''کہیں'' کا تلفظ ''کہیں'' بظاہر بالکل بے بنیاد ہے۔ ''نہیں'' کا ''ناہیں'' ضرور کر لیتے ہیں، مثلاً اودھی میں، لیکن ''کہیں'' کی جگہ ''کاہیں'' کا وجود میرے علم میں نہیں۔ یہ البتہ ہے کہ اصل مصرع یوں رہا ہو ؏

پائے نگار آلودہ کہیں کیا سانجھ کو میر نے دیکھے تھے

اس طرح ۳۰ ماترائیں پوری ہو جاتی ہیں۔ اشنا یہ انداز بھی میر کا مخصوص طرز بھی ہے، لہٰذا ہو سکتا ہے میری قیاسی قرأت درست ہو۔

۲۹۵

رفتگاں میں جہاں کے ہم بھی ہیں
ساتھ اس کارواں کے ہم بھی ہیں

شمع ہی سر نہ دے گئی برباد
کشتہ اپنی زباں کے ہم بھی ہیں

۸۳۵ جس چمن زار کا تو ہے گل تر
بلبل اس گلستاں کے ہم بھی ہیں

وجہ بیگانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

مر گئے مر گئے نہیں تو نہیں
خاک سے منھ کو ڈھانکے ہم بھی ہیں

اپنا شیوہ نہیں کجی یوں تو
یار جی ٹیڑھے بانکے ہم بھی ہیں

۱/۲۹۵ ''رفتگاں'' کے دو معنی ہیں، ایک محاوراتی اور ایک لغوی۔ محاوراتی معنی میں ''رفتہ'' سے مراد ہے کسی چیز میں گم ہو کر بیخود ہو جانا۔ اس مفہوم میں یہ لفظ میر نے کثرت سے باندھا ہے۔

دیوان پنجم:
میر ہوئے ہو بے خود کب کے آپ میں بھی تو ٹک آؤ
ہے دروازے پر انبوہ اک رفتۂ شوق تمھارا آج

دیوان چہارم:
ترک لباس سے میرے اسے کیا وہ رفتہ رعنائی کا
جامے کا دامن پاؤں میں الجھا ہاتھ آنچل اکلائی کا

''رفتہ'' کے دوسرے معنی ہیں ''گیا ہوا''، یعنی جو شخص جا چکا ہو۔ زیر بحث شعر میں دونوں معنی نہایت خوبصورتی سے برتے گئے ہیں۔ (۱) میں بھی ان لوگوں میں سے ہوں جو دنیا میں مستغرق ہیں اور استغراق کے باعث از خود رفتہ ہو گئے ہیں۔ (۲) میں بھی ان لوگوں میں سے ہوں جو دنیا سے جا چکے ہیں۔ دونوں صورتوں میں لفظ ''کارواں'' نہایت مناسب ہے۔ ''رفتن'' (جانا) کے اعتبار سے ''رفتگاں'' اور ''کارواں'' میں ضلع کا لطف ہے۔ ''کارواں'' میں نکتہ یہ ہے کہ کارواں میں بہت سے لوگ ہوتے ہیں، اور اکثر قافلوں میں لوگ راہ میں آ آ کر شامل بھی ہوتے رہتے ہیں۔ لہٰذا ''کارواں'' کنایہ ہے کثرت و ہجوم کا۔

''رفتگاں'' کے پہلے معنی کی رو سے مراد یہ ہے کہ متکلم بھی ان لوگوں میں سے ہے جو دنیاوی علائق اور معاملات میں اس قدر ملوث رہتے ہیں کہ ان کو تن بدن کی خبر نہیں رہتی۔ اس اعتبار سے مضمون میں دنیا والوں کے استغراق فی الدنیا پر اظہار خیال ہے۔ طنز کی خفیف سی جھلک ہے، لیکن کھلی ہوئی تعریض نہیں۔ قاری رسامع کو آزاد چھوڑ دیا کہ جو نتیجہ چاہے نکالے۔ دوسرے معنی کی رو سے شعر میں استغراق بالفنا کا مضمون ہے، کہ میں بھی دنیا کے ان لوگوں میں ہوں جو مر چکے ہیں۔ یعنی میں اب دنیا کے لئے مر چکا ہوں، یا میرا دل مر چکا ہے۔ یا میں واقعی مر چکا ہوں۔ ایک ہی شعر میں دو بالکل متضاد مضامین اس خوبی سے سمو دینا کمال سخن گوئی ہے۔

۲/۲۹۵ ''برباد دینا'' فارسی محاورے ''برباد دادن'' بمعنی ''نیست و نابود کرنا، ضائع کرنا'' کا ترجمہ ہے جو مقبول نہ ہوا۔ شمع چونکہ ہوا سے بجھتی ہے (پھونک مارنا ہوائی عمل ہے) اس لئے شمع کی رعایت سے ''برباد دینا'' بہت لطیف ہے۔ شمع کا شعلہ اس کی زبان کہا جاتا ہے۔ ''آتش زباں'' سے مراد

ہے "جس کے کلام میں گرمی اور تیزی ہو"۔ مصحفی نے عمدہ کہا ہے۔

ان نالہ ہائے گرم سے جل جائے گا چمن
ایسا تو اے بلبل آتش زباں نہ کر

میر نے "آتش زبانی" کے تصور میں تین طرح کے معاملات رکھ دیئے ہیں۔ (۱) شمع کا شعلہ خود ہی آگ ہے، اور شعلے کو شمع کی زبان کہتے ہیں۔ جب تک شعلہ رہتا ہے، شمع پگھلتی جاتی ہے، یعنی مرتی جاتی ہے۔ لہٰذا شمع کی زبان ہی اس کی موت کی ذمہ دار ہے۔ (۲) شمع کا شعلہ اس کی زبان ہے۔ لہٰذا شمع آتش زبان ٹھہری۔ آتش زبانی سے مراد ہے کلام کی تیزی اور گرمی۔ چونکہ شعلہ ہی شمع کو پگھلاتا ہے اور اسے موت کی طرف لے جاتا ہے، لہٰذا شمع اپنی زبان کی کشتہ ہے۔ (۳) شمع کی زبان شعلہ ہے۔ یہی شعلہ اس کو پگھلاتا بھی ہے۔ جب تک شعلہ روشن ہے، شمع کی زبان چل رہی ہے۔ لیکن شمع کو اس بات کی پروا نہیں کہ زبان چلے گی تو وہ خود بھی جلے گی۔ یعنی وہ تکلم کو سکوت پر ترجیح دیتی ہے، چاہے اس میں اس کی موت ہی کیوں نہ ہو جائے۔ لہٰذا شمع اپنی زبان کی قتیل ہے۔ اس نکتے پر آ کر "زبان" بمعنی (tongue) کے علاوہ "زبان" بمعنی "تکلم" بھی معنی خیز ہو جاتا ہے۔

اب اس بات پر غور کریں کہ متکلم اپنی زبان کا کشتہ کیوں ہے؟ مندرجہ ذیل امکانات روشن ہیں۔ (۱) متکلم شاعر ہے اور وہ حرف حق کہتا ہے، چاہے اسے لوگ مار ہی کیوں نہ ڈالیں۔ (۲) متکلم عارف باللہ اور گویا ہے معارف الٰہی ہے، چاہے اس کی باتیں لوگوں کو پسند نہ آئیں (مثلاً حضرت منصور)۔ (۳) متکلم صاف گو ہے، کچی لپٹی نہیں رکھتا، چاہے لوگ اس کو گردن زدنی ہی کیوں نہ ٹھہرائیں۔ (۴) متکلم عاشق ہے۔ اس نے معشوق کے سامنے اظہار عشق کیا اور معشوق نے خفا ہو کر اس کو موت کے گھاٹ اتار دیا۔

ایک نکتہ یہ بھی پر لطف ہے کہ "برباد دینا" سے ذہن منتقل ہوتا ہے "برباد کرنا" کی طرف یعنی شمع نے تو اپنی زندگی برباد کی، لیکن ہم اگر کشتہ ہوئے تو کسی اہم بات کی وجہ سے۔ "سر دینا" بھی خوب ہے، کیوں کہ شمع کا سر ہی اس کا سب سے نمایاں حصہ ہوتا ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

۲۹۵/۳ ناسخ نے اس سے ملتا جلتا مضمون اچھا کہا ہے۔

تو رنگ چمن میں ہوش بلبل
تو نکہت گل تو میں صبا ہوں

ناسخ کے شعر میں بھی معنی کی کثرت ہے۔ لیکن میر کے مضمون میں ایک بات جو خاص اہمیت اور زور دے کر کہی گئی ہے وہ عاشق اور معشوق کی ہمسری ہے۔ دونوں کے درمیان "چمن زار" قدر مشترک ہے۔ جس چمن زار کی زینت اور شان تمھارے دم سے ہے، اس کی رونق اور چہل پہل میرے دم سے ہے۔ چمن زار کے لئے دونوں وجود اہم ہیں، گل اور بلبل۔ اگر ان میں سے ایک ہی ہو تو چمن زار نامکمل رہے۔ پھر، عاشق اور معشوق دونوں کا چمن زار ایک ہی ہے۔ ایسا نہیں کہ معشوق کسی چمن کا گل تر ہو اور عاشق کسی اور چمن کا بلبل ہو۔

اب سوال یہ ہے کہ وہ چمن زار کون سا ہے جو بلبل اور گل کے درمیان قدر مشترک ہے (۱) چمن زار محبوبی و خوبی۔ (۲) چمن زار عاشقی۔ (۳) چمن زار دنیا۔ (۴) چمن زار عالم بالا۔ یہ سب امکانات موجود ہیں۔

دوسرا سوال یہ ہے کہ یہ شعر کس موقعے پر کہا گیا ہے؟ اس کے حسب ذیل جواب ممکن ہیں۔

(۱) معشوق نے عاشق سے اس کا تعارف پوچھا۔ (۲) عاشق شکایت کرنا چاہتا ہے کہ تم ہم سے بے توجہی کیوں برتتے ہو؟ لیکن براہ راست کہنے کے بجائے یوں کہتا ہے کہ ہم تم ایک جگہ کے ہیں (پھر یہ اغماض کیوں؟) (۳) تعلی کے انداز میں عاشق کہتا ہے کہ ہم تم سے کم نہیں ہیں۔ (۴) تقابل کا انداز ہے۔ معشوق اپنے حسن کی تعریف کر رہا ہے۔ عاشق جواب دیتا ہے کہ اگر تم گل تر ہو (اور یقیناً ہو) تاہم اسی باغ کے بلبل ہیں جس باغ کے تم گل تر ہو۔

ناسخ کے شعر کی طرح یہاں بھی تقابل کی تقسیم ہے۔ معشوق کا تقابل ہے حسین اور نازک ہونا۔ عاشق کا مرتبہ ہے خوش بیان اور نغمہ سنج ہونا۔

۲۹۵/۴ اس شعر میں جو مضمون بیان ہوا ہے، کہ معشوق اور عاشق دونوں ایک ہی جگہ کے ہیں لیکن پھر بھی معشوق بیگانہ وش ہے، اس پر عسکری صاحب نے لکھا ہے کہ شعر میں "انسانی ہستی کی پیچیدگیوں پر استعجاب آمیز بے چارگی ہے۔" بات ٹھیک ہے، لیکن شعر میں صرف اتنا ہی نہیں ہے۔ ملاحظہ ہو۔

(۱) مضمون کی مشابہت ۲۹۵/۳ کے مضمون سے واضح ہے۔ لیکن یہاں جس چیز کو متکلم آگے لا رہا ہے وہ عاشق اور معشوق کے محاسن یا ان کا تقابل نہیں، بلکہ دونوں کے سرچشموں کی وحدت ہے۔ یعنی دونوں کی انسانیت (انسان ہونا، اللہ کا بندہ ہونا) کی حیثیت مرکزی ہے۔

(۲) پہلے مصرعے میں ایک لاعلمی ہے (معلوم نہیں تم ہم سے بیگانہ کیوں ہو۔) دوسرے مصرعے میں ایک علم ہے (ہم دونوں ایک ہی جگہ کے ہیں۔) اس طرح دونوں مصرعوں میں تقابل بہت عمدہ ہے۔

(۳) ذکر تو معشوق کی بیگانہ روشی کا ہے، اور زور اس بات پر ہے کہ یہ بیگانگی بے وجہ ہے، لیکن لہجے میں کوئی تلخی، کوئی ڈرامائی اپیل، کوئی پر جوش درخواست نہیں۔ انتہائی حزم اور ٹھہراؤ کے ساتھ بات کہی ہے۔ بلکہ لگتا ہے کوئی عام بات کہہ رہے ہیں۔ ایسا مضمون اتنی آہستگی (یعنی کسی ظاہری جوش وخروش کے بغیر) بیان کرنا سبک بیانی کا کمال ہے، اور میر کا خاص انداز۔

(۴) یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ وہ جگہ کہاں اور کیا ہے جہاں کے یہ دونوں ہیں۔ لیکن یہ بیان خود ہی فوری زندگی کے بہت قریب اور عام انسانی تعلقات میں بہت پرزور ہے کہ ہم دونوں ایک ہی جگہ کے ہیں۔ ''تم جہاں کے ہو'' سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ''تم جس گھر کے ہو'' یعنی ہم دونوں ایک گھر کے ہیں۔

(۵) ''تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں'' سے مندرجہ ذیل باتیں مراد ہو سکتی ہیں۔
(۱) ہم دونوں اسی دنیا کے ہیں۔ تم کوئی فرشتہ یا پری یا کوئی غیر انسانی مخلوق نہیں ہو۔ (۲) ہم دونوں ہی عالم ارواح سے عالم اجسام میں آئے ہیں۔ (۳) ہم دونوں ایک ہی مسلک و مشرب کے ہیں۔

(۶) یہ مضمون تو عام ہے کہ معشوق جہاں ہے، وہیں عاشق بھی ہے۔ (یعنی عاشق یا تو معشوق کے آس ہی پاس گھومتا رہتا ہے، یا روحانی طور پر عاشق وہیں ہوتا ہے جہاں معشوق ہو۔) چنانچہ میر حسن کا شعر ہے۔

کیا کہیں پوچھ مت کہیں ہم ہیں
تو جہاں ہے غرض وہیں ہم ہیں

لیکن یہ مضمون بالکل نیا ہے کہ عاشق اور معشوق دونوں ایک ہی جگہ کے ہیں لیکن ان میں بیگانگی ہے۔ بنیادی حیثیت سے یہ شعر انسانی المیے کا بیان کرتا ہے، کہ مجانست کے باوجود کسی کو کسی سے کوئی لگاؤ نہیں۔

۲۹۵/۵ اس مضمون پر ملاحظہ ہو ۶۰/۳۔ یہاں بعض باتیں ۶۰/۳ پر مزاد ہیں۔ وہاں تو تیقن تھا کہ جب چاہیں گے مر لیں گے۔ اور یہاں اس تلخ حقیقت کا احساس بھی ہے کہ مانگنے پر بھی موت کبھی کبھی نہیں ملتی۔ زندگی سے جی بھر گیا ہے لیکن زندگی سے مفر بھی نہیں۔ مصرع اولیٰ میں احتجاج بھی ہے، بے چارگی بھی اور شدید تمنائے مرگ کے ساتھ ساتھ ایک طرح کا قلندرانہ طنطنہ بھی ہے، زندگی اور موت دونوں برابر ہیں۔ مر رہے تو مر گئے، نہیں مرے تو ٹھیک ہے، پچھ دن اور موت نما زندگی کو برداشت کریں گے۔

منہ کو خاک سے ڈھانکنے کا ایک مفہوم یہ ہے کہ منھ پر خاک مل رکھی ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ سر پر اتنی خاک ڈالی ہے کہ منھ ڈھک گیا ہے، تیسرا مفہوم یہ ہے کہ قبر کے گڑھے میں لیٹ کر اوپر سے مٹی پھینک لی ہے۔ آخری پیکر کس قدر غیر معمولی اور لرزہ خیز ہے، یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں۔ ''ہم بھی ہیں'' سے مراد یہ ہے کہ مردوں کے منھ قبر میں خاک سے ڈھکے ہوئے ہوتے ہیں، ہم بھی ایسا کئے لیتے ہیں۔

۲۹۵/۶ یہ شعر اس لئے انتخاب میں رکھا ہے کہ میر کی غزل کا مزاج واضح ہو جائے۔ ''سنجیدہ'' غزلوں میں بھی میر پھکڑ پن والے، یا بے تکلف گفتگو اور غیر رسمی مضمون والے شعر بے کھٹکے ڈال دیتے ہیں۔ یہاں ردیف خوب لطف دے رہی ہے کہ میاں تم تیز ہے بانکے ہو تو ہم بھی کچھ کم نہیں۔ ''تیز ہے'' کو ''بانکے'' کی صفت قرار دیں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ ہم صرف بانکے نہیں ہیں۔ (''بانکے'' سے مراد اس فرقے کے لوگ جو بانکے کہلاتے تھے اور جو تیز مزاجی، جنگ جوئی اور خودداری کے ساتھ لباس اور اطوار میں عام سے مختلف وضع رکھتے تھے۔) لہٰذا مفہوم یہ ہوا کہ ہم تیز ہے قسم کے بانکے ہیں، معمولی بانکے نہیں ہیں۔ خوب شعر ہے۔ یہ پوری غزل ہی غیر معمولی ہے۔

۲۹۶

رکھا عرصہ جنوں پہ تنگ مشتاقوں کی دوری سے
کے مارا ہے اس گھتیے نے سنکھ ہو کے میداں میں

سنکھ = سامنے

۲۹۶/۱ لفظ ''سنکھ'' اٹھارویں صدی میں بہت مقبول تھا، چنانچہ درد، سودا، جرأت، سب نے استعمال کیا ہے۔ ''گھتیا'' بہت دلچسپ لفظ ہے، بمعنی ''گھات لگانے والا، لہٰذا قاتل۔'' ممکن ہے کہ ''گھاتک'' سے اردو والوں نے بنا لیا ہو۔ لفظ بہر حال نادر اور خوبصورت ہے۔ ''نور اللغات''، ''فیلن، ڈنکن فوربس،'' ''آصفیہ'' سب اس سے خالی ہیں۔ پلیٹس نے البتہ اسے درج کیا ہے۔ میر نے اسے ایک بار اور استعمال کیا ہے۔

دیوان سوم:
سنا جاتا ہے اے گھتیے ترے مجلس نشینوں سے
کرو دارو پیے ہے رات کول کر کینوں سے

اس لفظ کی تازگی ہی شعر بنانے کے لئے کافی تھی۔ لیکن یہاں معنوی پہلو بھی ہیں۔ معشوق چونکہ سر میداں روبرو ہو کر کسی کو قتل نہیں کرتا، اس لئے اس کو ''گھتیا'' کہنا مناسبت کی معراج ہے۔ ورنہ قاتل، ظالم، خونی، سامنے کے لفظ تھے۔ پھر مصرع اولی میں فارسیت غالب ہے، اس کے برخلاف مصرع ثانی کے اہم ترین الفاظ (سنکھ اور گھتیا) پراکرت ہیں۔ لسانی تضاد کو بڑی خوبی سے نبھایا ہے۔ تیسرا پہلو یہ ہے کہ ''مشتاقوں کی دوری'' سے مراد ہے ''مشتاقوں سے دور رہنا۔'' دوری کا مطلب ہے فاصلہ اور وسعت کا ہونا۔ لیکن اسی وسعت کے باعث معشوق نے عرصۂ جنوں تنگ کر دیا۔ ایک امکان یہ ہے کہ جب عرصۂ جنوں تنگ ہوا تو مشتاق وہاں سے نکل بھاگے۔ لیکن عرصۂ جنوں سے نکل بھاگنے کا مطلب ہے جان سے ہاتھ دھونا۔ کیوں کہ جنوں نہیں تو عشق نہیں، اور عشق نہیں تو زندگی نہیں۔ اس طرح مشتاقوں نے خود ہی اپنی جان لے لی۔ اصل قاتل تو معشوق تھا، لیکن ظاہری سطح پر مشتاقوں نے اپنا خون خود کیا۔ گھتیا ہو

تو ایسا ہو۔ سامنے آ کے مارتا تو اس وقت میدان محدود ہوتا، یعنی جس جگہ اور جس فاصلے پر عاشق و معشوق ہوتے وہی میدان کی حد ہوتی۔ یہاں میر نے بات کو الٹ کر قول محال کی شکل پیدا کی ہے کہ معشوق کے سامنے نہ آنے کی وجہ سے بظاہر تو میدان وسیع ہو گیا، کیونکہ عاشق اور معشوق کے درمیان دوری غیر متعین ہو گئی۔ (جب سامنے نہیں تو خدا جانے کتنی دور ہو، کسی کو کیا معلوم؟) لیکن اسی باعث، کہ معشوق نے عاشق کا سامنا نہ کیا، جنوں پر میدان تنگ ہو گیا، یعنی جنون کی جان پر بن گئی۔ سامنے آ کے مارتا تو کم سے کم اتنا تو ہوتا کہ اس کا جلوہ دیکھ لیتے۔ اب تو یہ ہے کہ چھپ کر مارا ہے۔ لہٰذا جان دی لیکن اس کے بدلے ایک جھلک بھی نہ حاصل کی۔

جنوں پر میدان تنگ رکھنے کے ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ معشوق چونکہ سامنے نہ آیا اس لئے جنون میں ترقی نہ ہوئی، اس کو پھیلنے، بڑھنے کا موقع نہ ملا۔ معشوق سامنے آتا تو جنون میں اضافہ ہوتا۔ اس نے سامنے نہ آ کر جنون کو بڑھنے سے محروم رکھا یعنی جان بھی لی اور جنون کا لطف بھی نہ اٹھانے دیا۔ عجب دلچسپ شعر ہے۔

۲۹۷

۸۳۰

گات اس اوباش کی لیں کیوں کے بر میں میر ہم
ایک جھرمٹ شال کا اک شال کی گاتی ہے میاں

۱/۲۹۷ جنس سے لطف اندوزی میں لطافت اور لامسہ و باصرہ کی لذت پر اتنا عمدہ شعر کم ملے گا۔ ''گاتی'' اور ''گات'' بمعنی ''جسم'' ہیں، لیکن دونوں ''چھاتی'' کے معنی میں بھی مستعمل ہیں۔ (آتش کا شعر آگے آتا ہے۔) لہٰذا جنسی اشارہ واضح ہوگیا۔ ''جھرمٹ'' کے معنی ہیں ''شال یا چادر وغیرہ سے سر و شانہ کو ڈھانکنا''۔ ''گاتی باندھنا'' سے مراد ہے دوپٹہ، شال، چادر وغیرہ کس کر اس طرح باندھنا کہ بدن خوب کسا ہوا معلوم ہو۔ لہٰذا معشوق نے ایک شال تو کس کر لپیٹ رکھی ہے، اور ایک شال سے شانہ و سر پر جھرمٹ باندھ رکھا ہے۔ یعنی وہ دو دو پردے ہیں۔ لیکن گاتی باندھنے میں جسم بڑی حد تک نمایاں ہو جاتا ہے۔ اور شال، جو عام طور پر کڑھی ہوئی اور پھولدار ہوتی ہے، یہ تاثر دے رہی ہے کہ معشوق کا بدن پھولوں کے جھرمٹ میں ہے۔

نورالاسلام منتظر، شاگرد مصحفی، کا بھی دلچسپ شعر ہے۔

ہالے کو ہلا دیوے جنبش ترے بالے کی
اک چاند سا چمکے ہے جھرمٹ میں دوشالے کی

آتش اپنے رنگ کے شاعر ہیں (اگرچہ منتظر کے استاد بھائی ہیں، لیکن انھوں نے مصحفی سے کچھ حاصل نہ کیا۔) حسیاتی سطح پر وہ اکثر ناکام رہتے ہیں۔ چنانچہ یہاں بھی میر کی طرح ''گات'' اور ''گاتی'' استعمال کیا، لیکن لفظ ہی لفظ رہ گئے۔

جس نے باندھے ہوئے گاتی تجھے دیکھا پھڑکا
دلربا شے تھی مری جان تری گات نہ تھی

گات کو دلربا کہنا سامنے کی لچر بات ہے۔ گاتی باندھے ہوئے دیکھ کر پھڑکنا عامیانہ

ہے۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں ایک بھی عامیانہ لفظ نہیں اور حسیاتی سطح پوری طرح گرفت میں ہے۔

نورالاسلام منتظر نے ''جھرمٹ'' کو مونث باندھا ہے، لیکن میر کے یہاں مذکر بندھا ہے اور یہی عام طور پر رائج بھی ہے۔ ''فرہنگ آصفیہ'' میں لکھا ہے کہ پورب میں مونث بولا جاتا ہے اور منتظر کے شعر سے یہی معلوم بھی ہوتا ہے لیکن مجھے اور کوئی مثال مونث کی ملی نہیں۔

۲۹۸

بہار آئی کھلے گل پھول شاید باغ و صحرا میں
جھلک سی مارتی ہے کچھ سیاہی داغ سودا میں

نفاق مردماں عاجز سے ہے زعم تکبر پر
کہوں کیا اتفاق ایسا بھی ہو جاتا ہے دنیا میں

زعم = گمان

جدائی کے تعب کھینچے نہیں ہیں میر راضی ہوں
جلاویں آگ میں یا مجھ کو پھینکیں قعر دریا میں

۲۹۸/۱ اس سے ملتے جلتے مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۱۶۶/۲۔ شعر زیر بحث بعض ندرتوں اور خوبصورتیوں کے باعث اپنا الگ ہی مقام رکھتا ہے۔ یہ بات تو واضح ہے کہ ۱۶۶/۲ کی طرح متکلم یہاں بھی زنداں میں قید ہے، یا کسی تنگ جگہ میں بند ہے اور اسے باہر کا حال صرف اپنی اندرونی واردات، اور اس اندرونی واردات کے زیر اثر اس کے جسم پر مرتب ہونے والے نتائج سے ہوتا ہے۔ چنانچہ جب اس کا داغ جنوں سیاہ ہونے لگا تو اسے معلوم ہوا کہ باہر شاید بہار آگئی ہے۔ اس کے کئی مطلب ہیں۔ (۱) باغ و صحرا پر اگر بہار نہ آئی ہوتی تو میرے داغوں پر بھی بہار نہ آتی۔ میں اور نظام فطرت و قدرت سب ایک ہی سلسلے کی کڑی ہیں۔ (۲) بہار میں ہر طرف رنگ ہی رنگ ہوتا ہے، میرا رنگ یہی ہے کہ داغ کی سیاہی بڑھ جائے، یا داغ جو پہلے سرخی مائل تھا، سیاہ ہونے لگے۔ (۳) داغ کی سیاہی علامت ہے جنون کے جوش کی۔ جب جوش جنوں بڑھا تو بدن میں خون کی گردش بڑھی۔ لہٰذا سرخی مائل داغ اس قدر گہرا سرخ ہوگیا کہ سیاہی مائل ہوگیا۔ (۴) بہار میں پھول کھلتے ہیں، میرے پھول یہی ہیں کہ داغ سیاہی مائل ہو جائے۔ (۵) جنون کو "سودا" کہتے ہیں۔ "سودا" کے لغوی معنی ہیں "سیاہی"۔ لہٰذا جب جنون کا جوش

ہوگا تو داغ میں سیاہی بڑھے گی ہی۔ (۶) "گل" کے بھی ایک معنی "داغ" ہیں۔ لہٰذا بہار میں پھول کھلے، گویا زمین کے بدن پر داغ کھلے۔ لہٰذا میرے بدن پر بھی داغ چمک اٹھے (سیاہ تر ہوگئے)۔

دوسرے مصرعے کا پیکر لا جواب ہے۔ داغ میں سیاہی کا جھلک مارنا ہی کیا کم تھا کہ "داغ سودا" کہہ کر مناسبت بھی غیر معمولی رکھ دی، کیوں کہ (جیسا کہ اوپر مذکور ہوا) "سودا" کے ایک معنی "سیاہی" بھی ہیں۔ پھر "سی" اور "کچھ" کے لفظ بہت خوب ہیں، کیوں کہ یہ نہ صرف روزمرہ کی برجستگی رکھتے ہیں، بلکہ ان سے گفتگو کا لہجہ قائم ہوتا ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ ان سے متکلم کی ذہنی حالت ظاہر ہوتی ہے، کہ اپنے جنون کی وجہ سے وہ حقیقت اور التباس میں فرق نہیں کر پاتا۔ یعنی جوش جنون کے باعث وہ یہ بھی فرض کر رہا ہے کہ داغوں پر سیاہی آگئی۔ یا پھر جنون ہونے کا شوق اس قدر ہے کہ جو چیز نہیں بھی ہے اس کو موجود فرض کر رہا ہے، یعنی ایک طرح کی تمنا کا خیال (wishful thinking) ہے۔

کیا عجب کہ غالب نے میر کے یہاں "جھلک سی مارتی ہے کچھ سیاہی" دیکھ کر لکھا ہو۔

ہوں بہ وحشت انتظار آوارۂ دشت خیال
اک سفیدی مارتی ہے دور سے چشم غزال

غالب کے یہاں دوسرے مصرعے میں غیر معمولی محاکاتی رنگ ہے۔ یہی عالم میر کے مصرعے کا بھی ہے۔ غالب کا خیال بھی جنون کی شدت پر مبنی ہے، لیکن ان کے یہاں دشت و صحرا کی وسعت ہے اور میر کے یہاں زنداں کی تنگی ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے متقابل خوب شعر ہیں۔

میر کے شعر میں "گل پھول" تکرار نہیں۔ یہ اس زمانے کا روزمرہ تھا۔ میر اور ان کے معاصروں نے اسے بار بار استعمال کیا ہے۔ چنانچہ مرزا جان طپش کے دو شعر ہیں۔

گئے وہ دن جو لخت دل تھے اس میں اب ہیں یوں مژگاں
خزاں میں جس طرح گل پھول سے ہوویں شجر خالی

بظاہر گو کہ ہر گل پھول کا عالم نرالا ہے
حقیقت میں ولے دیکھو تو کب باہم جدائی ہے

بعد کے شعرا کے یہاں ''گل پھول'' نظر نہیں آیا۔ ہاں ظفر اقبال نے اسے اپنے اینٹی غزل والے رنگ میں لکھا ہے۔

ہو اور تو کیا امید تجھ سے
بارے گل پھول ہی مسلوا

میر کے مصرع اولیٰ میں عباسی نے ''باغ وصحرا'' کی جگہ ''باغ صحرا'' لکھا ہے۔ آسی نے کوئی علامت نہیں دی ہے۔ کلب علی خاں فائق نے ''باغ صحرا'' لکھا ہے۔ میرا خیال ہے ''باغ وصحرا'' سب سے زیادہ موزوں ہے، لہٰذا میں نے اسے ہی ترجیح دی ہے۔

۲۹۸/۲ میر کا جو مقررہ پیکر (stereotype) ہمارے یہاں مشہور ہے اس میں میر کی بد دماغی اور نخوت بھی شامل ہے۔ ایسے اشعار تو اکثر معرض بحث میں لائے جاتے ہیں جن سے میر کی ''کم دماغی'' کا پتہ چلتا ہے۔ لیکن ایسے اشعار جن میں میر کی شخصیت دوسرے رنگ میں نظر آتی ہے، ان کا ذکر نہیں ہوتا۔ چنانچہ زیر بحث شعر کا حوالہ میرے علم و اطلاع کے مطابق کسی نقاد نے نہیں دیا ہے۔ اس شعر میں میر نے عجب لطف کے ساتھ لوگوں کا مذاق اڑایا ہے جو انھیں مغرور سمجھتے ہیں۔ لیکن انھیں اس بات پر کوئی رنج یا تردد بھی نہیں ہے۔ وہ خود کو ''عاجز'' بمعنی ''عجز کرنے والا، بے چارہ'' بتاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ لوگوں کو گمان ہے کہ میں مغرور ہوں۔ اس گمان کے باعث وہ مجھ سے بگاڑ رکھتے ہیں۔ لیکن اس صورت حال کا تدارک بھی وہ نہیں کرتے، صرف یہی کہتے ہیں کہ دنیا میں ایسے اتفاقات ہوتے ہی رہتے ہی۔ ''نفاق'' بمعنی ''بگاڑ'' اور ''اتفاق'' (بمعنی ''اتحاد'') کا ضلع بھی خوب ہے۔ مضمون کا لطف اس بات میں ہے کہ لوگوں کی بدگمانی کو اتفاقات دنیا پر محمول کیا ہے، اور اسلوب کا لطف اس بات میں کہ اس بدگمانی کو دور کرنے، یا اس پر افسوس و رنج کا اظہار کرنے کا کوئی قرینہ نہیں۔ لہٰذا عاجزی کے ساتھ ایک طرح کا درویشانہ استغنا بھی ہے، کہ ہمیں لوگوں کی رائے کی پروا نہیں۔ وہ ہمیں متکبر سمجھتے ہیں تو سمجھیں۔

۲۹۸/۳ بالکل نیا مضمون ہے، اور کنایہ بھی بہت خوب ہے۔ وہ شخص جس نے جدائی کے غم اور ہجر کی سختیاں نہ جھیلی ہوں، وہ اس قابل ہے کہ اس کو سخت سے سخت سزا دی جائے۔ اس میں کئی کنائے پنہاں

ہیں۔ (۱) جدائی کی سختیاں نہ جھیلنا بجز ہے۔ اس کی قیمت چاہے آگ میں جلنا یا غرق دریا ہونا کیوں نہ ہو، لیکن وہ گوارا ہے۔ جدائی کی مصیبت جھیلنا گوارا نہیں۔ (۲) جس نے جدائی کی گھڑیاں نہیں جھیلیں، وہ مجرم ہے۔ لہٰذا وہ سزا کا مستحق ہے۔ (۳) اس دنیا میں وصل محبوب کا لطف اٹھانے کے بدلے میں عقبیٰ میں جہنم کی سزائیں ملیں تو کوئی ہرج نہیں۔ (۴) جدائی کا تعب نہ جھیلا جائے تو عشق مکمل نہیں ہوتا اور اگر عشق کی تکمیل نہ ہوئی تو مقصد زندگی نہ حاصل ہوا۔ اور جب مقصد زندگی نہ حاصل ہوا تو جو کچھ بھی بھگتنا پڑے، برحق ہے۔ (۵) اس طرح یہ بھی ثابت ہوا کہ عشق میں وصل سے زیادہ ہجر کی اہمیت ہے۔

معنی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ممکن ہے مصرع اولیٰ متکلم کے بارے میں نہ ہو، بلکہ دنیا والوں، یا معشوق، یا اہل ظاہر کے بارے میں ہو۔ اب مطلب یہ نکلا کہ ہجر کے صدمات اور کلفت سے مغلوب ہو کر عاشق نے کوئی ایسی بات کہہ دی ہے، یا کوئی ایسا کام کر ڈالا ہے، کہ لوگ (دنیا والے/معشوق/اہل ظاہر) اس سے ناراض ہو کر اس کے لئے سزائے موت تجویز کرتے ہیں۔ اس موقع پر عاشق/متکلم کہتا ہے کہ ٹھیک ہے، ان لوگوں نے تو جدائی کے تعب کھینچے نہیں ہیں۔ ان لوگوں کو کیا معلوم کہ ایسے میں انسان پر کیا بیتتی ہے؟ لہٰذا اگر یہ لوگ میری مغلوب الحالی کو نہ سمجھیں، اور مجھے سزائے موت دے دیں، تو بھی میں راضی ہوں۔ یہ لوگ مجھے آگ میں جلوا ئیں یا پانی میں غرق کرا دیں، مجھے کوئی شکایت نہیں۔ ان لوگوں کو میں قابل معافی سمجھتا ہوں۔

مضمون، معنی، کیفیت، تینوں لحاظ سے یہ شعر شاہکار ہے۔

۲۹۹

شہروں ملکوں میں جو یہ میر کہاتا ہے میاں
دیدنی ہے پہ بہت کم نظر آتا ہے میاں

۸۳۵ عالم آئینہ ہے جس کا وہ مصور بے مثل
ہائے کیا صورتیں پردے میں بناتا ہے میاں

جگر اس حادثے کا کوہ گراں سنگ کو بھی
جوں پرکاہ اڑائے لئے جاتا ہے میاں

کیا پری خواں ہے جو راتوں کو جگاوے ہے میر
شام سے دل جگر و جان جلاتا ہے میاں

۲۹۹/۱ میر کا ذکر واحد غائب کے طور پر کرنے سے شعر میں واقعیت پیدا ہوگئی ہے، کیوں کہ شاعر میر اور متکلم میں فاصلہ آ گیا ہے۔ مثال کے طور پر اگر یہ مطلع یوں ہوتا۔

شہروں ملکوں میں جو میں میر کہاتا ہوں میاں
دیدنی ہوں پہ بہت کم نظر آتا ہوں میاں

مطلب اب بھی وہی رہتا جو اصل شعر میں ہے، لیکن زور اور اثر بہت کم ہو جاتا۔ اسی لئے کہا گیا ہے کہ معنی میں اصل خوبی نہیں ہے، اصل خوبی الفاظ میں ہے اور اس ترکیب میں ہے جو الفاظ کو جمع کرنے سے بنی ہے۔ موجودہ صورت میں میر ہمارے سامنے ایک توجہ انگیز مگر پراسرار شخصیت کے روپ میں آتا ہے۔ وہ مشہور بہت ہے لیکن دکھائی بہت کم دیتا ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ وہ دشت وصحرا میں

آوارہ پھرتا ہے۔ یا شاید یہ ہے کہ وہ دنیا سے کنارہ کر کے گھر بیٹھ گیا ہے۔ اس کی شہرت کی وجہ اس کی شاعری ہے، یا اس کی عاشقی ہے، یا شاید کوئی اور وجہ ہے۔ مثلاً وہ قلندر یا عارف باللہ ہے۔

۲۹۹/۲ حضرت شاہ عبدالرزاق صاحب جھنجھانوی ایک مکتوب میں لکھتے ہیں: "اے دلدار مختار یک استاد در پس پردۂ چندیں ہزاراں صور مختلف مستور است و ہر یکے را بہ نوعے در حرکت می آرد۔" (اے ارجمند دل بند وہ ایک ہی استاد صورت گر ہے جو ان سیکڑوں ہزاروں صورتوں کے پردے میں چھپ گیا ہے اور ان میں سے ہر ایک کو وہ ایک خاص انداز سے حرکت میں لاتا ہے۔ ترجمہ تنویر احمد علوی)۔

ظاہر ہے کہ میر نے حضرت شاہ عبدالرزاق کے اس مکتوب سے براہ راست استفادہ کیا ہے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ یہ مضمون اردو فارسی شاعری میں عام رہا ہے۔ حافظ کا شعر ہے۔

خیز تا بر کلک آن نقاش جاں افشاں کنیم
کیں ہمہ نقش عجب در گردش پرکار داشت

(اٹھو کہ اس نقاش کے قلم پر جان قربان کریں
کہ جس کی گردش پرکار میں اتنے سارے عجیب
وغریب نقش تھے۔)

حافظ کے یہاں بھی اللہ تعالیٰ کی صفت مصوری کا ذکر ہے۔ قرآن میں اللہ کے اسما میں سے "مصور" بھی ایک اسم مذکور ہے۔ حافظ نے باری تعالیٰ کو دنیا اور کاروبار دنیا کا خالق تو کہا ہے، لیکن تصرفات الٰہی کے کائنات میں جاری وساری ہونے کا مضمون ان کے یہاں نہیں ہے۔ ان کے یہاں تحیر اور شان عبودیت ہے، لیکن خود ذات باری تعالیٰ ان کے شعر میں براہ راست موجود نہیں۔ بابا فغانی مصور قدرت کے مضمون کو خفیف سی عقلیت کا رنگ دے کر کہتے ہیں۔

از فریب نقش نتواں خامۂ نقاش دید
ورنہ دریں سقف رنگیں جز یکے درکار نیست

(نقش کی دلفریبی کے باعث مصور کا قلم دکھائی نہیں
دیتا ورنہ واقعہ یہ ہے کہ اس رنگین چھت میں اس ایک

کے سوا کوئی اور مصور مصروف کار نہیں ہے۔)

میر کا شعر ان دونوں سے بدرجہا بلند اور شور انگیز ہے۔ ان کے یہاں حافظ کا تحیر بھی ہے اور باباغفانی کی عقلیت بھی۔ پھر میر کے یہاں ابہام کی وجہ سے کثرت معنی بھی ہے۔ کائنات آئینہ ہے اللہ تعالیٰ کا اور اللہ بے مثل مصور ہے۔ آئینے کی حیثیت سے کائنات کے دو مراتب ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس میں ذات الٰہی جلوہ گر اور منعکس ہے۔ دوسرا مرتبہ یہ کہ اللہ نے یہ آئینہ بنایا ہے تا کہ اس میں ہم اسے دیکھ سکیں۔ دوسرے مرتبے کے اعتبار سے یہ معنی ہوئے کہ اللہ تعالیٰ پردے میں (یعنی اسی آئینے میں) مستور ہے۔ اور وہ طرح طرح کی صورتیں خلق کرتا ہے۔ کوئی حسین ہے، کوئی بدصورت ہے، کوئی بہت بڑی ہے، کوئی بہت چھوٹی ہے، وغیرہ یہ سب صورتیں ذات الٰہی سے الگ نہیں ہیں اور وہ صورتیں کائنات میں جلوہ گر ہیں۔ اس طرح کائنات وہ آئینہ ہے جس میں ذات الٰہی جلوہ گر اور منعکس ہے۔

ایک صورت یہ بھی ہے کہ "ہائے کیا صورتیں" اچھی صورتوں کی تحسین کے لئے کہا ہو کہ اللہ تعالیٰ کیسی کیسی حسین وجمیل صورت والے لوگوں کو خلق کرتا ہے۔ خود تو وہ پردے میں ہے، لیکن یہی صورتیں (جو عالم کا درجہ رکھتی ہیں) اس کا آئینہ ہیں کہ ان حسین صورتوں میں ہم اس کے جمال کی جھلک دیکھتے ہیں۔ جیسا کہ اوپر ذکر ہوا، اللہ تعالیٰ کا ایک نام "مصوّر" بھی ہے۔ اور قرآن میں اللہ نے جہاں اپنے بارے میں کہا ہے کہ لہ الاسماء الحسنیٰ (اس کے اچھے اچھے نام ہیں) وہاں چند اور ناموں کے ساتھ خود کو "مصوّر" بھی فرمایا ہے۔

اس طرح تحیر اور تعقل دونوں اس شعر میں کمال بلاغت کے ساتھ یکجا ہو گئے ہیں۔ میر کے بعد جن لوگوں نے اس مضمون کو لیا، ان میں مصحفی بھی ہیں۔

ذرا تو دیکھ کہ صناع دست قدرت نے
طلسم خاک سے نقشے بنائے ہیں کیا کیا

یہاں تحیر تو تھوڑا سا ہے، لیکن الفاظ میں مناسبت کم ہے، اور معنی کی کوئی تہ نہیں۔ آتش نے اپنے رنگ میں زور وشور سے کہا ہے لیکن مضمون بہت ہلکا رہ گیا اور الفاظ کی کثرت نے بھی شعر کا لطف کم کر دیا۔

بے مثل ہے یکتا ہے جو تصویر ہے اس کی

کھینچا ہوا کس کا یہ مرقع ہے جہاں کا

کہاں حافظ کا "نقش عجب در گردش پرکار داشت" اور کہاں آتش کا سپاٹ بیان جو محض لفاظی ہے۔ پھر حافظ کی سی شان عبودیت کا کہیں پتہ نہیں۔ باباغفانی کا زبردست پیکر (سقف رنگیں) بھی آتش کی پہنچ سے کوسوں دور ہے۔ اور میر کے یہاں جو تہ داری ہیں اور اسلوب میں جو ڈراما ہے، وہ تو بہر حال آتش کیا، حافظ تک کے شعر میں نہیں۔ امیر مینائی کے یہاں بھی الفاظ کی کثرت ہے، لیکن ان کے الفاظ سراسر بیکار نہیں، لہٰذا ان کا شعر آتش سے بہتر ہو گیا ہے۔

عجب مرقع ہے باغ دنیا کہ جس کا صانع نہیں ہویدا
ہزار صورتیں ہیں پیدا پتہ نہیں صورت آفریں کا

میر کے یہاں آئینے کا مضمون مستزاد ہے۔ امیر مینائی کا دوسرا مصرع بڑی حد تک ڈرامائی اور تحیر کا حامل ہے۔ لیکن ان کا مصرع اولیٰ پوری طرح کارگر نہیں۔ خود میر نے عالم کے مرقع ہونے کا مضمون الگ سے بھی باندھا ہے اور امیر مینائی سے بہت بہتر باندھا ہے۔ دیوان چہارم میں ہے۔

عالم ہیئت مجموعی سے ایک عجیب مرقع ہے
ہر صفحے میں ورق میں اس کے دیکھے تو عالم دیکھے

۳/۲۹۹ اس شعر کا پہلا لفظ عام طور پر "جھگڑا" پڑھا گیا ہے۔ حالانکہ "حادثے کا جھگڑا" بے معنی ہے، اور یہ بات بھی بے معنی ہے کہ حادثے کا جھگڑا کوہ گراں سنگ کو اڑا لے جائے۔ ظاہر ہے کہ صحیح قرأت "جھگڑا" نہیں، بلکہ "جھکڑ" (بمعنی آندھی، تیز ہوا) ہے۔ اب استعارہ نہایت بدیع پیکر، بہت موثر اور بیان بامعنی ہو جاتا ہے۔

یہ بات تو ظاہر ہے کہ حادثہ دراصل حادثۂ عشق ہے۔ "کوہ گراں سنگ" استعارہ ہے ایسے شخص کا جو تمکین اور استقلال کا پتلا ہو، جس کے بارے میں خیال ہو کہ اس کو کوئی شے ہلا نہیں سکتی۔ لیکن جب وہ عشق کے حادثے سے دوچار ہوتا ہے۔ تو اس کی حالت ایسی ہوتی ہے گویا اسے کسی زبردست آندھی نے آ لیا ہو۔ جس آندھی میں چیزیں اپنی جگہ پر سلامت نہیں رہتیں، اسی طرح حادثۂ عشق کے مقابل مضبوط ترین قوت ارادی کا شخص بھی متزلزل ہو جاتا ہے۔ متزلزل ہی نہیں ہوتا، بلکہ اس کے پاؤں

اکھڑ جاتے ہیں اور آندھی اسے اڑا لے جاتی ہے۔ یعنی پھر وہ اپنے اختیار میں نہیں رہتا، عشق کی آندھی کا محکوم ہو جاتا ہے۔ یہ آندھی اسے جہاں چاہے اڑائے لئے جاتی ہے۔ یعنی نہ صرف یہ کہ وہ صرف اسی کام کو کرتا ہے جس کا تقاضا عشق کی طرف سے ہوتا ہے، بلکہ عشق اسے دشت و کوہ میں آوارہ پھراتا ہے۔ وہ شخص اپنی اصل میں کوہ گراں ہوتو ہو، لیکن عشق کی آندھی کے ہاتھوں وہ گھاس کی پتی سے بھی کم حقیقت معلوم ہونے لگتا ہے۔

سوال اٹھ سکتا ہے کہ حادثے کو آندھی سے استعارہ کرنے کا کیا جواز ہے؟ ایک جواز تو اوپر بیان ہو چکا کہ عشق کا حادثہ جس طرح لوگوں کے قدم اکھاڑ دیتا ہے، اسی طرح آندھی درختوں کو اکھاڑ دیتی ہے۔ پھر عشق کا ایک تفاعل غم ہے، جس کے بارے میں میر نے کہا ہے۔

جوش غم اٹھنے سے اک آندھی چلی آتی ہے میاں

خاک سی منھ پر مرے اس وقت اڑ جاتی ہے میاں

(دیوان سوم)

عشق کو "سمندر"، "دریا" اور "طوفان" سے تشبیہ دیتے ہی ہیں۔ اور جب "حادثہ" استعارہ ہے عشق کا، تو جو استعارے عشق کے لئے مناسب تھے وہ حادثے کے لئے مناسب ہو گئے۔ تشبیہ اور استعارے میں یہ بات ہے کہ دو مشبہ یا دو مستعار لہٗ کے لئے ایک ہی مشبہ بہٖ یا ایک ہی مستعار منہ ہو سکتا ہے۔ لہٰذا اگر عشق کے لئے حادثہ استعارہ ہے تو عشق کے لئے دوسرے جو استعارے ہیں، مثلاً سمندر، یا آندھی وغیرہ، وہ حادثے کے لئے بھی استعمال ہو سکتے ہیں۔ میر نے دیوان چہارم میں بھی کہا ہے کہ۔

یاں حادثے کی باؤ سے ہر اک شجر جر

کیسا ہی پائدار تھا آخر اکھڑ گیا

یہاں "حادثہ" اور "شجر جر" اپنے لغوی معنی میں بھی ہیں اور "حادثہ" عشق کا استعارہ بھی ہیں۔ اسی اعتبار سے "پائدار شجر جر" مستقل مزاج اور باتمکین لوگوں کا استعارہ ہے۔

لہٰذا "حادثے کی باؤ" کے قیاس پر "حادثے کے جھکڑ" کو بھی عشق کی آندھی پر محمول کرنا چاہئے۔ اڑائے لئے جانے کے اعتبار سے "پرکاہ" بھی دلچسپ رعایت ہے۔ مزید لطف یہ ہے کہ "کوہ گراں سنگ" عشق کی صفت کے طور پر بھی استعمال ہوتا ہے۔ (ملاحظہ ہو "بہار عجم"۔) گویا عشق خود کوہ

گراں سنگ ہے اور کوہ گراں سنگ کو اڑائے لئے جاتا ہے۔ غیر معمولی شعر ہے۔

۴/۲۹۹ "پری خواں" حاضرات کا عمل کرنے والے شخص کو کہتے ہیں، یعنی وہ شخص جو کسی نقش کے موکل کو طلب کرکے اپنی مقصد برآری کرتا ہے۔ "پری خواں" وہ شخص بھی ہوتا ہے جو کسی عمل کے ذریعہ جن یا پری کو تسخیر کرتا ہے۔ اس دوسرے معنی کی روشنی میں شعر اور بھی پرلطف ہو جاتا ہے، کیوں کہ اب مفہوم یہ ہوا کہ میر جو شام سے ہی جگر، دل، جان کو جلاتا (یعنی نوحہ کرنا اور نالہ کرنا) شروع کر دیتا ہے، وہ اس لئے کہ اسے کسی سے عشق ہے۔ معشوق کو پری بھی کہتے ہیں۔

چونکہ حاضرات یا پری خوانی کے عمل میں طرح طرح کی خوشبوئیں جلائی جاتی ہیں، اور بعض اعمال میں چراغ بھی روشن کئے جاتے ہیں، اس لئے دل، جگر اور جان جلانے کا مضمون مزید لطف کا حامل ہو جاتا ہے۔ ناسخ نے بھی "پری خواں" کا مضمون اچھا استعمال کیا ہے۔ لیکن ان کے یہاں جلنے اور جلانے کا مزید مضمون نہیں ہے، ہاں نقش کا ذکر ضرور ہے۔

مٹ گئے نقش حیات اور اسے تاثیر نہیں

اے پری خواں یہ پری زادوں کی تسخیر نہیں

نثار احمد فاروقی کا خیال ہے کہ مصرع ثانی میں "دل" فاعل ہے، اور یہ دل ہی ہے جو "جگر اور جان" کو جلاتا ہے، اور مصرع اولیٰ میں دل کے لئے "پری خواں" لائے ہیں۔ یہ قرأت اگرچہ بہت اچھی نہیں لیکن اسے ایک قرأت (نہ کہ واحد قرأت) کے طور پر قبول کیا جاسکتا ہے۔

۳۰۰

جائے ہے جی نجات کے غم میں
ایسی جنت گئی جہنم میں

ہے بہت جیب چاکی ہی جوں صبح
کیا کیا جائے فرصت کم میں

۸۵۰ پر کے تھی بے کلی قفس میں بہت
دیکھئے اب کے گل کے موسم میں

پر کے = پچھلے سال

۳۰۰/۱ غالب نے اس مضمون کو یوں ادا کیا ہے۔

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

غالب کا شعر حضرت علیؑ کے اس قول کی یاد دلاتا ہے کہ جو شخص خوف کے باعث عبادت کرتا ہے وہ غلاموں کی سی عبادت کرتا ہے۔ جنت کی لالچ میں عبادت کرنا سوداگروں کی عبادت ہے اور محض اللہ کے عشق میں عبادت کرنا آزادوں کی عبادت ہے۔ غالب کے یہاں بھی روزمرہ بندھا ہے، لیکن ان کا لہجہ بے تکلفانہ اور روزمرہ تعلقات و معاملات کی سطح پر نہیں ہے، بلکہ حاکمانہ اور عاقلانہ سطح پر ہے۔ اس کے برخلاف میر کا لہجہ انسانی معاملات اور روزمرہ زندگی کی صورت حال پر مبنی ہے۔ میر کے یہاں روزمرہ بھی زیادہ بے تکلف ہے۔ اسلوب کے اعتبار سے دونوں میں سے کسی ایک شعر کو ترجیح دینا مشکل ہے۔ لیکن میر کو اولیت کا شرف حاصل ہے، اور ان کے یہاں معنی کی نسبۃً زیادہ شدت ہے۔ غالب نے اپنی بات صاف کہہ دی ہے جب کہ میر کے یہاں لطیف ابہام بھی ہے۔ غم اس بات کا ہے کہ مرنے کے بعد نجات حاصل ہوگی کہ

نہیں۔ ظاہر ہے کہ "نجات" یہاں کثیر المعنی ہے۔ (۱) غم سے نجات۔ (۲) سزا سے نجات اور جنت میں داخلہ۔ (۳) زندگی اور موت کے چکر سے نجات۔ (دوسرا نکتہ یہ ہے کہ نجات تو مرنے کے بعد ہی حاصل ہوگی۔ لیکن نجات حاصل ہوگی کہ نہیں، اس غم (الجھن، ادھیڑ بن، فکر) کے باعث جی چلا جاتا ہے، یعنی موت کے پہلے موت آئی جاتی ہے۔

میر کے مصرع ثانی میں جو روزمرہ ہے اس میں بھی بے تکلفی کے علاوہ کثرت معنی بھی ہے۔ ماضی بول کر مستقبل مراد لینا ہندوستانی زبانوں میں اردو کی خاص صفت ہے۔ جناب شاہ حسین نہری فرماتے ہیں کہ یہ اسلوب قرآن حکیم میں کثرت سے موجود ہے۔ لیکن میرے خیال میں یہ عربی زبان کی نحوی صفت ہے اور اردو میں یہ معاملہ روزمرہ کا ہے۔ اس روزمرہ (جنت گئی جہنم بھی) میں مستقبل کے علاوہ امریہ (imperative) اور دعا/بددعا کے عناصر بھی ہیں۔ مراد دراصل یہ ہے کہ ایسی جنت نہ ہوتی تو بہتر ہوتا، یعنی ہمیں ایسی جنت سے کیا فائدہ؟ لیکن معنی یہ بھی ہیں کہ (۱) کاش ایسی جنت جہنم میں ڈال دی جائے (۲) ایسی جنت کو جہنم میں ڈال دینا چاہئے۔ (۳) ایسی جنت جہنم میں جائے گی، وغیرہ۔ اس طرح کے اشعار کو بغور پڑھئے تو اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ میر نے روزمرہ کی زبان کو شاعری کی زبان بنا دیا۔

۳۰۰/۲ صبح کے ذرا پہلے آسمان پر ایک سفید لکیر روشنی کی نمودار ہوتی ہے (اس کا ذکر قرآن میں بھی ہے، جہاں اسے سفید دھاگے سے تشبیہ دی گئی ہے)۔ یہ سفید لکیر چونکہ آسمان کی سیاہی کو عمودی طور پر تقسیم کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے، اس لئے اسے چاک گریباں سے تشبیہ دیتے ہیں (کیوں کہ چاک گریباں بھی عمودی ہوتا ہے اور لباس پر ایک لکیر سی بناتا ہے۔) اسی اعتبار سے صبح کو چاک گریباں کہا جاتا ہے۔ اب شعر کے معنی پر غور کیجئے۔ خود کو چاک گریباں کہا، یعنی کسی خاص وقت کا حال نہیں ٹھہرایا۔ گریباں چاکی جنون کی پہلی منزل ہے۔ لہٰذا کسی خاص وقت کی حال نہیں۔ لیکن پھر یہ کہا کہ صبح بھی تو گریباں چاک ہوتی ہے۔ لہٰذا اپنی وقعت کا ایک قرینہ قائم کرلیا۔ یعنی ہم صبح سے کم نہیں ہیں۔ اب کہا کہ زندگی کی فرصت اتنی کم ہے کہ اس میں اس سے زیادہ کمال حاصل نہیں ہوسکتا کہ گریباں چاک کرلیا جائے۔ چونکہ صبح بھی تھوڑی ہی دیر تک رہتی ہے (یعنی جب دن چڑھ آئے تو اس وقت کو صبح نہیں کہتے،) لہٰذا عمر کی فرصت

کم اور صبح میں مناسبت بھی ہے۔

مصرع ثانی کا استفہامیہ انداز بھی بہت لطیف ہے۔ یہ کنایہ تو ہے ہی کہ عمر کی فرصت کم ہے، یہ اشارہ بھی ہے کہ اگر فرصت زیادہ ہوتی تو شاید بعض دوسرے کام (یعنی عشق کے علاوہ اور کام) بھی ممکن تھے۔ اب جب کہ فرصت ہی بہت تھوڑی ہے، تو اتنا کافی ہے کہ ہم چاک گریباں کر لیں۔

مصرع اولی میں ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ گریباں چاکی تو طرح طرح کی ہو سکتی ہے، لیکن اگر ہم اس طرح کی گریباں چاکی اختیار کر لیں جیسی کہ صبح کی ہے، تو یہی بہت کافی ہے۔ اب یہ امکان پیدا ہو گیا کہ ممکن ہے بعض گریباں چاکیاں صبح کی گریباں چاکی سے بہتر ہوں۔ یا پھر صبح کی گریباں چاکی سب سے بہتر ہو۔

شعر میں عجب طرح کا ولولہ ہے، لیکن انداز بے پروائی اور تھوڑا فرور لیکن محزونیت بھی ہے۔ انسان کر تو بہت کچھ سکتا ہے، لیکن اسے فرصت کم ملی ہے۔ پھر بھی اس کم فرصتی کے باوجود جو کچھ اس نے کر لیا ہے وہ معمولی اور کم عیار نہیں ہے۔ انسان ہزار بے چارہ سہی، لیکن کم حقیقت نہیں۔ گریباں چاکی محض عشق کا استعارہ نہیں، بلکہ پورے طرز حیات اور پوری انسانی تگ و دو کی علامت ہے۔ زبردست شعر کہا ہے۔

۳۰۰/۴ اس شعر میں بھی معنی کی کثرت اور محزونی اور ولولہ کا ر دونوں کا غیر معمولی امتزاج ہے۔ مصرع ثانی کے ابہام نے کئی امکانات پیدا کر دیے ہیں۔

(۱) پچھلے سال موسم بہار میں میری بے کلی کا عجب زور تھا، لیکن میں قفس کو توڑ کر آزاد نہ ہو سکا۔ دیکھوں اس موسم گل میں میرا کیا حال ہوتا ہے۔

(۲) پچھلے سال تو بے کلی کے باوجود میں قفس کو نہ توڑ سکا، لیکن اس بار دیکھنا۔ میں تیلیوں کو توڑ پھوڑ کر باہر آ جاؤں گا۔

(۳) پچھلے سال تو بہت بے کلی تھی۔ خدا معلوم اس سال کتنی ہو، زیادہ ہو کہ کم ہو یہ میرے اختیار میں تو ہے نہیں۔

(۴) پچھلی بار بے کلی کے باوجود میں بچ گیا، دیکھوں اس بار جان بچتی ہے کہ نہیں۔

(۵) پچھلی بار تم لوگوں نے قفس کے اندر میری بے کلی دیکھی تھی۔ اس بار میں آزاد ہوں۔ دیکھنا اس موسم گل میں کیا کیا خوشیاں مناتا ہوں اور نغمے گاتا ہوں۔

(۶) پچھلے سال میں قفس میں تھا، اور بہت بے کل تھا۔ اس سال آزاد ہوں، دیکھوں اب بھی یہ بے کلی برقرار رہتی ہے کہ گھٹتی ہے۔

''پرکے'' بمعنی ''پچھلے سال'' میر نے تو کئی جگہ باندھا ہے، لیکن اور کہیں نظر نہ آیا۔ ہاں مشرقی اردو میں ''پرکے سال'' بمعنی ''سال گذشتہ'' اب بھی مستعمل ہے۔ اس فقرے کی تازگی شعر کے حسن میں اضافہ کر رہی ہے۔ پھر یہ بھی دیکھیے کہ ایسے مضمون اور ایسے اسلوب کے باوجود میر نے رعایت لفظی کا دامن نہ چھوڑا۔ ''پر'' (بمعنی feather, wing) اور ''قفس'' میں ضلع کا ربط ہے۔ ''کلی'' اور ''گل'' میں ضلع کا ربط ظاہر ہے۔ ''پر'' سے ذہن ''پرسوں'' اور ''کلی'' سے ''کل'' کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ اس لئے ''پر'' اور ''کلی'' میں بھی ضلع کا کھیل ہے۔ مکمل شعر کہا ہے۔ اس مضمون سے مشابہ ایک بات دیوان اول میں کہی ہے، لیکن وہاں یہ معنوی ابعاد نہیں۔

پر تو گذرا قفس ہی میں دیکھیں
اب کی کیسا یہ سال آتا ہے

۳۰۱

اب لاغری سے دیں ہیں ساری رگیں دکھائی
پر عشق بھر رہا ہے ایک ایک میری نس میں

۳۰۱/۱ اس مضمون کو دیوان چہارم میں دہرایا ہے۔

تن زرد و لاغر میں ظاہر رگیں ہیں
بھرا ہے مگر عشق ایک ایک نس میں

یہاں وہ بات نہیں آئی جو زیر بحث شعر میں ہے۔ مصرع اولیٰ میں الفاظ پوری طرح کارگر نہیں ہیں۔ مصرع ثانی میں بھی "عشق بھرا ہے" اتنا موثر نہیں جتنا "عشق بھر رہا ہے" موثر ہے۔ دونوں شعر بہر حال میر کے مخصوص طرز فکر اور اسلوب کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مصرع اولیٰ میں مشاہدہ و واقعیت سے بھرپور ہے، اس لئے شعر مبالغے پر مبنی ہونے کے باوجود روزمرہ کی زندگی سے قریب معلوم ہوتا ہے۔ مصرع ثانی کے پیکر کا تو پوچھنا ہی کیا ہے۔ اس قدر محاکاتی اور محسوس سطح کا پیکر صرف شیکسپیئر کے یہاں مل سکتا ہے۔ پہلے مصرعے میں دکھائی دینے والی رگوں کا ذکر کر کے پیکر کو پشت پناہی بخشی ہے اور مناسبت الفاظ بھی پیدا کر دی۔

دوسرے مصرعے میں پیکر اس قدر زبردست ہے کہ معنی کا بھی حق ادا کر رہا ہے۔ لیکن پھر بھی میر نے معنی کی ایک اور تہ رکھ دی ہے۔ "پر عشق بھر رہا ہے" میں لفظ "پر" کے باعث دو مفہوم اور پیدا ہو گئے۔ (۱) اگرچہ میں خود لاغر اور نقیہ ہو گیا ہوں لیکن میرے رگ و پے میں عشق کی قوت بھری ہوئی ہے۔ (۲) اگرچہ میں لاغر اور زار و نزار ہوں، لیکن عشق مجھے نہیں چھوڑتا۔ گویا یہ رگیں جو دکھائی دے رہی ہیں، یہ اس وجہ سے ہیں کہ ان میں خون کی جگہ عشق بھرا ہوا ہے۔

"عشق بھر رہا ہے" میں بھی کئی معنی ہیں۔ (۱) عشق بھرا ہوا ہے۔ (۲) عشق بھر کے رہ گیا ہے۔ (۳) عشق لحظہ لحظہ ان رگوں میں بھرتا جا رہا ہے۔ (۴) عشق کوئی ذی روح شے ہے جو بالارادہ میری

رگوں میں بھرتی چلی جا رہی ہے۔ "بھرا ہے عشق" میں یہ معنویت نہیں۔

خیالی مضمون اور واقعی مضمون، نازک خیالی اور معنی آفرینی، ان چیزوں میں فرق دیکھنا ہو تو میر کے مضمون سے مشابہ مضمون پر مبنی مومن کا یہ شعر سنئے۔

درد ہے جاں کے عوض ہر رگ و پے میں ساری
چارہ گر ہم نہیں ہونے کے جو درماں ہوگا

مومن کا شعر بہت خوب ہے، لیکن اس میں معنی کی تہ نہیں، اور مضمون میں روزمرہ زندگی کی کیفیت نہیں۔ مومن کا خیال بہت نازک ہے اور مصرع ثانی میں ایجاز اس قدر ہے کہ بیان میں بے حد برجستگی پیدا ہو گئی ہے۔ مومن کا مضمون فارسی شعرا پر مبنی ہے، مثلاً نظیری۔

گویا تو بروں می روی از سینہ وگرنہ
جاں دادن کس ایں ہمہ دشوار نہ باشد

(ایسا لگتا ہے کہ گویا تو ہمارے سینے سے
نکلا چلا جائے گا۔ ورنہ جان دینا کوئی ایسی
مشکل بات نہیں۔)

نظیری کے یہاں کیفیت کی جو شدت ہے، وہ مومن کے یہاں نہیں۔ ورنہ دونوں کے مضمون کی منطق ایک ہی ہے۔ میر کا مضمون سراسر طبع زاد ہے۔ اور سب باتوں کے ساتھ ساتھ اس میں غرور اور مباہات کا پہلو بھی ہے کہ غم نے جسم کو سب گلا کر نزار کر دیا، سب کچھ پگھل کر بہہ گیا، لیکن عشق ہمارے نظام جسم سے نہ نکلا۔ شراب یا دوسری منشیات جب انسان پر حاوی ہو جاتی ہیں تو وہ منزل آ جاتی ہے جب یہ ذہن کی نہیں، بلکہ جسم کی ضرورت بن جاتی ہیں۔ یعنی غذا ملنے نہ ملنے سے کوئی خاص فرق نہیں پڑتا، لیکن جس نشے کی عادت ہے وہ نہ ملے تو جسم کام نہیں کرتا۔ میر کے شعر میں بھی عشق اب صرف ذہنی کیفیت نہیں، بلکہ نظام جسم کی ضرورت بن گیا ہے۔

جہاں گیر کا درباری، اور مشہور مغل سردار عنایت خاں (وفات ۱۶۱۸) آخری وقت میں اس قدر نقیہ و لاغر ہو گیا تھا کہ بقول جہاں گیر اس کی ہڈیاں تک گل گئی تھیں۔ افیون اور شراب سے کثیر شغف کے باعث عنایت خاں کی حالت اس درجہ سقیم ہو گئی کہ جہاں گیر کو یقین نہ آتا تھا کہ کوئی شخص اتنی جلد اس

قدر کھل سکتا ہے۔ اس نے اپنے ایک مصور (غالباً بشن داس) سے عنایت خاں کے آخری وقت کی جو تصویر بنوائی ہے اس میں عنایت خاں محض استخوان و پوست کا مجموعہ معلوم ہوتا ہے۔ (یہ تصویر باسٹن میوزیم میں ہے)۔ اس کے برخلاف، اسی عنایت خاں کی ایک تصویر جو موت سے صرف تین سال قبل کی ہے، (وکٹوریہ اور البرٹ میوزیم لندن) اس میں عنایت خاں مردانہ حسن و وجاہت کا اعلیٰ نمونہ نظر آتا ہے۔ میر کو مصوری سے دلچسپی تھی، اس لئے عجب نہیں کہ وہ عنایت خاں آشنا کی تصویر مرگ سے واقف رہے ہوں۔

۳۰۲

روتے ہیں نالہ کش ہیں یا رات دن جلے ہیں
ہجراں میں اس کے ہم کو بہتیرے مشغلے ہیں

مرنا ہے خاک ہونا ہو خاک اڑتے پھرنا
اس راہ میں ابھی تو درپیش مرحلے ہیں

پست و بلند دیکھیں کیا میر پیش آئے
اس دشت سے ہم اب تو سیلاب سے چلے ہیں

۱/ ۳۰۲ ملاحظہ ہو ۳/ ۱۶۸ جہاں اس مضمون کو اور بھی عمدگی سے بیان کیا ہے۔ شعر زیر بحث اور ۳/ ۱۶۸ پر مبنی مرزا جان طپش کا شعر ہے ؎

چھیلتا ہے کبھی زخموں کو کبھی داغوں کو
تیرے ناکام کو رہنے لگے اب کام بہت

میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے شعر زیر بحث میں "مشغلے" کا لفظ رکھ دیا۔ لفظ "کام" میں عام طور پر کسی بامقصد کام یا مصروفیت، کا اشارہ ہوتا ہے۔ "مشغلہ" کا لفظ اس وقت زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے جب کام میں کوئی خاص مقصد نہ ہو، بلکہ ایک طرح کی (idle activity) یا کار بے کاراں ہو۔ احمد مشتاق کا عمدہ شعر ہے ؎

اب شغل ہے یہی دل ایذا پسند کا
جو زخم بھر گیا ہے نشاں اس کا دیکھنا

شعر زیر بحث میں دوسری بات یہ ہے کہ اگرچہ ۳/ ۱۶۸ میں بھی خود رحمی بالکل نہیں، بلکہ ایک طرح سے

خود پر طنز ہے۔ لیکن وہاں (اور نیش کے شعر میں بھی) جن کاموں کا ذکر ہے وہ خاصے شدید اور ضرورت سے زیادہ ڈرامائی تناؤ کے حامل ہیں یعنی (overdramatized) ہیں۔ شعر زیر بحث میں ہجر کے مشغلوں کو بیان کرنے کے لئے جن لفظوں کا انتخاب کیا ہے وہ بالکل رکی ہیں۔ اس طرح ان میں اور "مشغلہ" (بمعنی idle activity) میں اچھی مناسبت پیدا کر دی ہے۔

۲۰۲/۲ اس شعر میں کوئی خاص بات نہیں۔ تین شعر پورے کرنے کے لئے اسے رکھا گیا ہے۔ لیکن مناسبت لفظی کا کرشمہ یہاں بھی موجود ہے، کہ مصرع ثانی میں "راہ" کہا، اور مصرع اولیٰ میں تین مکمل جملے رکھے جن کا ربط "راہ" سے ہے۔ (۱) مرتا ہے۔ (کسی کی راہ میں مرنا، مثلاً خدا کی راہ میں مرنا۔)۔ (۲) خاک ہونا۔ (راہ میں خاک ہوتی ہے)۔ (۳) ہو خاک اڑتے پھرنا۔ (راہوں میں خاک اڑتی پھرتی ہے۔ میر کے زمانے میں تارکول کی سڑکیں نہ تھیں۔) پھر لطف یہ کہ "اس راہ" کہا، تخصیص نہ کی کہ کون سی راہ مراد ہے۔ معلوم ہوا میر کے معمولی شعر بھی اس قدر معمولی نہیں ہوتے۔

۲۰۲/۳ میر نے سیلاب کو اکثر ایسے شخص کا استعارہ کیا ہے جو اپنے مقصد کے حصول میں پوری طرح منہمک ہو، جو ادھر ادھر نہ دیکھے، بس سر جھکائے چلتا جائے۔ ملاحظہ ہو ۶۷/۲ جہاں بگولے کو "گردن کش" کہہ کر اس پر نکتہ چینی کی ہے اور مخاطب کو تلقین کی ہے کہ وہ سیلاب کی طرح سر گاڑے چلا جائے۔ شعر زیر بحث میں نئی بات یہ نکالی ہے کہ جب سیلاب پر جوش ہوتا ہے تو وہ نہ پستی میں رکتا ہے اور نہ زمین کی اونچی سطح سے رکتا ہے۔ لہٰذا پست و بلند کے پیش آنے پر کوئی تشویش نہیں ہے، بلکہ ایک طرح کا شوق ہے، کہ دیکھیں کس کس طرح کی مخالفت سے پالا پڑتا ہے۔

لطف کی بات یہ ہے کہ میر نے عشق کو اکثر شیر سے تشبیہ دی ہے، اور دو جگہ سیلاب کو بھی شیر سے ڈرایا ہے۔ دونوں شعر دیوان پنجم میں ہیں۔

(۱)
گیا میری وادی سے سیلاب بچ کر
نظر کی جو یاں عشق کے شیر نر پر

(۲)
یہ بادیۂ عشق ہے البتہ ادھر سے

بچ کر نکل اے سیل کہ یاں شیر کا ڈر ہے

یہ بات واضح نہیں ہوتی کہ سیلاب کو شیر سے کیا خوف یا خطرہ ہو سکتا ہے۔ شیر کو البتہ پانی سے کوئی خاص شغف نہیں ہوتا، ہاں یہ ضرور ہے کہ وہ تیرنا خوب جانتا ہے۔ لہٰذا شیر کو سیلاب سے کوئی خاص خطرہ نہیں ہوتا۔ فی الحال تو ہم یہی کہہ سکتے ہیں کہ شیر چونکہ جنگل کا بادشاہ ہوتا ہے، اس لئے سیلاب بھی اس سے خوف کھاتا ہے۔

لیکن اس بات کو اگر شعر زیر بحث پر منطبق کیا جائے تو ایک دلچسپ صورت حال یہ نکلتی ہے کہ سیلاب کی طرح سر گاڑے اپنی دھن میں مصروف نکل کھڑے ہونے والے شخص کو اگر شیر (عشق؟) کا سامنا کرنا پڑے تو اس کا کیا حال ہوگا؟ ایسا تو نہیں کہ یہ دشت دراصل دشت حیات ہے اور اس سے نکلنے کا ارادہ اس لئے کیا ہے کہ اس میں شیر (تجربۂ عشق؟) فی الحال نہیں ہے، اور متکلم کو امید ہے کہ کہیں نہ کہیں آگے جا کر اس کا سیل زیست بھی شیر عشق سے مغلوب ہوگا؟ ابہام، اور توقع کی فضا نے شعر میں بڑی جان پیدا کر دی ہے۔

۳۰۳

۸۵۵

مجھ کو دماغ وصف گل و یاسمن نہیں
میں جوں نسیم باد فروش چمن نہیں

باد فروش = خوشامدی، بھاٹ

۱ر۳۰۳ یہ شعر اس بات کی صاف دلیل ہے، جس کی طرف میں نے جلد اول کے دیباچے میں اشارہ کیا ہے کہ بودلیر کی طرح میر بھی دلچسپ الفاظ کو شعر میں باندھنے کا اتنا شوق رکھتے تھے کہ انھوں نے بعض شعر محض کسی تازہ لفظ کو باندھنے کی خاطر کہے ہیں۔ "باد فروش" کا لفظ اس قدر دلکش و طرفہ ہے کہ اسے باندھتے ہی بنے۔ اور میر نے حق بھی پوری طرح ادا کر دیا کہ نسیم کو (جو چمن کی خوشبو چاروں طرف پھیلاتی ہے) چمن کا خوشامدی کہا۔ پھر اپنی انفرادیت اور انانیت بھی ظاہر کر دی کہ میں نسیم کی طرح کا ہلکے مزاج والا شخص نہیں ہوں۔ مجھے یہ کہاں پسند ہے کہ میں گل پھول کی تعریف میں اپنا وقت ضائع کروں یا خود کو ان کا مداح ثابت کروں؟

اب یہ ملاحظہ ہو کہ "خوشامدی" کا مضمون بیان کرنے کے لئے "باد فروش" جیسا لفظ ڈھونڈ ا جو مناسبت کی معراج ہے، کیوں کہ نسیم نہ صرف خود ہوا ہے، بلکہ "خوشبو" کی بھی صفت کے لئے "باد" یا "نفس" کا لفظ لاتے ہیں۔ پھر نسیم چونکہ چمن کی خوشبو (باد) کو دور دور تک پھیلاتی ہے، اس لئے گویا باد فروشی (یعنی خوشبو کا کاروبار) کرتی ہے۔ خوشامدی کو برا تو کہا ہی جاتا ہے، لیکن اس کے لئے ایسا لفظ لانا جو خوشامدی کے برے عمل کو بھی ظاہر اور ثابت کرے تلاش لفظ تازہ کو کمال تک پہنچاتا ہے۔

نثار احمد فاروقی نے لکھا ہے اور ٹھیک لکھا ہے کہ "باد فروش" پیشہ ور بھاٹ یعنی مداح کو کہتے تھے جو بڑے بڑے گھرانوں کے انساب یاد کر کے ان کی مدح میں فی البدیہہ یا پہلے سے نظم کردہ کلام لفظوں میں پیش کرتا تھا۔ یہ معنی بھی ہمارے حسب مطلب ہیں۔ لیکن پوری طرح کارگر نہیں ہیں جیسا کہ اوپر کی بحث سے واضح ہوا ہوگا۔

۳۰۴

تم کبھو میر کو چاہو سو کہ چاہیں ہیں تمھیں
اور ہم لوگ تو سب ان کا ادب کرتے ہیں

۱ر۳۰۴ یہ شعر تعریف و تجزیے سے مستغنی ہے۔ میر کو "کبھی" چاہنے کا مضمون خود ہی اس قدر پر معنی ہے کہ اگر شعر میں اور کچھ نہ ہوتا تو بھی یہ شعر قابل قدر ہوتا۔ "کبھی" بمعنی "ایک بار" فرض کیجئے تو "چاہو" کے دو معنی نکلتے ہیں۔ (۱) تمھارے دل میں میر کی محبت پیدا ہو۔ (۲) تم میر سے اختلاط کرو۔ "کبھی" بمعنی "کسی وقت" فرض کیجئے تو مفہوم یہ ہوا کہ کسی بھی وقت سہی، لیکن ایک بار میر کو اپنے پاس بلاؤ۔ "کبھی" بمعنی "کسی موقعے پر" فرض کیجئے تو معنی ہوئے کہ میر تمھیں عرصے سے چاہتے ہیں، کبھی وہ دن بھی آجائے جب تم میر کو چاہنے لگو۔ یعنی تم ہی ایک ہو جو انھیں چاہ سکتے ہو۔ وہ تمھیں چاہتے ہیں تو تم بھی ان کو چاہو۔

دوسرے مصرعے میں میر کے خاص رنگ کا روز مرہ زندگی والا ماحول ہے۔ کچھ لوگ ہیں، ممکن ہے وہ خود معشوق صفت لوگ ہوں، لیکن وہ میر سے بے تکلف نہیں ہو سکتے، کیونکہ وہ میر کا ادب کرتے ہیں۔ لیکن یہ بات بھی ہے کہ میر کو بھی ان سے کوئی محبت نہیں، کیوں کہ میر کو تو مخاطب سے عشق ہے (یعنی اس معشوق سے، جس کو مخاطب کر کے یہ کلام کیا گیا۔) لہٰذا اگر متکلم لوگوں کو میر سے محبت ہو بھی تو وہ بے فائدہ ہے۔ کیوں کہ میر تو کسی اور کو چاہتے ہیں۔ ادب کرنے میں یہ نکتہ بھی ہے کہ "چاہنا" جہاں ہو وہاں ادب دیر تک نہیں رہتا۔ جہاں اختلاط شروع ہوا اور معاملات عشق کی بے تکلفی آئی، ادب کی بساط تہ ہوئی۔ ادب کا ذکر اس بات کو واضح کر دیتا ہے کہ "چاہو" میں صرف افلاطونی محبت نہیں ہے، بلکہ معاملات اختلاط بھی ہیں۔

پھر سوال یہ ہے کہ لوگ میر کا ادب کیوں کرتے ہیں؟ ظاہر ہے کہ اس کی وجہ یہ نہیں کہ میر بہت پیرانہ سال بزرگ یا کوئی خشک مزاج عالم ہیں۔ اگر چہ ایسا ہوتا تو کسی سے عشق کا سوال ہی نہ تھا۔ لہٰذا

میر کا ادب ان کی عاشقی کے مرتبے کی بنا پر ہے۔ اس لئے یہ بات ظاہر ہے کہ لوگ میر کا ادب ان باتوں کی بنا پر کرتے ہیں عاشقی جن سے عبارت ہے۔ مثلاً یہ کہ میر سوز و الم کی انتہائی منزل کو پہنچ گئے ہیں۔ شدید غم ہمیشہ تقدس کا حامل ہوتا ہے اور احترام کا تقاضا کرتا ہے۔ چنانچہ آسکر وائلڈ (Oscar Wilde) جیسے شخص نے بھی محسوس کیا کہ جہاں غم ہے وہاں تقدس ہے (Where there is sorrow there is holy ground) ممکن ہے ان کا یہ خیال والٹر پیٹر (Walter Pater) سے مستعار رہا ہو جہاں اس نے ڈاونچی (Da Vinci) کی مونالیزا (Mona Lisa) کے بارے میں لکھا ہے۔ بہر حال، یہ بات مشرق و مغرب میں عرصے سے مانی گئی ہے کہ غم میں تقدس کا رنگ ہوتا ہے اور وہ احترام کا تقاضا کرتا ہے۔

یا پھر میر کا ادب شاید اس وجہ سے لازم ہو کہ ان کی دیوانگی حد کمال کو پہنچی ہوئی تھی۔ دیوانوں کو غیر انسانی، بلکہ الوہی فیضان سے مشرف سمجھنا بھی مشرق و مغرب میں عام بات رہی ہے۔ ارسطو نے شعرا میں ایک طرح کی دیوانگی بے وجہ ہی نہیں دریافت کی تھی۔ اور شیکسپیئر نے اپنے ایک کردار کی زبان سے بے مطلب ہی یہ بات نہ کہلائی تھی کہ دیوانہ، عاشق، اور شاعر، تینوں سرتاسر تخیل ہیں، تخیل ان میں کوٹ کوٹ کر بھرا ہوتا ہے۔ میشیل فوکو (Michel Foucault) نے اپنی کتاب (Madness and Civilization) میں لکھا ہے کہ دیوانوں کو مقدس سمجھنے کی روایت مغرب میں کم و بیش انیسویں صدی تک قائم رہی۔ فوکو نے اس معاملے پر بحث دوسرے نقطۂ نظر سے کی ہے، لیکن یہاں مجھے صرف اتنا کہنا مقصود ہے کہ دیوانوں، مجذوبوں اور مستغرق فی الخیال لوگوں کی تقدیس بہت مشہور مسئلہ ہے۔

تیسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ میر سراسر عشق ہیں (پر عشق بھر رہا ہے ایک ایک میری نس میں۔) ایسے شخص کا ادب لازمی ہے، کیوں کہ عشق کی اپنی روحانیت ہوتی ہے۔ اور اگر کوئی شخص کمال عشق کے درجے پر فائز ہو تو پھر کیا کہنا ہے۔

اس طرح یہ شعر محض عشقیہ مضمون کا نہیں۔ بلکہ اس میں ایک پورا تصور حیات اور لائحۂ زیست آگیا ہے۔ عزیز قیسی کے یہاں یہ مضمون بہت محدود ہو گیا ہے، اس لئے معنی بھی کم ہیں۔

اک تمھیں ہم سے کھنچے ہو ورنہ
چاہنے والوں کو سب چاہتے ہیں

۳۰۵

اے بت گرسنہ چشم ہیں مردم نہ ان سے مل
دیکھیں ہیں ہم نے پھوٹتے پتھر نظر سے یاں

۳۰۵/۱ بھوکی، ہوسناک نگاہوں سے معشوق کو دیکھنے والوں کو ”گرسنہ چشم“ کہنا نہایت پر زور اور بدیع بات ہے۔ لیکن مصرع ثانی کے پیکر نے شعری بندش کو حد اعجاز تک پہنچا دیا ہے۔ نگاہیں صرف بھوکی، تیز، یا بے محابا نہیں ہیں، بلکہ ان میں ایک طرح کی ہیبت ہے، ایک طرح کا طبیعی اور جسمانی جارحانہ پن ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے نگاہیں نہیں ہیں، ہوسناکی اور بے حیائی کے پتھر ہیں جو معشوق کے چہرے کے ساتھ ذہنی زنا بالجبر کر رہے ہیں۔ پھر اس مضمون کے ساتھ مناسبت اور رعایت کا بھی پورا انتظام ہے۔ مصرع ثانی میں پھوٹتے پتھروں کا ذکر کیا تو مصرع اولیٰ میں معشوق کے لئے ”بت“ کا لفظ استعمال کیا، کہ بت پتھر کا ہوتا ہے۔ ”چشم“، ”مردم“ (بمعنی ”آنکھ کی پتلی“) ”دیکھیں“ ”پھوٹنا“، ”نظر“ ان سب میں مراعات النظیر اور ضلع دونوں کا لطف ہے۔ پھر کرشاعرانہ الگ، کہ دوسرے لوگوں کو گرسنہ چشم کہا اور معشوق کو ان سے ملنے سے منع کیا۔ لیکن یہ ظاہر ہے کہ متکلم خود کو گرسنہ چشم لوگوں میں نہیں شمار کر رہا ہے۔ لہٰذا اشارہ یہ ہے کہ اور لوگوں سے نہ ملو، ہم سے ملو۔ معشوق کے لئے ”بت“ کا لفظ استعمال کر کے یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ خود معشوق ہزار سنگ دل اور غیر اثر پذیر ہو، لیکن بوالہوس لوگوں کی آنکھ معشوق کے دل سے زیادہ سخت ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

چشم رآنکھ ردیدہ اور ”مردم“ کا ضلع جو اس شعر میں ہے۔ شاہ نصیر کو اتنا پسند آگیا کہ انھوں نے اسے بار بار نظم کیا ہے۔

گردش دیدۂ دریا ہے عیاں کشتی سے
مردماں آنکھ لڑاتا ہے یہ طوفاں دریا

خانۂ چشم اس کے سب رہنے کی خاطر چھوڑدو
دیدہ و دانستہ اٹھو مردماں بہر خدا

ہے تصور یار کے یوں چشم گتی ہے نصیر
کاسۂ خالی ہو جیسے مردم سائل کے ہاتھ

لیکن شاہ نصیر کے شعروں میں معنی کی وہ فراوانی نہیں جو میر کے یہاں ہے۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے (اس کی طرف نثار احمد فاروقی مرحوم نے اشارہ کیا تھا) کہ بعض لوگوں کا اعتقاد ہے کہ پتھر کو بھی نظر لگتی ہے اور پتھر کو نظر لگے تو اس میں شگاف پیدا ہو جاتا ہے۔ میر نے اس اعتقاد پر مضمون کی بنیاد رکھ کر اس میں نیا پہلو پیدا کر دیا ہے۔ مضمون آفرینی اسے کہتے ہیں۔ جناب شاہ حسین نہری اطلاع دیتے ہیں کہ ان کے علاقے (اورنگ آباد) میں عام طور پر کہتے ہیں کہ نظر لگے تو پتھر بھی پھوٹ جاتے ہیں۔ اس طرح ممکن ہے کہ یہ مضمون (کہاوت) میر نے دکنی سے حاصل کی ہو۔ میر اور سودا کے یہاں دکنی استعمالات بہت ہیں۔

دیوان چہارم

ردیف ن

۳۰۶

کب تک دل کے ٹکڑے جوڑوں میر جگر کے لختوں سے
کسب نہیں ہے پارہ دوزی میں کوئی وصال نہیں

کسب = پیشہ
پارہ دوزی = پھٹے پرانے کپڑوں، خیموں وغیرہ کی مرمت کرنا
وصال = کتابوں کی جلد بندی کرنے والا۔

۱ر ۳۰۲ دل کی صفت یہ ہے کہ اگر اس پر خراش یا ہلکا زخم بھی آجائے تو وہ آپ سے آپ ٹھیک ہو سکتا ہے اگر دل پر مزید زور نہ پڑے۔ جگر کی بھی یہ صفت ہے کہ بڑی حد تک بیکار ہونے پر بھی وہ اپنی اصلاح از خود کر سکتا ہے۔ یہاں مضمون یہ ہے کہ دل کے ٹکڑے ہوگئے ہیں، اب اس میں از خود اصلاح کی قوت نہیں۔ لہٰذا اس کے ٹکڑوں کو جوڑنے کے لئے جگر کے ٹکڑے بروئے کار لائے جا رہے ہیں۔ مراد یہ نکلی کہ جگر بھی پارہ پارہ ہو گیا ہے۔ اگر جگر پاروں کو دل کی مرمت کے لئے استعمال کریں گے تو خود جگر کی مرمت کس طرح ہوگی؟ مصرعے کا انشائیہ اسلوب بھی عمدہ ہے، کیوں کہ اس میں مسلسل (اور غالباً بے فائدہ) پارہ دوزی سے اکتا جانے کا بھی اشارہ آگیا ہے۔

"پارہ دوز" وہ شخص ہوتا ہے جو پھٹے پرانے کپڑے کے ٹکڑوں کو جوڑ کر قابل استعمال بناتا ہے۔ خیمے کی مرمت کرنے والے کو بھی پارہ دوز کہتے ہیں۔ خیمے چونکہ اکثر چمڑے کے بھی ہوتے تھے، اس لئے دل جگر کے ٹکڑوں کو جوڑنے والے شخص کو "پارہ دوز" کہنا اور بھی مناسب ہے۔ مصرع ثانی میں اکتاہٹ کے ساتھ احتجاج اور ہلکے سے طنز کی بھی کیفیت ہے۔ میں کوئی پارہ دوز نہیں ہوں، وصال بھی

نہیں ہوں۔ عاشق کا پیشہ اور ہے، پارہ دوزی اور وصالی کا پیشہ اور۔ یہ بھلا کون سی بات ہے کہ عاشق سے ان کاموں کی توقع رکھی جائے جو اس کا پیشہ نہیں ہیں۔

''پارہ دوز'' قلیل الاستعمال لفظ ہے، اس لئے تازہ ہے، چونکہ دل اور جگر کے بھی ٹکڑوں کو ''پارہ'' کہتے ہیں، اس لئے'' پارہ دوزی'' اور بھی مناسب ہے۔ ''وصال'' بمعنی'' جلد بند'' بہت ہی نادر لفظ ہے، کسی لغت میں نہیں ملا۔ فرید احمد برکاتی نے آسی کے حوالے سے اس کے معنی لکھے ہیں، اسٹائنگاس میں'' وصال'' بمعنی'' جلد ساز'' ضرور دیے ہیں۔ چونکہ قرآن پاک کے تیسویں حصے کو بھی'' پارہ'' کہتے ہیں، اس لئے جگر پارہ، پارہ دوزی، اور وصال میں مناسبت بھی ہے۔ ''وصل'' کے اصل معنی ہیں'' پیوند''۔ اس طرح'' پارہ دوزی'' اور وصال (بمعنی'' پیوند لگانے والا'') میں مناسبت بھی ہے۔ امیر مینائی نے'' پارہ دوزی'' کا مضمون تو براہ راست میر سے لے لیا ہے۔ لیکن لفظ'' وصال'' سے کھیلنے کی ہمت انھیں بھی نہ ہوئی۔ امیر مینائی۔

پارہ دوزی کی دکاں ہے کہ مرا سینہ ہے
ہر طرف ڈھیر ہیں دل اور جگر کے ٹکڑے

امیر مینائی کے مصرع ثانی کی بندش بہت عمدہ نہیں، پھر اس کا مضمون بھی میر سے کم رہ گیا ہے۔

خود میر نے بھی لفظ'' وصال'' کو دیوان سوم میں باندھا ہے، لیکن اسے پوری طرح سنبھال نہ پائے۔

دل صد پارہ کو پیوند کرتا ہوں جدائی میں
کرے ہے کہنہ نسخہ وصل جوں وصال مت پوچھو

معلوم ہوا کہ نقش ثانی بھی نقش اول سے واقعی بہتر ہو جاتا ہے۔ اوپر کے شعر میں الفاظ کے بقدر معنی نہیں ہیں۔ قائم کے ایک شعر میں'' پارہ دوزی'' کا لفظ امیر مینائی کے شعر سے بہتر بندھا ہے، لیکن میر کے شعر زیر بحث کے ہم پایہ نہیں۔

آیا ہوں پارہ دوزی دل سے تپٹ تنگ
ایسے پھٹے ہوئے کو میں کب تک رفو کروں

۳۰۷

کوئی طرف یاں ایسی نہیں جو خالی ہووے اس سے میر
یہ طرفہ ہے شور جرس سے چار طرف ہم تنہا ہوں

۱/۳۰۷ قرآن میں اللہ تعالیٰ نے فرمایا ہے کہ تم جس طرف بھی منہ کرلو، تمھیں میرا چہرہ نظر آئے گا۔ اس مضمون کو لے کر میر نے اکیلے پن اور بے یاری کے لئے اپنے مرغوب استعارے (شور جرس) سے ملا دیا ہے اور نئی بات پیدا کی ہے۔ جرس کا شور دور دور پھیلتا ہے، لیکن اس کے ساتھ کوئی نہیں جاتا۔ آواز کہیں جاتی ہے اور قافلہ کہیں جاتا ہے۔ خود قافلے کو بھی خبر نہیں ہوتی کہ صوت جرس کہاں کہاں تک پہنچی ہے۔ پھر آواز تو موجود ہے، لیکن صاحب آواز کو سننے والا کوئی نہیں ہوتا۔ یا دور کہیں سے جرس کا شور کسی کو سنائی دیتا ہے، لیکن یہ معلوم نہیں ہوتا کہ جرس اور قافلہ کہاں ہے۔ ان کیفیات کو بیان کرنے کے لئے بودلیئر نے'' گھنے جنگلوں میں کھوئے ہوئے شکاریوں کی پکار'' کا استعاراتی پیکر خلق کیا ہے۔ میر نے ان باتوں کو ظاہر کرنے کے لئے شور جرس کا استعارہ اور پیکر اکثر استعمال کیا ہے۔ فی الحال صرف دیوان اول کے تین شعر ملاحظہ ہوں۔

یک بیاباں برنگ صوت جرس
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

برنگ صوت جرس تجھ سے دور ہوں تنہا
خبر نہیں ہے تجھے آہ کارواں میری

صوت جرس کی طرح بیاباں میں ہائے میر
تنہا چلا ہوں میں دل پر شور کو لئے

شعر زیر بحث میں اللہ کی موجودگی کے باوجود خود کو تنہا دیکھنے کا مضمون بالکل نیا ہے۔ "چار طرف تنہا" کے معنی ہیں میرے چاروں طرف تنہائی ہے۔ اس میں یہ نکتہ بھی ہے کہ میں جدھر بھی جاؤں، تنہا ہی رہوں گا۔ "طرف" اور "طرف" کی تجنیس بھی عمدہ ہے۔

صائب نے اس مضمون کو، کہ ہر سمت میں اللہ کا چہرہ ہے، پلٹ کر کہا ہے۔

اے کہ روے عالمے را جانب خود کردۂ
روئی آری بسوے صائب بیدل چرا

(اے تو کہ جس نے ایک عالم کا منھ اپنی طرف کر رکھا ہے، صائب بیدل کی طرف اپنا منھ کیوں نہیں کرتا؟)

صائب کے یہاں تنہائی میں انانیت ہے، میر کے یہاں تنہائی میں واماندگی ہے اور نظام کائنات پر طنز بھی۔ کیفیت دونوں کے یہاں ہے، لیکن میر کے یہاں کیفیت اور معنی دونوں صائب سے زیادہ ہیں کیونکہ میر کے شعر میں اس اسرار پر تحیر بھی ہے کہ اللہ کے ہر طرف ہوتے ہوئے بھی میں واماندہ اور تنہا کیوں ہوں؟

۳۰۸

۸۶۰ اک نور گرم جلوہ فلک پر ہے ہر سحر
کوئی تو ماہ پارہ ہے میر اس رواق میں

رواق = محل، کوٹھا

۱/۳۰۸ منوال صفا شاگرد مصحفی نے اس سے ملتا جلتا مضمون بہت لطف سے کہا ہے۔

چرخ کو کب یہ سلیقہ ہے ستم گاری میں
کوئی معشوق ہے اس پردۂ زنگاری میں

لیکن میر کے یہاں معنی کے پہلو کثرت سے ہیں، اور دونوں مصرعوں میں پیکر بھی خوب ہے۔ مناسبت کا بھی التزام بہت نازک اور لطیف ہے۔ "نور"، "گرم"، "جلوہ"، "ماہ پارہ"۔ پھر "سحر" اور "ماہ" کا تضاد۔ مصرع اولیٰ میں الفاظ کا دروبست ایسا ہے کہ اسے دو طرح پڑھ سکتے ہیں۔

(۱) اک نور گرم جلوہ فلک پر ہے ہر سحر
(۲) اک نور گرم جلوہ فلک پر ہے ہر سحر

پہلی قرأت کی رو سے معنی ہوئے کہ فلک پر ہر صبح ایک نور اپنا جلوہ دکھانے میں مصروف (گرم) ہوتا ہے۔ دوسری قرأت کی رو سے معنی ہوئے کہ فلک پر ہر صبح ایک ایسا نور ہوتا ہے جس کا جلوہ گرم (یعنی لذیذ اور پسندیدہ اور روشن) ہوتا ہے۔

دوسرے مصرعے میں لفظ "تو" بہت عمدہ ہے، اور یہ تاکید بھی خوب ہے کہ کوئی نہ کوئی معشوق، کوئی نہ کوئی حسین تو اس کوٹھے پر ضرور ہوگا۔ کوئی حور ہو، کوئی پری ہو، انسان ہو، یا خود جلوہ جمال الٰہی ہو۔ صبح کے نور کو اس بات کا کنایہ ٹھہرانا کہ آسمان پر کوئی حسین ضرور ہے، بہت خوب مضمون ہے۔ یہ نکتہ بھی خوب ہے کہ صبح (یعنی سورج) کا نور کسی ماہ پارہ (ماہ = چاند) کے وجود کی دلیل ہے۔ اس کے مقابلے میں جوش صاحب کا مضمون پھیکا اور انداز مربیانہ ہے۔

ہم ایسے اہل نظر کو ثبوت حق کے لئے

اگر رسول نہ ہوتے تو صبح کافی تھی

دیوان اول میں میر نے صبح کے جلوے کو شعلے سے تعبیر کیا ہے، لیکن وہاں مضمون آفرینی کے بجائے خیال بندی کا رنگ آگیا ہے۔

کور کس دل جلے کی ہے یہ فلک
شعلہ اک صبح یاں سے اٹھتا ہے

خیال بندی سے مراد ہے مضمون کا معمول سے ہٹ کر دور از کار ہونا اور اس کی بنیاد ایسی مشابہت (یا استعارے) پر ہونا جو خود دلیل کا محتاج ہو، یا پھر ایسے مضمون باندھنا جو مضامین کے مروج سلسلے سے الگ ہوں، لیکن اس ندرت کے باوجود ان میں وہ قوت نہ ہو کہ وہ مروج سلسلے میں شامل ہو سکیں۔ یا اگر شامل نہ بھی ہو سکیں تو ان میں بالکل اجنبی نہ ہوں۔ واضح رہے کہ مضمون کو مشیل ریفاتیر (Michel Rifaterre) کی زبان میں غرقاب چوکھٹا (Submerged Matrix) کہا جا سکتا ہے۔ جو چیز شعر میں بظاہر بیان ہوتی ہے وہ گویا اسی غرقاب چوکھٹے (Matrix) کی ایک جھلک ہے جس کے لئے شعر کے الفاظ پس منظر کا کام کرتے ہیں۔

۳۰۹

صبح ہوئی گلزار کے طائروں کو اپنے ٹٹولیں ہیں
یاد میں اس خودرو گل تر کی کیسے کیسے بولیں ہیں

خودرو (بروزن خوشبو) = وہ پھول یا پودا جو اپنے آپ (یعنی باغبان کی محنت کے بغیر) اگے، لہذا صحرائی پھول یا پودا

وہ دھوبی کا کم ملتا ہے میل دل ادھر ہے بہت
کوئی کہے اس سے ملنے میں تجھ کو کیا ہم دھولیں ہیں

سرو تو ہے سنجیدہ لیکن پیش مصرع قدیار
ناموزوں ہی نکلے ہے جب دل میں اپنے تولیں ہیں

سنجیدہ = تلا ہوا، موزوں

موت کا وقفہ اس رستے میں کیا ہے میر سمجھتے ہو
ہارے ماندے راہ کے ہیں ہم لوگ کوئی دم سولیں ہیں

۱/۳۰۹ یہ مضمون بالکل نیا ہے کہ گلزار میں جو طائر ہیں وہ گویا جلا وطن ہیں یا قید میں ہیں۔ چمن کی آرائش، اس کی آئین بندی، اس کا رکھ رکھاؤ (گویا اس کا تصنع) انھیں اچھا نہیں لگتا۔ شعر میں عجب ڈرامائی اسرار ہے کہ صبح ہوتی ہے تو طائران گلشن اپنے اپنے دل ٹٹولتے ہیں۔ یعنی اپنا محاسبہ اور محاکمہ کرتے ہیں کہ ہم کہاں کے تھے اور کہاں آ گئے، عام عقیدے کے برخلاف، طائران چمن کو گل و سنبل سے محبت نہیں۔ ان کو کسی صحرائی، اپنے آپ اگنے والے، مست، باغباں و گلچیں سے بے نیاز، آزاد گل تر سے محبت ہے۔ وہ اس خودرو گل سے چھوٹ کر گلشن میں آ گئے ہیں اور ہر صبح اس کو یاد کرتے ہیں۔

یہ شعر تمثیلی رنگ کا ہے۔ گلشن و گلزار سے دنیا مراد ہے، یعنی عالم اجسام اور اس کے طائر، دنیا میں بسنے والے انسان ہیں۔ وہ خودرو گل تر جس کے ہجر میں وہ نغمہ زن ہیں، دراصل وہ روح اعظم ہے جو

تمام ارواح کا منبع ہے۔ عالم اجسام میں تصنع ہے، اس لئے اس کو گلشن کہا۔ اور عالم ارواح، انسان ہستی کا اصل اور فطری گھر ہے، اس لئے عالم ارواح کی روح اعظم کو خود رو گل کہا۔

روح اعظم کے مسئلے پر بحث کے لئے دیکھئے ۱/ ۱۰۲ اور ۲/ ۲۶۳۔ مرغان چمن کا بولنا دل کی لاگ کے باعث ہے۔ اس مضمون کو میر نے دیوان چہارم ہی میں پھر کہا ہے۔ لیکن وہاں معنی کی وہ باریکی نہیں جو شعر زیر بحث میں ہے۔

ہر طور میں ہم حرف و سخن لاگ سے دل کی
کیا کیا کہیں ہیں مرغ چمن اپنی زباں میں

شعر زیر بحث میں محزونی اور مجبوری کی جو کیفیت ہے وہ خود بہت قیمتی ہے۔ "دل کو ٹٹولنا" میں رنج بھی ہے اور اپنے حالات و اعمال کا محاسبہ بھی۔ "کیسے کیسے بولیں ہیں" میں تحیر اور تحسین اور رنجیدگی تینوں موجود ہیں۔

۳۰۹/۲ شہر آشوب کی قدیم روایت یہ تھی کہ شہر کے لڑکوں کا ذکر ان کے حسن و جمال اور شوخی اور انداز و ادا کے حوالے سے کرتے تھے، اور لڑکوں کا انتخاب ان کے یا ان کے گھر والوں کے پیشے کے حوالے سے ہوتا تھا، مثلاً زرگر، گل فروش، بزاز، وغیرہ۔ شہر آشوب کی روایت کا یہ عنصر سودا وغیرہ کے زمانے تک باقی رہا۔ چنانچہ ان کے مشہور قصیدۂ شہر آشوب ع

اب سامنے میرے جو کوئی پیر و جواں ہے

میں مختلف پیشوں کے لوگوں کی زبوں حالی کا ذکر ہے۔ بعض قدیم فارسی شعرا، مثلاً مسعود سعد سلمان نے مختلف پیشوں کا ذکر کرتے ہوئے عشقیہ رباعیاں لکھی ہیں۔ بعد کے لوگوں میں کلیم ہمدانی نے غزلوں کا ایک سلسلہ لکھا ہے، جس میں ہندوستانی پیشوں اور فرقوں کے لوگوں کا ذکر ہندوستانی ناموں کے ساتھ ہے۔ مثلاً دھوبی پر جو غزل اس نے لکھی ہے، اس کا مطلع ہے۔

زحسن شستہ دھوبی چہ گویم
ازاں بے پردہ محبوبی چہ گویم

(دھوبی کے دھلے دھلائے حسن کے

بارے میں کیا کہوں؟ اس بے پردہ محبوب
کے بارے میں کیا کہوں؟)

میر نے بھی مختلف پیشوں سے متعلق لڑکوں کا ذکر کیا ہے۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں دھوبی کے لڑکے کا ذکر ہے۔ بعض اور اشعار حسب ذیل ہیں۔

کیفیتیں عطار کے لونڈے میں بہت تھیں
اس نسخے کی کوئی نہ رہی حیف دوا یاد

(دیوان دوم)

افسانہ خواں کا لڑکا کیا کہئے دیدنی ہے
قصہ ہمارا اس کا یارو شنیدنی ہے

(دیوان چہارم)

ظاہر ہے کہ اس طرح کے اشعار میں رندی اور ہوسناکی سے زیادہ تفنن طبع اور رعایت لفظی کا کھیل ہے، اور ان کا اصل مقصد شہر آشوب کی روایت کا کم و بیش اتباع ہے۔ شعر زیر بحث پر کلیم ہمدانی کے مطلع کا بھی اثر نمایاں ہے۔ لیکن میر نے اپنے شعر میں خوش طبع اور رعایت لفظی کو کلیم ہمدانی سے بہت زیادہ بڑھا دیا ہے اور اپنی طرح کا لاثانی شعر لکھا ہے۔ "دھوبی" کے اعتبار سے کلیم ہمدانی نے "شستہ" لکھا تھا، میر نے "میل دل" (= میلے دل) کا دلچسپ ایہام رکھا۔ پھر مصرع ثانی میں "دھولیں ہیں" کہا۔ "دھولینا" کسی اردو لغت میں نہیں ملتا۔ فارسی لغت نگاروں میں سے بھی صرف خان آرزو نے "چراغ ہدایت" میں اس کی فارسی اصل لکھی ہے "شست وشو کردن۔" اور معنی لکھے ہیں "برا بھلا کہنا، سرزنش کرنا۔" اردو میں "دھویا جانا" بمعنی "بے حیا ہو جانا" تو ہے۔ مثلاً غالب ع

دھوئے گئے ہم ایسے کہ بس پاک ہو گئے

لیکن "دھولینا" نہیں ہے۔ میر نے "دھویا جانا" اور "شست وشو کردن" کے طرز پر "دھولینا" بنا لیا۔ معنی تو غالباً وہی ہیں جو "شست وشو کردن" کے ہیں (برا بھلا کہنا، سرزنش کرنا) لیکن بے حیا ہو جانے کے مفہوم کا بھی اشارہ موجود ہے۔ شوخی اور ذہانت سے بھرپور بہت دلچسپ شعر کہا ہے۔

ایک قول سننے میں آیا کہ "دھولینا" اور پرستوں کا محاورہ ہے، لیکن اس کی تصدیق نہ ہو سکی۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ ''دھولیں'' بہ فتح اول ہو اور اس کا مصدر ''دھولیا'' بفتح اول ہو، بمعنی تھپڑ مارنا۔ لیکن اس کی بھی تصدیق نہ ہو سکی۔

۳۰۹۰۳ معشوق کے قد کو سرو سے تشبیہ دینا عام مضمون ہے۔ ترکی میں یہ اس قدر کثرت سے استعمال ہوا ہے کہ ترکی زبان میں ''سرو رواں'' کے معنی ہی ''معشوق'' ہو گئے، جس طرح ہمارے یہاں ''دلربا'' کے ایک معنی ''معشوق'' ہیں۔ سرو قد کا مضمون سعدی اور خسرو اور حافظ کے یہاں نئے نئے معنوں سے استعمال ہوا ہے۔ شبلی نے شکایت کی ہے کہ شاعری کے ابتدائی زمانے میں شعرا سادہ اور سلیس بات کہتے تھے، لیکن بعد کے لوگوں نے تصنع اور پیچیدگی کو پسند کیا اور اس طرح شاعری ''خیالی مضامین'' سے بھر گئی۔ اس قول میں پہلی غلطی تو یہ ہے کہ مضمون چونکہ استعارے پر مبنی ہوتا ہے، اور استعارے کو ہمارے یہاں حقیقت کی سطح پر برتتے ہیں، لہٰذا یہاں ''خیالی'' اور ''حقیقی'' کا امتیاز ہماری شعریات کے لئے بے معنی ہے۔ استعارہ بہر حال تخیل کا تفاعل ہے، اور اس حد تک تمام استعارے کسی نہ کسی طرح ''خیالی'' ہی ہوتے ہیں۔ دوسری غلطی شبلی کی یہ ہے کہ انھوں نے مضمون آفرینی کے اصول کو نظر انداز کر دیا ہے۔ مضمون آفرینی کا بنیادی عمل ہی یہ ہے کہ نیا مضمون پیدا کیا جائے، یا پرانے مضمون میں نئی جہت نکالی جائے، یا پرانے مضمون کو نئی طرح سے پیش کیا جائے۔ لہٰذا یہ بات ظاہر ہے کہ عام طور پر بعد کے شعرا پہلے کے شعرا سے زیادہ مضمون آفرینی کی کوشش کریں گے۔

قدیم فارسی شعرا نے سرو اور قد معشوق کے مضمون میں جو نئی باتیں کی ہیں، ان کو ہم زیادہ تر استعارے کے مخصوص عمل یعنی تبدل یا (substitution) کی ضمن میں رکھ سکتے ہیں۔ یعنی کسی چیز کی جگہ کسی اور چیز کو رکھ دینا۔ سبک ہندی کے شعرا نے اپنے مضامین کی بنیاد (contiguity) (یعنی ''تقریب'') پر رکھی۔ تقریب سے مراد ہے کسی شے کے تلازمے کو مضمون کی بنیاد بنانا۔ رومن یاکبسن (Roman Jacobson) نے لکھا ہے کہ تبدل (substitution) عمل ہے استعارے کا، اور یہ شاعری کی صفت ہے۔ اس کے برخلاف تقریب (contiguity) عمل ہے کنایہ (metonymy) کا، اور یہ شاعری کی نہیں، بلکہ فکشن کی صفت ہے۔ یاکبسن کو اگر ہند ایرانی شعریات سے واقفیت ہوتی تو اسے معلوم ہو جاتا کہ ہمارے یہاں (metonymy) یعنی کنایہ کے طریقوں کو بھی مضمون (= استعارہ) کی

بنیاد بنایا گیا ہے۔

مثال کے طور پر سرو اور قد کو لیجئے۔ سرو چونکہ سیدھا، سبک اور سدا بہار ہوتا ہے، اس لئے معشوق کے قد کو اس سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اب یہاں سے تقریب کا عمل شروع ہوتا ہے۔ جنت میں جو درخت ہے (طوبیٰ) وہ بھی سرو کے مانند ہے۔ لہٰذا قد = طوبیٰ = سرو۔ اب قد کو ''موزوں'' بھی کہتے ہیں۔ لیکن مصرعے کو بھی موزوں کہتے ہیں۔ لہٰذا قد = موزوں = مصرع، اور قد = سرو = مصرع۔ موزونیت کو پرکھنے کا عمل تقطیع کرتا ہے۔ ''تقطیع'' کے ایک معنی ''آرائش'' بھی ہوتے ہیں اور ایک معنی ''کاٹنا چھانٹنا'' بھی ہوتے ہیں۔ لہٰذا قد = سرو = تقطیع = موزوں۔ اب محسن تاثیر کا شعر دیکھتے ہیں۔

اگرچہ یک سرو بہ رعنائی آں قامت نیست
چوں کہ تقطیع کند مصرع موزوں گردد
(اگرچہ ایک ہی سرو اس (معشوق کی)
قامت کے برابر رعنائی نہیں رکھتا، لیکن
سرو چونکہ تقطیع یعنی کاٹ چھانٹ، آرائش
کرتا ہے، اس لئے وہ بھی مصرع موزوں
ہو جاتا ہے۔)

اردو کے شعرا کو محسن تاثیر کا مضمون امکانات سے پر نظر آیا۔ لہٰذا اب بعض مثالیں اردو کی دیکھئے۔

ہے پسند طبع عالی مصرع سرو بلند
جب سے گلشن میں ترا قد دیکھ کر موزوں ہوا
(ولی)

موزوں قد اس کا چشم کے میزاں میں جب تلا
طوبیٰ تب اس سے ایک قدم ادھ کسا ہوا
(شاکر ناجی)

غضب ہے سرو باندھا اس پری کے قد کلکوں کو

یہ کس شاعر نے ناموزوں کیا مصراع موزوں کو

(ناسخ)

پہنچا اسے مصرع تازہ و تر
قد یار سا سرو موزوں نہ نکلا

(آتش)

خود میر کا شعر جو اس وقت زیر بحث ہے، مضمون آفرینی کی اسی زنجیر کی روشن کڑی ہے۔ اس سلسلے میں دیوان سوم کے ایک شعر پر جو ۳ / ۲۹۳ پر ہے، مفصل بحث گذر چکی ہے۔ ولی سے لے کر آتش تک کے اشعار جو میں نے اوپر نقل کئے اپنی اپنی جگہ مضمون آفرینی کا عمدہ نمونہ ہیں۔ ان کا تجزیہ کرنا اس وقت طول امل ہوگا، لہٰذا صرف میر کے شعر زیر بحث پر گفتگو کرتا ہوں۔

(۱) ''سنجیدہ'' بمعنی تلا ہوا، وزن کیا ہوا۔ یہی معنی ''موزوں'' کے بھی ہیں۔ لہٰذا ''سنجیدہ'' بمعنی ''موزوں'' ہے۔ لیکن ''سنجیدہ'' ہمارے یہاں ''قابل لحاظ، گمبھیر'' (grave) کے معنی میں بھی آتا ہے۔ اور یہ معنی بھی یہاں مناسب ہیں۔ کیوں کہ سرو اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے، اور باغ کا ایک اہم جزو ہے۔ لہٰذا اس میں سنجیدگی ہے۔

(۲) اگر دوسرا مصرع پہلے سے موجود ہو، اور اس پر پہلا مصرع لگایا جائے تو اسے ''پیش مصرع'' کہتے ہیں۔ لہٰذا ''پیش مصرع قد یار'' میں ''پیش مصرع'' ایک اور معنویت رکھتا ہے۔

(۳) شعر کی موزونیت معلوم کرنے کے لئے تقطیع کے علاوہ ایک طریقہ یہ ہے کہ ہم اپنے اندرونی سامعہ کو کام میں لا کر مصرعے کو گویا دل میں تولتے ہیں اور فیصلہ کرتے ہیں کہ موزوں ہے کہ نہیں، یا خارج از بحر ہے کہ نہیں۔ لہٰذا ''دل میں تولنا'' یہاں نہایت مناسب ہے۔

(۴) ''سنجیدہ'' اور ''تولیں ہیں'' میں ضلع کا ربط ہے۔

(۵) سرو بھی موزوں ہے، لیکن یار اس سے زیادہ موزوں ہے۔ لہٰذا مصرعوں کی موزونیت کے الگ الگ مدارج ہوتے ہیں۔ کوئی زیادہ موزوں ہوتا ہے، کوئی کم موزوں ہوتا ہے۔

(۶) ''ناموزوں'' بمعنی ''نامناسب'' بھی ہے۔ لہٰذا ایک معنی یہ ہوئے کہ سرو اگرچہ سنجیدہ ہے، لیکن قد یار کا پیش مصرع بننے کے لئے نامناسب ہے۔ (ملاحظہ ہو آتش کا شعر جو اوپر نقل ہوا۔)

(۷) اس مضمون کو میر نے دیوان ششم میں یوں لکھا ہے

اس کی قامت موزوں سے کیا سرو برابر ہووے گا
ناموزوں ہی نکلے گا سنجیدہ کوئی جو بولے تک

یہاں معنی اور مضمون کی وہ تہیں نہیں ہیں جو شعر زیر بحث میں ہیں۔ مصرع ثانی پوری طرح کارگر نہیں ہے۔ شعر زیر بحث ہر طرح تک سک سے درست ہے اور شاہکار درجہ رکھتا ہے۔

۳۰۹/۳ دیوان اول میں اسی مضمون کا شعر بہت زیادہ مشہور ہے ۔

مرگ اک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے بڑھیں گے دم لے کر

شعر زیر بحث دیوان اول کے شعر سے کہیں بہتر ہے، کیا بہ لحاظ اسلوب اور کیا بہ لحاظ معنی۔ لیکن چونکہ زیادہ تر لوگ دیوان اول سے آگے کم بڑھتے ہیں، اس لئے زیر بحث شعر اکثر لوگوں کی نگاہ سے اوجھل رہا ہے۔ دیوان اول کا شعر خبریہ اسلوب میں ہے، جب کہ موجودہ شعر کا مصرع اولیٰ انشائیہ ہے، اور اس کا تخاطب بھی خوب ہے۔ شعر کا متکلم کوئی اور ہے (مثلاً کوئی عارف، یا کوئی ایسا شخص جس نے دنیا کے رنج و غم بھگتے ہیں۔) اور مخاطب میر شاعر نہیں، بلکہ کوئی عام شخص ہے۔ لہٰذا ایسا شخص جو موت کے اسرار سے آشنا نہیں، اور جو اس تفکر میں ہے کہ موت کیا ہے اور کیوں ہے؟ پھر مصرع ثانی میں ''راہ کے ہیں'' بہت معنی خیز فقرہ ہے، کیوں کہ اس میں اس بات کا اشارہ ہے کہ عدم سے زیست، پھر زیست سے عدم، اور عدم کے بعد، یہ سب ایک ہی سفر کی مختلف منزلیں ہیں۔ انسان عالم ارواح سے عالم اجسام میں آتا ہے تو تھک جاتا ہے، کیوں کہ یہ سفر بہت طویل ہے، اور مسافر کو بھی نہیں معلوم کہ یہ سفر کیوں اور کس طرح طے ہوا۔ پھر عالم اجسام میں زندگی خود ایک سفر ہے۔ اب موت ایک طرح کا قیام ہے، ایسا قیام جس کے بغیر چارہ نہیں۔ کیوں کہ سفر نے اتنا تھکا دیا ہے کہ رکنا ناگزیر ہو گیا ہے۔

لیکن اس رکنے میں کوئی تفریح، کوئی تماشا، کوئی آرام کا مشغلہ نہیں، بس ایک چند لمحوں کا سونا ہے۔ جیسے کوئی تھک کر سر راہ سو رہے۔ یعنی موت کوئی منزل نہیں، بلکہ طویل سفر کا ایک مختصر لمحہ، ایک عارضی قیام ہے۔ موت کے بعد بھی سفر ہے، اور منزل لا معلوم۔ ''ہارے ماندے'' محاورے کے اعتبار سے

''تھکے ماندے'' کا مترادف ہے۔ لیکن لفظ ''ہارے'' میں اشارہ بہر حال پوشیدہ ہے کہ اس سفر میں کامیابی یا فتح نہیں۔ دنیا میں آنا ہو یا دنیا سے جانا ہو، دونوں صورتوں میں زیاں ہی زیاں ہے۔

اب مصرع اولیٰ کے صرف دنحو کو دیکھئے۔ مصرع کئی طرح پڑھا جا سکتا ہے،

(۱) موت کا وقفہ اس رستے میں کیا ہے؟ میر، سمجھتے ہو؟

(۲) موت کا وقفہ اس رستے میں، کیا ہے میر؟ سمجھتے ہو؟

(۳) موت کا وقفہ؟ اس رستے میں کیا ہے؟ میر، سمجھتے ہو؟

(۴) موت کا وقفہ اس رستے میں کیا ہے میر؟ سمجھتے ہو؟

(۵) موت کا وقفہ اس رستے میں کیا ہے؟ میر سمجھتے ہو؟

ہر قرأت میں معنی تھوڑے بہت بدل جاتے ہیں۔ اسی طرح مصرع ثانی میں بھی وقفے کے کئی امکانات ہیں،

(۱) ہارے ماندے راہ کے ہیں، ہم لوگ کوئی دم سو لیں ہیں

(۲) ہارے ماندے راہ کے ہیں ہم لوگ، کوئی دم سو لیں ہیں

(۳) ہارے ماندے، راہ کے ہیں ہم لوگ، کوئی دم سو لیں ہیں

(۴) ہارے ماندے راہ کے ہیں، ہم لوگ کوئی دم سو لیں ہیں

یہاں ہر قرأت کے ساتھ معنی تو نہیں بدلتے، لیکن فضا اور تاثر بدل جاتے ہیں۔

اس غزل کے چاروں شعروں میں میر کی فن کارانہ مہارت اور شعور کی گہرائی نئے رنگوں میں جلوہ گر ہوئی ہیں۔ دیوان چہارم کی ترتیب کے وقت میر کی عمر ستر سے کچھ متجاوز تھی۔ ایسے شعر اس عمر میں کہہ لینے کے بعد وہ جو دعویٰ بھی کرتے روا تھا۔

ایک دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ اس مضمون کے برخلاف میر نے موت کو ایسا سفر بھی اکثر کہا ہے جسے لامعلوم کی جانب یا لامعلوم کے اندر سفر (journey into the unknown) کہہ سکتے ہیں اور جس کے مسافر کو خوف و اندیشہ لاحق ہوتا ہے۔

اندیشے کی جاگہ ہے بہت میر جی مرنا

درپیش عجب راہ ہے ہم تو سفروں کو

(دیوان دوم)

راہ عجب پیش آئی ہم کو یاں سے تنہا جانے کی

یار و ہمدم ہمراہی ہر گام بچھڑتے جاتے ہیں

(دیوان پنجم)

ان اشعار پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔ یہ خیال رہے کہ موت اور زندگی دونوں کے لئے سفر کا مضمون لاتے ہیں۔ یعنی زندگی کو بھی ''سفر'' کہتے ہیں اور موت کو بھی ''سفر'' کہتے ہیں۔ غالباً یہ خصوصیت صرف اردو فارسی زبانوں میں ہے کہ ایک ہی استعارہ دو بالکل متضاد حقائق کے لئے استعمال ہو سکتا ہے۔ اردو میں تو یہ اور بھی حیرت انگیز حد تک ہے کہ لفظ ''کل'' گذشتہ دن کے لئے بھی ہے اور اگلے دن کے لئے بھی۔ یہاں بھی وہی بات ہے کہ گذر جانا دونوں میں مشترک ہے۔ ایک ''کل'' وہ جو گذر گیا اور ایک ''کل'' وہ جو ''آج'' کے گذرنے کے بعد آئے گا۔

۳۱۰

وہ نہیں اب کہ فریبوں سے لگا لیتے ہیں
ہم جو دیکھیں ہیں تو وے آنکھ چرا لیتے ہیں

کچھ تفاوت نہیں ہستی و عدم میں ہم بھی
اٹھ کے اب قافلۂ رفتہ کو جا لیتے ہیں

نازکی ہائے رے طالع کی نکوئی سے کبھی
پھول سا ہاتھوں میں ہم ان کو اٹھا لیتے ہیں

ہم فقیروں کو کچھ آزار تمھیں دیتے ہو
یوں تو اس فرقے سے سب لوگ دعا لیتے ہیں

۳۱۰/۱ ''وہ نہیں'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) اب وہ بات نہیں۔ (۲) اب معشوق وہ شخص نہیں رہ گیا۔ مضمون کے لحاظ سے بھی شعر اچھوتا ہے، اور ایہام الگ قابل داد ہے۔ پہلے تو معشوق فریب دے کر لبھا لیتا تھا۔ ''فریب'' کی نوعیت نہیں ظاہر کی ہے، لیکن ''فریبوں'' کہہ کر یہ اشارہ رکھ دیا ہے کہ فریب بہت سے تھے اور کئی طرح کے تھے۔ مثلاً یہ فریب دیا کہ ہم تمھیں پسند کرتے ہیں۔ یا یہ کہ ہم رقیبوں سے تنگ ہیں، لیکن تم کو اچھا آدمی سمجھتے ہیں۔ یا یہ کہ خوب بناؤ سنگار کیا اور اپنے حسین ہونے کا فریب دیا۔ یا یہ کہ اپنے کو بہت نرم دل دکھایا۔ یا متکلم کی شاعری میں دلچسپی ظاہر کی۔ وغیرہ۔ ''لگا لیتے ہیں'' بھی خوب فقرہ ہے، لیکن کیونکہ اس معشوق کی چالاکی، اس کا شوق شکار، اس کی ایک طرح کی عامیانہ (vulgar) اور عیارانہ ذہنیت، ان سب کا اشارہ موجود ہے۔

دوسرے مصرعے میں کہا گیا کہ بجائے فریب کاری کے اب معشوق آنکھ چرا لیتا ہے، یعنی اب عاشق سے پہلو تہی کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کی وجہ یہ ہے کہ معشوق کو اب عاشق سے دلچسپی نہیں رہ گئی، بلکہ وہ اس سے اکتا گیا ہے۔ اس تبدل حال کی وجہ نہیں بیان کی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ اب معشوق کو کسی سے عشق صادق ہو گیا ہو اور اب اس نے اپنی پچھلی حرکتیں ترک کر دی ہوں۔ ہو سکتا ہے معشوق کو کسی ایک عاشق کو مسلسل لبھاتے رہنے کے بجائے نئے نئے عاشقوں کو گرفتار کرنے میں لطف آتا ہو۔ ہو سکتا ہے متکلم کو اپنے دام فریب میں پھنسا کر، اس کا دین دنیا خراب کر کے معشوق نے سوچا ہو کہ اس شخص کے ساتھ منصب معشوقی نبھا لیا، اب اس کے پاس کیا رکھا ہے جو اس وقت ضائع کیا جائے؟ چلو اب کسی اور کو رجھاتے ہیں۔

غرض کہ معاملات عشق کی ایک پوری دنیا بظاہر سادہ سے شعر میں آباد ہے۔ یہ شعر اس قدر دھوکے باز ہے کہ دس میں سے نو بار ہم اس پر سے سرسری گذر جائیں گے۔ لیکن اگر خوش قسمتی سے کبھی نگاہ ٹھہری، تو پتہ لگتا ہے کہ اس بظاہر سپاٹ شعر میں بڑے اونچ نیچ ہیں۔

۳۱۰/۲ اہل دل کے لئے زندگی سے موت کی طرف گذران کوئی بڑی بات نہیں۔ وہ جب چاہیں جان کو جان آفریں کے سپرد کر دیں۔ اس مضمون پر بہت عمدہ شعر ۳/۶۰ پر ملاحظہ ہو۔ شعر زیر بحث میں مضمون وہی ہے لیکن اسے بالکل نئے اور بے تکلف لہجے میں بیان کیا گیا ہے۔ مرنے والوں کو ''قافلۂ رفتہ'' کہہ کر یہ کنایہ رکھ دیا ہے کہ ہم بھی سفری ہی میں ہیں (ملاحظہ ہو ۳۰۹/۴)۔ یہ واضح نہیں کیا کہ قافلے کو آگے کیوں جانے دیا اور خود اس کے ساتھ کیوں نہ گئے۔ (غالباً اس وجہ سے، کہ ہستی و عدم میں کچھ تفاوت نہیں، اور ہم چاہیں گے تو دم زدن میں قافلۂ رفتہ کو جا لیں گے۔ یا غالباً اس وجہ سے کہ سفر کا پڑاؤ بہت دلچسپ تھا، اس لئے رک گئے۔) مصرع ثانی میں حال کو مستقبل کے معنی میں خاص اردو روزمرہ کے مطابق استعمال کیا ہے۔ اس طرح بات کا فوری پن اور زور بڑھ گیا ہے۔ گویا قافلۂ رفتہ کو جا لینا آسان ہے کہ یہ کام ابھی ابھی ہمارے سامنے انجام پائے گا۔ نکتہ یہ ہے کہ جس طرح ہمارے لئے ہستی اور عدم ایک ہیں، اسی طرح حال اور مستقبل بھی ایک ہیں۔ ہستی برابر ہے حال کے، اور عدم برابر ہے مستقبل کے۔ ''ہم بھی'' میں اشارہ بھی ہے کہ ایسا کام اور اہل دل کر چکے ہیں۔ گویا یہ ہم جیسوں کے لئے عام بات

ہے۔

یہ بھی ملحوظ رہے کہ " قافلہ رفتہ " حقیقت کی حقیقت ہے اور استعارے کا استعارہ، پھر مصرع ثانی میں " اب " کا لفظ جان بوجھ کر رکھا ہے، کہ یہ کام ہم ابھی ابھی کرنے جا رہے ہیں (یعنی ابھی یہ ارادہ کیا ہے) اور آگے گئے ہوئے لوگوں کو جا لینا بھی ابھی ابھی ہوگا۔ یہ میر کا خاص انداز ہے کہ وہ چھوٹے چھوٹے لفظوں میں اتنے معنی بھر دیتے ہیں۔

۳۱۰/۴ ژاک دریدا (Jacques Darrida) کا مشہور نظریہ ہے کہ متن کو اگر غور سے پڑھیں تو معنی کی تقلیب نظر آتی ہے۔ یعنی جو معنی بظاہر متن میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں وہ مرکز سے دور معلوم ہوتے ہیں، اور جو معنی مرکز سے دور معلوم ہوتے ہیں وہ مرکزی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ دریدا کا یہ خیال تمام بیانات کے بارے میں ہے، کیوں کہ وہ ادبی اور غیر ادبی متن میں کوئی خاص فرق نہیں کرتا۔ دریدا کا نظریہ تمام متون پر صادق بھی نہیں آتا۔ اور یہ کوئی تنقیدی نظریہ نہیں کیونکہ اس کا تعلق فلسفۂ لسان سے ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض متن ایسے ہیں جن پر اس کا تقلیب معنی کا نظریہ صادق آتا ہے۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں بظاہر تو معشوق کی نزاکت کا مضمون ہے، اور مصرع ثانی، جو نزاکت کی دلیل قائم کرتا ہے وہ حاشیہ پر ہے، (peripheral) ہے کیوں کہ دعویٰ مرکز ہوتا ہے اور دلیل اس کی (periphery) یا فرع ہوتی ہے۔ لیکن معشوق کو پھول کی طرح ہاتھوں میں اٹھا لینا اتنا موثر erotic پیکر ہے کہ معشوق کی نزاکت کا بیان محض ذیلی اور کنارہ کش (peripheral) ہو جاتا ہے، اور معشوق کے ساتھ جنسی موانست و ملابست کا تصور فوری طور پر اثر کرتا ہے۔

اب معنی کے بعض پہلو اور دیکھئے۔ شعر شروع ہوتا ہے معشوق کی نازکی کے بیان سے۔ لیکن پہلے تین لفظوں (نازکی ہائے رے) کے بعد پورے مصرعے میں نصیبے کی یاوری اور اس یاوری کے کبھی کبھی ہی واقع ہونے کا بیان ہے۔ (طالع کی کوئی سے کبھو۔) پھر معشوق کی " نازکی " کے متوازن تقدیر کی " کوئی " ہے۔ " طالع " کے اصل معنی ہیں " ستارہ "۔ معشوق خود ستارہ ہے (یعنی عاشق کے لئے سعد ستارہ ہے) اور ستارے کی طرح خوب صورت بھی ہے۔ لیکن وہ ستارے کی طرح دور بھی ہے اور آسانی سے ہاتھ بھی نہیں لگتا۔ اب دیکھئے کہ جب وہ ہاتھ لگا بھی تو اس نے اتنا ہی موقع دیا کہ عاشق اسے گود میں اٹھا

لے۔

اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۳۲۱/۲، جہاں معشوق کے لئے پھول کا استعارہ ہے اور اس کو گود میں اٹھا لینے کا مضمون ہے۔ شعر زیر بحث میں لفظ " نازکی " خاص اہمیت کا حامل ہے، کیوں کہ جب مضمون یہ ہے کہ ہم معشوق کو پھول کی طرح اٹھا لیتے ہیں تو معشوق کی صفت " نازکی " نہیں بلکہ لطافت ہوگی، کہ وہ پھول کی طرح ہلکا ہے۔ پھر " نازکی " کیوں کہا؟ اس کی وجہ دراصل یہ ہے کہ جب معشوق کو آغوش میں لے کر اٹھایا تو اس کے بدن کی نرمی اور نزاکت کا احساس ہوا، اور یہ احساس اتنا گہرا اور پائدار تھا کہ گود میں اٹھانے کے واقعے کی سب سے اہم بات جو یاد رہی وہ معشوق کی لطافت نہیں، بلکہ اس کی نزاکت تھی، کہ اس کا جسم کس قدر نرم و نازک تھا، ممکن ہے انگلیوں کے نشان پڑ گئے ہوں۔

۳۱۰/۴ شعر کا مضمون اور اسلوب دونوں دلچسپ ہیں۔ متکلم اور مخاطب دونوں ہی محض کنائے کے ذریعہ متعین کئے گئے ہیں۔ یعنی " ہم فقیروں " سے مراد عاشق (اور شاید عاشقان صادق) ہیں اور " تمھیں " سے مراد " معشوق " ہے۔ لیکن عاشقوں کا تشخص لفظ " فقیروں " سے قائم کر کے یہ کنایہ بھی رکھ دیا ہے کہ یہ محض دنیادار لوگ، یا معمولی عاشق نہیں ہیں۔ یہ لوگ اللہ والے ہیں، کیوں کہ لوگ ان سے دعا کے طالب رہتے ہیں۔ دوسرا کنایہ اس بات کا ہے کہ لوگ ان کے ساتھ نیکی کرتے ہیں، اور اس کے بدلے میں وہ لوگوں کو دعا دیتے ہیں۔ یعنی فقیروں سے دعا لینا اس بات کا مفہوم رکھتا ہے کہ لوگ ان کے ساتھ بھلائی کرتے ہیں۔

اس معنی کا ایک اور پہلو دیکھئے۔ عام طور پر تو عاشق ہی طالب ہوتا ہے۔ عاشق کا کام معشوق سے کچھ حاصل کرنا ہے (بوسہ، تبسم، التفات، وفا، وغیرہ۔) اور معشوق کا کام عاشق کی تمنا پوری نہ کرنا (یعنی اسے کچھ نہ دینا) ہے۔ لیکن شعر میں کہا یہ جا رہا ہے کہ عاشقوں سے لوگ دعا لیتے ہیں، اور معشوق انھیں آزار دیتا ہے۔ یعنی اس شعر کے مضمون کی حد تک مساوات یہ قائم ہوتی ہے کہ عاشق کا کام دعا دینا ہے، اور معشوق کا کام کچھ دینا نہیں، بلکہ دعا حاصل کرنا ہے۔ لیکن معشوق (آزار) دیتا ہے، اپنے مرتبے کے مطابق کام نہیں کرتا۔ اور عاشق اس درجہ بے نیاز یا بے غرض ٹھہرتا ہے کہ وہ کچھ مانگتا نہیں، بلکہ لوگوں کو دعا ہی دیتا ہے۔ عاشق دامن نہیں پھیلاتا بلکہ لوگوں کے دامن میں دعا ڈالتا ہے۔ اور معشوق، جسے کچھ

دینے کی ضرورت نہیں، بے وجہ آزار دیتا نظر آتا ہے۔ لہٰذا تمام خلقت کا عمل ایک طرف ہے (فقیروں سے دعا لینا) اور معشوق کا عمل ایک طرف ہے (فقیروں کو آزار دینا۔)

چھوٹے چھوٹے الفاظ کا حسن اور معنویت اس شعر میں بھی دیدنی ہیں۔ "کچھ"، "تمھیں"، "یوں تو"، "سب لوگ"، یہ سب الفاظ شعر میں معنی اور اس میں بیان کردہ صورت حال کو روزمرہ کی برجستگی اور بے تکلفی عطا کرتے ہیں۔ عاشقوں کے کردار میں عجب پرلطف گھریلو اپنائیت اور درویشانہ سادگی اور وقار ہے۔ اور معشوق محض کھلنڈرا اور چلبلا نہیں، بلکہ بالارادہ آزار پہنچانے کی عادت والا شخص ہے۔ مکالمے کا لہجہ بھی خوب ہے۔ اس میں یہ کنایہ بھی ہے کہ کسی جگہ معشوق اور متکلم کا سامنا ہوا ہے اور معشوق کو اتنی فرصت بھی ہے کہ وہ متکلم کی بات سن لے۔ شاید کہیں سر راہے ملاقات ہوگئی ہے، لیکن معشوق بات سننے پر راضی ہے۔

۳۱۱

کیا سر جنگ و جدل ہو بے دماغ عشق کو
صلح کی ہے میر نے ہفتاد و دو ملت سے یاں

سر جنگ و جدل = لڑائی جھگڑے کا ارادہ، اس سے دلچسپی

۳۱۱/۱ اس شعر میں کنائے بہت خوب ہیں۔ (۱) مصرع ثانی میں میر کا ذکر ہے اور مصرع اولیٰ میں "بے دماغ عشق" کا۔ لہٰذا کنائے سے بات ثابت کی کہ "بے دماغ عشق" سے "میر" مراد ہے۔ (۲) ہفتاد و دو ملت کی صفت، یا ان کا کام جنگ و جدل ہے۔ اس بات کا کنایہ یوں رکھا کہ پہلے مصرعے میں "جنگ و جدل" کا ذکر کیا، اور دوسرے مصرعے میں "ہفتاد و دو ملت" کا ذکر کیا۔ (۳) "یاں" میں دو کنائے رکھے۔ اول تو یہ کہ "یاں" سے مراد یہ دنیا ہے جس میں بہتر فرقے بستے ہیں۔ دوسرا کنایہ اس بات کا کہ اپنی زندگی کے اس مقام پر آ کر، جب میر بے دماغ عشق ہو گیا تو اس نے صلح کر لی۔ یعنی بہتر فرقوں کی آویزش سے بچنے کا طریقہ یہ ہے کہ انسان بے دماغ عشق ہو جائے۔ (۴) ہفتاد و دو ملت سے بظاہر مسلمانوں کے بہتر فرقے مراد ہیں (مشہور ہے کہ ایک زمانہ ہوگا جب اہل اسلام بہتر فرقوں میں منقسم ہوں گے، لیکن ان میں ایک ہی فرقہ راہ راست پر ہوگا۔ جناب حنیف نجمی نے اسے حدیث قرار دیا ہے لیکن میں نے اس کا استعمال نہیں کیا کیونکہ یہ میرے موضوع سے خارج ہے۔) لیکن بہتر فرقے تمام دنیا کے لوگوں کا استعارہ بھی ہیں۔

مزید خوبیاں اس شعر میں حسب ذیل ہیں۔ میر کا ذکر واحد غائب کے صیغے میں کر کے متکلم کا ابہام پیدا کر دیا، کہ متکلم کوئی اور شخص ہے اور میر کوئی اور شخص۔ پھر واحد غائب میں مذکور ہونے کے باعث میر میں ایک خاص وقار اور رکھ رکھاؤ پیدا ہو گیا۔ مثلاً اگر مصرع یوں ہوتا ع

صلح کی ہے ہم نے تو ہفتاد و دو ملت سے یاں

تو اس میں وہ وزن نہ ہوتا جو اب ہے۔ اگر خود میر کو متکلم فرض کیا جائے تو بھی یہ وزن و وقار باقی رہتا ہے، پھر بہتر کے بہتر فرقوں سے صلح کرنے کے معنی یہ ہیں کہ میر کو اس بات سے چنداں غرض نہیں کہ ان میں سے کون راہ راست پر ہے۔ بے دماغی کا یہ عالم ہے کہ سب کو ایک برابر سمجھتے ہیں، کسی کو اس

لائق نہیں سمجھتے کہ اس سے دوستی کی جائے، یا دشمنی کی جائے۔

اب یہاں سے مفہوم کی نئی جہت پیدا ہوتی ہے کہ جن لوگوں کو عشق نے بے دماغ کر دیا ہے ان کو دنیا کے لوگوں اور ان کے فرق و اختلاف سے کوئی غرض نہیں رہ جاتی۔ ان کے لئے سب فرقے ظاہر پرست ہیں، یا نا قابل اعتنا ہیں۔ حقیقت صرف وہاں ہے، جہاں عشق ہے، باقی سب بقول اقبال ''شیشہ بازی'' ہے۔

''بے دماغ عشق'' سے مراد ہے وہ شخص جس کو عشق نے نواز کر مغرور کر دیا ہو، یعنی وہ شخص جسے اپنے عشق پر اتنا فخر ہو کہ وہ مغرور ہو گیا ہو۔ یا پھر وہ شخص جس کو عشق نے نخوت سے بھر دیا ہو، یا چڑ چڑا کر دیا ہو۔ (چڑ چڑا اس معنی میں کہ وہ مردم بیزار ہو گیا ہو۔) ''بے دماغی'' اس قسم کے چڑ چڑے پن یا نخوت کو کہتے ہیں جس میں استغنا، عدم دلچسپی اور کسی کی پروا نہ کرنے کا عنصر بھی ہو۔ چنانچہ بیدل کا نہایت عمدہ شعر ہے۔

در ہائے فردوس و ابود امروز
از بے دماغی گفتیم فردا
(آج جنت کے دروازے کھلے ہوئے
تھے، لیکن ہم نے بے دماغی سے کہا کہ آج
نہیں، کل۔)

اس پس منظر میں ہفتاد و دو ملت سے صلح کرنا بھی بہت معنی خیز ہو جاتا ہے۔ یعنی صلح اس لئے نہیں کی ہے کہ لڑنے کا یارا نہیں ہے، یا جنگ سے گریز ہے۔ صلح صرف اس لئے کی ہے کہ کسی کو اپنا مد مقابل نہیں سمجھتے۔ جیسا کہ والٹر سیویج لینڈر (Walter Savage Landor) کی نظم میں ہے۔

I strove with none, for none was worth my strife

(ترجمہ: میں نے کسی سے آویزش نہ کی، کہ کوئی میری آویزش کے لائق ہی نہ تھا۔)

ہفتاد و دو ملت کا مضمون ذوق نے ایک شعر میں اچھا باندھا ہے، اور ایک پہلو بھی نکالا ہے۔ لیکن ان کے یہاں میر کے مقابلے میں معنی کی کمی ہے۔

ہفتاد و دو فریق حسد کے عدد سے ہیں

اپنا ہے یہ طریق کہ باہر حسد سے ہیں

ذوق خود کو حسد سے باہر، اس لئے بہتر فرقوں کے باہر رکھتے ہیں۔ لیکن میر ان فرقوں کو توجہ کے قابل ہی نہیں سمجھتے۔ لہٰذا میر کا شعر گہرے معنی میں بے دماغی کا شعر ہے، اور یہ بے دماغی اس لئے قیمتی ہے کہ عشق کی پروردہ ہے۔ ذوق کے یہاں یہ بات بہر حال پر لطف ہے کہ ''حسد'' کے اعداد بہتر (۷۲) ہیں یعنی اگر حسد نہ ہوتا تو ملتوں میں اتنا افتراق نہ ہوتا۔

٣١٢

داغ فراق سے کیا پوچھو ہو آگ لگائی سینے میں
چھاتی سے وہ مہ نہ لگا ٹک آ کر اس بھی مہینے میں

٨٧٠
گوندھ کے گویا پتی گل کی وہ ترکیب بنائی ہے
رنگ بدن کا تب دیکھو جب چولی بھیگے پسینے میں

دل نہ ٹٹولیں کاش کہ اس کا سردی مہر تو ظاہر ہے
پاویں اس کو گرم مبادا یار ہمارے کینے میں

١ر٣١٢ یہ شعر اپنی طرح کے کمال کا نمونہ ہے، کہ مضمون بہت معمولی ہے لیکن ذرا ذرا سے الفاظ میں معنی کے کئی امکانات رکھ دیے ہیں۔ لہٰذا اس کو خالص معنی آفرینی کا شعر کہہ سکتے ہیں۔ کیفیت اس پر مستزاد ہے۔

لفظ ''سے'' کو فارسی ''از'' کا ترجمہ فرض کریں تو اس کے معنی ہوں گے، ''بارے میں، بابت۔'' اب مصرعے کے معنی حسب ذیل ہوں گے: (١) داغ فراق کے بارے میں کیا پوچھتے ہو، اس داغ نے تو سینے میں آگ لگا دی۔ (٢) داغ فراق کے بارے میں کیا پوچھتے ہو، معشوق نے تو سینے ہی میں آگ لگا دی۔

اگر ''سے'' کو عام معنی میں فرض کریں تو حسب ذیل معنی پیدا ہوتے ہیں، (١) کیا پوچھتے ہو، اس (معشوق) نے تو داغ فراق سے (یعنی داغ فراق کے ذریعہ) سینے میں آگ لگا دی۔ (٢) داغ فراق سے کیا پوچھتے ہو؟ (مجھ سے پوچھو) معشوق نے سینے میں آگ لگا دی۔ (٣) داغ فراق کے ذریعہ معشوق نے سینے میں آگ لگا دی۔ اب حال کیا پوچھتے ہو؟

مصرع ثانی میں ''مہ'' اور ''مہینے'' کی رعایت دلچسپ ہے۔ ''داغ'' اور ''مہ'' میں ضلع کا ربط ہے (چاند میں بھی داغ ہوتا ہے۔) معنی کا مزید لطف یہ ہے کہ داغ کسی چیز کے لگنے سے پیدا ہوتا ہے (مثلاً کالک لگ جائے تو داغ بن جاتا ہے) اور یہاں داغ اس لئے ہے کہ معشوق سینے سے آ کر نہ لگا۔ ''اس بھی مہینے میں'' یہ اشارہ ہے کہ پہلے بھی کئی مہینے ایسے گذرے جن میں معشوق آ کر سینے سے نہ لگا۔ اس طرح یہ لطف بھی پیدا ہوتا ہے کہ معشوق اگر سینے سے لگتا تو آگ نہ لگتی۔ یعنی داغ اور آگ دونوں ہی چیزیں ایسی ہیں کہ کسی چیز کے لگنے سے پیدا ہوتی ہیں، اور یہاں یہ کہا جا رہا ہے کہ کوئی چیز لگتی (معشوق ہمارے سینے سے لگتا) تو داغ اور آگ نہ لگتے۔

٢ر٣١٢ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان سوم میں کہا ہے۔

برنگ برگ گل ساتھ ایک شادابی کے ہوتا ہے
عرق چیں بھیگتا ہے دلبروں کے جب پسینوں سے

لیکن شعر زیر بحث میں لفظ ''چولی'' کے اشارے جس قدر لطیف اور شہوانیاتی (erotic) ہیں، ملاحظہ ''عرق چیں'' اسی قدر ان نزاکتوں سے عاری ہے، اور مصرع کو گراں اور پر تکلف بنا دیتا ہے۔ پھر یہاں رنگ بدن کا ذکر ہے، جب کہ دیوان سوم میں رومال کی رنگینی کا تذکرہ ہے۔ یہ درست ہے کہ معشوق کے بدن سے رنگ ٹپکنے کا مضمون بھی بہت عمدہ ہے، لیکن اس کو صرف رومال تک محدود کر دینے سے مضمون کی حیثیت بہت کم ہو گئی۔ مصحفی نے خوب کہا ہے۔

اس کے بدن سے حسن ٹپکتا نہیں تو پھر
لبریز آب و رنگ ہے کیوں پیرہن تمام

شعر زیر بحث میں حسیاتی، بصری اور محسوساتی اشارے غضب کے ہیں۔ پسینے کے باعث باریک کپڑا بدن پر جگہ جگہ چپک جاتا ہے۔ اس طرح برگ گل کی شکل جا بجا نظر آتی ہے۔ اب لفظ ''رنگ'' کی دوسری معنویت واضح ہوئی، کہ یہ محض لون یا (colour) کے معنی میں نہیں، بلکہ ''کیفیت'' کے معنی میں بھی ہے۔ یعنی بدن کی کیفیت، اس کا حسن، تب دیکھو جب چولی بھیگ کر بدن سے جگہ جگہ چپک جائے۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز بھی بہت خوب ہے۔ خاص کر مصرع ثانی میں تحسین، استعجاب، اور معشوق

کے حسن پر ایک طرح کی مباہات بھی ہے، کہ ہمارا معشوق اس قدر خوب صورت ہے! پھر اس میں ایک مثالی صورت حال بھی مذکور ہے، کہ اگر بدن کے رنگ کا صحیح لطف اٹھانا ہے تو اسے اس وقت دیکھو جب چولی پسینے سے بھیگی ہوئی ہو۔

اس بات کو واضح نہ کر کے، کہ پسینہ کیوں آیا ہے، میر نے کئی طرح کے جنسی اور وقوعاتی امکانات رکھ دیے ہیں اور شعر کو انتہائی بلیغ بنا دیا ہے۔ (۱) پسینہ جنسی ہیجان کے باعث ہے۔ مثلاً میر ہی کے شعر ہیں۔

اب کچھ مزے پہ آیا شاید وہ شوخ دیدہ
آب اس کے پوست میں ہے جوں میوۂ رسیدہ

(دیوان پنجم)

جو عرق تحریک میں اس رشک مہ کے منھ پہ ہے
میر کب ہووے ہیں گرم جلوہ تارے اس طرح

(دیوان چہارم)

(۲) پسینہ گرم رفتاری کے باعث ہے۔ (اس کا بھی اشارہ دیوان چہارم کے منقولہ بالا شعر میں ہے۔) (۳) شرم کے باعث ہے۔ (۴) اختلاط کی گرمی پسینے کا باعث ہے۔ (۵) کسی گھریلو کام (مثلاً باورچی خانے کے کام، یا گھر میں کسی بھی محنت کے کام) کی وجہ سے پسینہ آ گیا ہے۔ آخری صورت کی رو سے معشوق کوئی گھریلو لڑکی، یا بیوی ہے اور متکلم اس سے مکمل آشنائی کی منزلیں طے کر رہا ہے۔ ہر صورت میں پیکر کی لطافت اور اس کا فوری پن برقرار رہتے ہیں۔

معشوق کو برہنہ دیکھنا اور نہ بھی دیکھنا یا معشوق کو ملبوس کے باوجود برہنہ دیکھ لینا، یہ میر کا خاص انداز ہے۔ اور اس خاص انداز میں بھی یہ شعر ممتاز و شاہکار ہے۔ مصرع اولیٰ میں لفظ "ترکیب" توجہ کا مستحق ہے کہ یہ ترکیب معشوق کے بدن کے مختلف اجزا کی ہو سکتی ہے، یا اس نقش و نگار، گل بوٹے کی جو پسینے کے باعث کپڑے کے بدن سے چپک جانے کی بنا پر نظر آ رہا ہے۔ دونوں میں لباس ہی برہنگی کا کام کر رہا ہے۔ پسینے کا مضمون نبھانا کس قدر مشکل ہے، اس کا اندازہ کرنے کے لئے نظیر اکبر آبادی کا شعر ملاحظہ ہو۔

سراپا موتیوں کا پھر تو اک گچھا وہ ہوتی ہے
کہ کچھ وہ خشک موتی کچھ پسینے کے وہ تر موتی

اتنی تفصیل بیان کرنے کے باوجود پیکر نہ بن سکا، خشک موتی، تر موتی، اور معشوق کو موتیوں کا گچھا بیان کرنا، ان میں معشوق کے حسن کی جگہ چیچک کے داغوں کا تصور پیدا ہوتا ہے۔

۳/۳۱۲ یہ شعر مضمون اور اسلوب دونوں اعتبار سے بے نظیر ہے معشوق کی سرد مہری تو سب پر ظاہر ہے لیکن ابھی یہ بات ظاہر نہیں ہے کہ وہ متکلم کی طرف سے اپنے دل میں کینہ بھی رکھتا ہے۔ سرد مہری تک تو ٹھیک ہے، کہ ہم معشوق سے یہ توقع کیوں رکھیں کہ وہ ہمارے لئے کسی گرم جوشی کا اظہار کرے۔ لیکن اگر اس کے دل میں ہمارے لئے کینہ ہو اور یہ بات کھل بھی جائے تو ہم چشموں میں بڑی بے عزتی ہوگی۔ لہٰذا متکلم تمنا کرتا ہے کہ خدا کرے ہمارے یار دوست (یا رقیب) معشوق کے دل کا حال ٹٹولنے کی سعی نہ کریں کیوں کہ اگر وہ اس کا دل ٹٹولیں گے تو ممکن ہے انھیں پتہ لگے کہ وہ صرف سرد مہر ہی نہیں، بلکہ متکلم کی طرف سے کینے میں گرم بھی ہے، یعنی اس سے عملاً اور ذہناً کینہ رکھتا ہے۔

ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ابھی یہ بات خود متکلم پر ثابت نہیں کہ معشوق کے دل میں اس کے لئے کینہ ہے۔ متکلم کو معشوق کے دل کا حال معلوم نہیں، لیکن اسے خوف ہے کہ جس طرح معشوق ہمارے لئے سرد مہر ہے، اسی طرح ممکن ہے وہ گرم کینہ بھی ہو۔ یعنی یہ معشوق سے زیادہ خود عاشق کے دل کا چور ہے جو عاشق کے دل میں کھٹک پیدا کر رہا ہے۔

کیا یہ لحاظ مضمون، اور کیا بہ لحاظ قوت تخئیل، کیا بہ لحاظ وقوعہ اور کیا بہ لحاظ مطالعۂ نفسیات عاشق اپنی طرح کا لا جواب ہے۔ اس طرح کی تخئیل غالب کے یہاں بھی نہیں، اوروں کا تو پوچھنا ہی کیا ہے۔

میر نے معشوق کو سرگرم کیں اور جگہ بھی کہا ہے مثلاً

اک عمر مہرورزی جن کے سبب سے کی تھی
جانے ہیں میر اس کو سرگرم کیں ہمارا

لیکن یہ شعر زیر بحث شعر کا پاسنگ بھی نہیں، کیوں کہ اس میں کسی قسم کا اسرار، کوئی داخلی تناؤ نہیں۔ "بہار عجم" میں ہے کہ "گرم کیں" کنایہ ہے "دشمن قوی" کا، اور سند میں امیر خسرو کا ایک شعر لکھا

ہے۔ ان معنی کی رو سے میر کے محولہ بالا شعر کا رتبہ بڑھ جاتا ہے، اور شعر زیر بحث کی خوبصورتی میں تو مزید اضافہ ہوتا ہی ہے۔ لیکن "مہر ورزی" کا فقرہ یقیناً بہت تازہ اور دلچسپ ہے۔ "مہر" بمعنی "سورج" کے لحاظ سے "سرگرم" اس کے ضلعے کا لفظ ہے۔

۳۱۳

یوں ناکام رہیں گے کب تک جی میں ہے اک کام کریں
رسوا ہو کر مارے جاویں اس کو بھی بد نام کریں

۳۱۳/۱ "ناکام" کے معنی ہیں "وہ جس کا مقصد پورا نہ ہو۔" یہ لفظ فارسی ہے۔ "کام" بمعنی "کرنے کی چیز" پراکرتی ہے۔ اس کی اصل سنسکرت میں "کرم" ہے۔ یہاں یہ دو لفظ اس خوبی سے استعمال ہوئے ہیں کہ گمان گذرتا ہے دونوں کی اصل ایک ہے۔ اگر سرسری طور پر پڑھیں یا سنیں تو مفہوم یہ معلوم ہوتا ہے کہ اب تک ہم سے کوئی کام نہ ہوا، جی چاہتا ہے کچھ کام کر گذریں۔ زبان کو اس طرح اجنبی بنا کر استعمال کرنا بھی استعاراتی کارگذاری ہے۔

اب معنی پر غور کیجئے۔ اب تک ہم اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکے ہیں۔ لہٰذا جی چاہتا ہے ایک کام کر ڈالیں۔ یہ بات ظاہر نہیں کی ہے کہ مقصد ہے کیا؟ مصرع ثانی میں بالکل نئی جہت پیدا ہوتی ہے، کہ ہمیں اپنی رسوائی، موت، اور معشوق کی رسوائی منظور ہے۔ گویا معشوق کا التفات، یا معشوق کا وصال مقصود نہیں ہے۔ مقصد صرف یہ ہے کہ ہم رسوا ہو کر مریں اور معشوق بھی رسوا ہو۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ اصل مقصود تو ہو نہیں سکتا۔ لہٰذا اصل بات یہ ہے کہ ہم معشوق کو حاصل کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے، اور نہ ہی اس کامیابی کی کوئی امید باقی ہے۔ لہٰذا تنگ آمد بجنگ آمد کے مصداق اپنی رسوائی اور موت، اور معشوق کو بدنام کرنے کی ٹھان لی ہے۔ یعنی چاہتے کچھ تھے، اور ارادہ کچھ اور ہی کرنے کا ہے۔ اسے زندگی کی مجبوری کہیں، یا نظم و ضبط حیات پر طنز کہیں، یا ضابطۂ عشق کے خلاف بغاوت کہیں، ہر طرح بات میں تازگی ہے اور حزنیہ وقار کے ساتھ ساتھ ایک درویشانہ استغنا بھی ہے۔

دوسرے مصرعے میں بھی معنی کی ایک تازہ جہت ہے۔ یہ واضح نہیں کیا ہے کہ رسوا ہونے کے لئے کیا طریقہ اختیار کریں گے۔ اور "مارے جاویں" میں اشارہ یہ ہے کہ خودکشی کے بجائے کسی اور شخص، مثلاً قاضی شہر یا شہر کے لوگوں کے ہاتھوں مرنا مقصود ہے۔ یعنی رسوائی اس درجہ ہو جائے کہ لوگ ہمیں

واجب القتل قرار دے دیں اور جلاد کے ہاتھوں ہماری گردن اتروا لیں، یا ہمیں سنگسار کردیں۔ اب ظاہر ہے کہ ایسے انجام کو پہنچنے کے لئے شدید رسوائی درکار ہوگی، اور ایسی رسوائی حاصل کرنے کے لئے کوئی ایسا کام کرنا ہوگا، جو بے حد مذموم یا قابل اعتراض ہو۔ ایسا کام (۱) معشوق سے اپنے تعلق خاطر کا برملا اظہار یا (۲) دیوانگی کے پردے میں کفر اختیار کرنا ہو سکتا ہے۔ اگر معشوق سے تعلق خاطر کا برملا اظہار کرنے کو وجہ رسوائی بنانا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ معشوق اتنا بلند، یا اس قدر دور اور عامۃ الخلق سے اس قدر پرے میں ہے کہ اس سے عشق کرنا بہت بڑا جرم سمجھا جائے گا۔ اور اگر ارادہ یہ ہے کہ دیوانگی کے بہانے کفر اختیار کیا جائے (مثلاً معشوق کو خدا کہہ دیا جائے) تو بھی بات یہی رہتی ہے کہ معشوق کی ہستی عشق و عاشقی کے علائق سے منزہ ہے، یہی وجہ ہے کہ اگر ہم رسوا ہو کر مارے بھی جائیں گے تو معشوق کو بھی بدنام کر کے چھوڑیں گے۔ یہ بدنامی اس بات پر مبنی نہ ہوگی کہ معشوق بہت ظالم ہے۔ بدنامی اس بات پر ہوگی کہ معشوق جیسے شخص کو، جو علائق سے مبرا اور ماوراے عشق کا مرکز بنایا گیا۔

لہٰذا اپنی رسوائی اور موت سے کوئی نہ کوئی مقصد تو حاصل ہوگا ہی۔ یعنی اتنا تو ہو جائے گا کہ لوگ (اور خود معشوق) جان تو جائیں گے ہم اس کے عاشق تھے۔ اس پہلو کو بہت ہلکا کر کے داغ نے یوں کہا ہے۔

افشاے راز عشق میں گو ذلتیں ہوئیں
لیکن اسے جتا تو دیا جان تو گیا

میر نے معاملے کو زمینی اور آسمانی دونوں رنگ دے دیے ہیں۔ اس شعر میں ایک طرف تو عشق کا روزمرہ کا روبار ہے، تو دوسری طرف عشق کی پوری مابعد الطبیعیات بھی ہے۔ عاشق اپنی ناکامی پر جھنجھلا کر ایک ایسے کام کا ارادہ کرتا ہے جو شان عاشقی سے تھوڑا بہت بعید ہے۔ لیکن عشق کی شان برقرار رہتی ہے اور معشوق اپنی رسوائی کے باوجود تمام دنیا سے برتر ٹھہرتا ہے۔ عشق مجبور کرتا ہے کہ ہم انسان کی طرح جئیں اور یہ بھی چاہتا ہے کہ ہم ایسی موت مریں جو اصلاً اور اصولاً بے مصرف ہو۔ لیکن عشق ہمیں اسی بے مصرف موت کو بخوشی منظور کرنا بھی سکھاتا ہے۔ عشق ہمیں احتجاج کی تعلیم دیتا ہے۔ لیکن اس احتجاج میں زیاں ہمارا ہی ہے۔ پھر بھی، اس زیاں کو اختیار کرتے ہیں اور اسی کو مقصد حیات سمجھتے ہیں۔

معشوق کو بدنام کرنے کی خواہش ایک طرح سے نامناسب اور مرتبۂ عاشقی سے فروتر

ہے۔ لیکن یہ میر کا قلندرانہ مزاج ہے جو کسی بھی چیز کو مطلق تقدیس کا درجہ نہیں دیتا۔ معشوق بذات خود مطلق تقدیس رکھتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو اس سے تعلق خاطر کا اظہار کر کے عاشق واجب القتل کیوں ٹھہرتا؟ لیکن اس کے باوجود متکلم اسے تھوڑا بہت آلودہ کر کے چھوڑنا چاہتا ہے۔ معشوق کو بھی اپنی دیوانگی کا ہدف بنانا، یہ میر کا اپنا انداز ہے۔ اس کے برخلاف نظیری کو سنئے۔

بہ بدی در ہمہ جا نام بر آرم کہ مباد
خون من ریزی و گویند سزاوار نہ بود
(میں ہر جگہ برائی میں شہرت حاصل کرتا رہتا
ہوں، تاکہ کہیں ایسا نہ ہو کہ تو مجھے قتل کرے اور
لوگ کہیں "یہ شخص تو اس لائق نہ تھا۔")

نظیری کی رہ روی اور معشوق کو بدنامی سے محفوظ رکھنے کے لئے خود ہر طرح کی بدنامی اور برائی کو اوڑھنا، عشق و استغراق کا وہ درجہ ہے جس کی بلندی ہمارے سروں کو جھکا دیتی ہے۔ لیکن میر کا متکلم روزمرہ کے انسانوں جیسی صفات رکھتا ہے، اور اس کا معشوق انسان سے بلند تر ہوتے ہوئے بھی انسان کی سطح پر متصور ہوتا ہے۔ میر کے شعر میں خفا خفا سا اور درویشانہ آہنگ ہے۔ نظیری کے شعر میں عاشق کے نیاز کی معراج ہے۔ دونوں شعر اپنی اپنی جگہ لاجواب ہیں۔ میر کا شعر البتہ ایسے رنگ کا ہے جس کا پتہ نظیری کے یہاں ہے نہ خسرو کے یہاں، نہ حافظ کے یہاں۔

دیوان پنجم

ردیف ن

۳۱۴

گر خوف کلک خپ کی جو سرخ ہیں آنکھیں
جلتے ہیں تر و خشک بھی مسکین کے غضب میں

۱/۳۱۴ ''کلک خپ'' اول، دوم، چہارم مفتوح بروزن مفاعیل ایسے شخص کو کہتے ہیں جس کا گھر نہ ہو اور جو سردی کی راتیں الاؤ کے پاس بیٹھ کر گذارے۔ اردو کے مشہور لغات (پلیٹس، آصفیہ، نور) اس لفظ سے خالی ہیں۔ لیکن اس شعر کی خوبی صرف اس بات میں نہیں ہے کہ ایسا نادر لفظ اس میں برتا گیا ہے۔ اس شعر کی اصل خوبی یہ ہے کہ ''کلک خپ'' جیسے بیڑ لفظ کو نہایت خوبی سے اور مناسبتوں کے ساتھ نظم کیا گیا ہے۔ جو شخص راتیں الاؤ یا آگ کے پاس بیٹھ کر گذارے اس کی آنکھیں تو سرخ ہوں گی ہی۔ لیکن غصے میں بھی آنکھیں سرخ ہو جاتی ہیں۔ لہٰذا کلک خپ کی سرخ آنکھوں کا جواز وہ آگ ہے جس کے پاس وہ شب بسری کرتا ہے اور اس کے غضب، یعنی کا جواز اس کی سرخ آنکھیں ہیں۔ پھر کلک خپ کا تعلق آگ سے ہے۔ لہٰذا مصرع ثانی میں'' جلتے ہیں تر و خشک'' اور کلک خپ میں مناسبت ہو گئی ہے۔ آگ کے بارے میں معلوم ہی ہے کہ وہ اگر بھڑکے تو خشک و تر ہر طرح کی چیز کو جلا ڈالتی ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱/۱۱۵) ''خشک و تر'' کے معنی ''خوب و زشت'' بھی ہیں۔ اس طرح یہ کنایہ قائم ہوا کہ مسکین کے غصے کی آگ جب بھڑکتی ہے تو اچھے برے، دونوں طرح کے لوگ اس کی زد میں آجاتے ہیں۔

۳۱۵

۸۷۵ حاکم شہر حسن کے ظالم کیوں کہ ستم ایجاد نہیں
خون کسو کا کوئی کرے واں داد نہیں فریاد نہیں

کیا کیا مردم خوش ظاہر ہیں عالم حسن میں نام خدا
عالم عشق خرابہ ہے واں کوئی گھر آباد نہیں

لڑنا کاوا کی سے فلک کا پیش پا افتادہ ہے
میر طلسم غبار جو یہ ہے کچھ اس کی بنیاد نہیں

۱/۳۱۵ میر کے عام معیار کو دیکھتے ہوئے یہ شعر بہت بلند نہیں۔ لیکن فیض کے مندرجہ ذیل شعر سے اس کا موازنہ کریں تو کلاسیکی غزل اور فیض کی غزل کا فرق ظاہر ہو سکتا ہے۔

بیداد گروں کی بستی ہے یاں داد کہاں خیرات کہاں
سر پھوڑتی پھرتی ہے ناداں فریاد جو در در جاتی ہے

فیض کے شعر میں کیفیت ہے لیکن کثرت الفاظ کے باعث، اور مناسبت کی کمی کے باعث بھی ان کا شعر رتبۂ اعلیٰ سے گرا ہوا ہے۔ اس کے برخلاف میر کے شعر میں ہر لفظ کارآمد ہے۔ میر کے یہاں کیفیت تو ہے ہی معنی کے بھی پہلو ہیں۔

پہلی بات تو یہ کہ شہر حسن کے حاکم کوئی اور لوگ ہیں اور مصرع ثانی میں جن لوگوں کو قاتل بتایا گیا ہے وہ کوئی اور لوگ ہیں۔ یعنی شہر حسن کے حاکم ظالم اس لئے ہیں کہ شہر حسن کے حاکم تو ظالم ہوتے ہی ہیں۔ وہ ستم ایجاد اس لئے ہیں کہ نہ صرف وہ خود ظلم کرتے ہیں، بلکہ وہ اوروں کو بھی ظلم کرنے سے نہیں روکتے۔ کوئی کسی کو قتل کر ڈالے انھیں اس کی پروا نہیں۔ ان کے ستم ایجاد ہونے کا دوسرا ثبوت یہ ہے۔

ایسے قاتلوں کے خلاف ان کے یہاں داد ہے نہ فریاد۔

دوسری بات یہ کہ جب شہر حسن کے عام رہنے والے اس قدر جابر ہیں کہ جب چاہتے ہیں، جس کو چاہتے ہیں، مار دیتے ہیں۔ تو پھر اس شہر کے حاکموں کا کیا حال ہوگا؟ وہ بھلا کس درجہ ظالم و جابر ہوں گے؟

تیسری بات یہ کہ مصرع اولیٰ کو مکالماتی فرض کریں تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ کسی شخص نے کہا کہ شہر حسن کے حاکم ستم ایجاد نہیں ہیں۔ اس کے جواب میں متکلم نے کہا کہ بھلا ایسا کہاں ہے کہ وہ ستم ایجاد نہ ہوں؟ وہاں تو یہ نقشہ ہے کہ خون کسو کا کوئی کرے... اس مفہوم کی رو سے لفظ "ظالم" شہر حسن کے حاکموں کی صفت نہیں بلکہ کلمہ تخاطب بن جاتا ہے۔ یعنی اے ظالم تم یہ کیا کہہ رہے ہو؟ بھلا شہر حسن کے حاکم ستم ایجاد نہ ہوں؟

لفظ "واں" بھی بہت خوب استعمال ہوا ہے، کیونکہ اس کا اطلاق شہر حسن پر بھی ہوتا ہے اور اس کے حاکموں پر بھی۔ فیض کے شعر میں آہنگ نسبتاً پست ہے اور کیفیت میں خود ترحمی کا شائبہ ہے۔ میر کا آہنگ بلند ہے اور ان کے یہاں کیفیت احتجاج کی ہے۔ آخری بات یہ کہ میر کے مصرع اولیٰ میں "ظالم" کلمہ تحسین و تشدید بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی شہر حسن کے حاکم، ظالم کیا ستم ایجاد ہیں۔

۲/۱۵/۱۳ یہ شعر بظاہر معمولی ہے، لیکن ذرا غور کیجئے تو اس میں معنی کے عجب پہلو نظر آتے ہیں۔ سب سے پہلے تو "خوش ظاہر" پر غور کیجئے اور دیکھئے کہ اضافت کا تعین نہ ہونے کے باعث اور صرف و نحو کے چابک دست استعمال کی وجہ سے بھی مصرع کی قرأت کئی طرح ہو سکتی ہے۔

۱ کیا کیا مردم، خوش، ظاہر ہیں عالم حسن میں نام خدا

۲ کیا کیا مردم، خوش ظاہر، ہیں عالم حسن میں نام خدا

۳ کیا کیا مردم خوش، ظاہر ہیں عالم حسن میں نام خدا

۴ کیا کیا مردم خوش ظاہر ہیں، عالم حسن میں نام خدا

اب "خوش ظاہر" کے معنی پر توجہ کیجئے۔ ۱۔ جو دیکھنے میں اچھے لگتے ہیں۔ ۲۔ جن کا ظاہر اچھا ہے لیکن باطن اچھا نہیں۔ اس تفریق کا ثبوت فارسی محاورے میں تو ہے ہی، اردو میں میر انیس کہتے ہیں،

کچھ طفل تھے اور تازہ جواں تھے کئی خوش رو

خوش ظاہر و خوش باطن و خوش قامت و خوش خو

اب "خوش" کے معنی دیکھئے۔ ۱۔ اچھا۔ ۲۔ نیک۔ ۳۔ پسندیدہ۔ ۴۔ Happy۔ ۵۔ عربی میں "خوش" کے معنی "سرین" یا "کولہا" بھی ہوتے ہیں۔ لہٰذا "مردم خوش ظاہر" بدون یا مع اضافت کے ایک معنی ہوئے۔ "وہ لوگ جن کے کولہے نمایاں ہیں۔" یہ تو ظاہر ہے کہ ایران و ہند میں معشوقوں کے کولہے بھاری اور نمایاں فرض کئے جاتے ہیں۔ چنانچہ فارسی میں سرین کے لئے جو تشبیہات مستعمل ہیں ان میں سے چند حسب ذیل ہیں: شخسین محشر زا، کوہ سیم، گنج سیم اور سبوئے سیم۔ ۶۔ ہرا بھرا، شگفتہ۔ مثلاً سعدی،

گل ہمیں پنج روز و شش باشد

ایں گلستاں ہمیشہ خوش باشد

فرہنگ آنند راج میں "خوش" بمعنی "شگفتہ" کی بحث میں لکھا ہے کہ جب صحرا اور باغ کو "خوش" کہتے ہیں تو گلشن کو بھی خوش کیوں نہ کہیں؟ پھر سند میں فیاض لاہجی کا شعر دیا ہے،

صحرا خوش است و باغ خوش است و چمن خوش است

ہر جا کہ ہست غیر دل تنگ من خوش است

"خوش" کے معنی پر اتنی بحث کی روشنی میں "مردم خوش ظاہر" کی معنویت پر نگاہ ڈالیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس بظاہر معمولی سے فقرے میں کس قدر تہ ہے۔ اب لفظ "عالم" کو دیکھئے۔ دو عالم فرض کئے ہیں، عالم حسن اور عالم عشق۔ اپنی اپنی جگہ پر یہ جغرافیائی مقام (Physical Space) بھی ہیں، کیفیت بھی، اور وہ مثالی عالم بھی جو حسن سے عبارت ہے اور عشق سے عبارت ہے۔ یعنی عشق بطور کیفیت مثالی (Ideal State) اور حسن بطور کیفیت مثالی (Ideal State) اپنا اپنا وجود رکھتے ہیں۔ لیکن چونکہ یہ "عالم" بمعنی جغرافیائی جگہ (Space) بھی ہیں۔ اس لئے ان میں اشیا بھی ہوں گی۔ عالم میں "مردم خوش ظاہر" ہیں جن کی تعریف میں محض سادہ سا انشائیہ فقرہ "کیا کیا" لکھا ہے۔ لیکن انشائیہ فقرے میں معنی کی جو کثرت ہوتی ہے، اس پر بس نہ کر کے مصرع کو "نام خدا" پر ختم کیا ہے۔ "نام خدا" کا فقرہ اس وقت بولتے ہیں جب کسی بات پر تعجب یا مسرت کا اظہار کرنا ہوتا ہے یا جب کوئی ایسی بات کہی جاتی ہے

جس میں نظر لگنے کا امکان ہو۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "تم نام خدا ابھی جوان ہو"۔ یعنی خدا کا نام لے کر ان آفتوں اور بلاؤں کو رد کرتے ہیں، جن کا امکان ہوتا ہے۔ پھر "نام خدا" کہنے سے اگر آفتیں دور ہوتی ہیں تو ظاہر ہے اس چیز میں ترقی بھی ہوتی ہے جس پر نام خدا کہا جاتا ہے۔ غالب کے شعر میں بھی

دیکھئے لاتی ہے اس شوخ کی نخوت کیا رنگ
اس کی ہر بات پہ ہم نام خدا کہتے ہیں

اب نفس مضمون پر آیئے۔ عالم حسن میں ایک سے ایک خوش ظاہر شخص ہیں۔ یا عالم حسن میں ایک سے ایک خوب صورت شخص ظاہر ہے۔ اس کے برخلاف عالم عشق ایک خرابہ ہے، جس میں کوئی گھر آباد نہیں۔ گھر تو وہاں بھی ہیں، لیکن گھر بنتے ہی اجڑ جاتا ہے۔ ایک ویرانی تو وہ ہوتی ہے کہ جہاں کوئی گھر ہی نہ ہو، اور اس سے بڑھ کر ویرانی یہ ہے کہ گھر تو ہو لیکن بے مکیں ہو۔ یہ بات بھی ہے کہ عالم حسن کی چہل پہل میں عالم عشق کی ویرانی کا بھی حصہ ہے۔ عشق نہ ہو تو حسن بھی نہ ہو۔ عشق خود کو اجاڑ کر حسن کا گھر آباد کرتا ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ عشق کی تقدیر میں تنہائی اور ویرانی ہے اور حسن کا مرتبہ محفل آرائی اور رونق بزم ہے۔ کیفیت کا شعر ہے، لیکن معنی کی تہیں پھر بھی موجود ہیں۔ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے۔

۳/ ۳۱۵ اس شعر میں مضمون اور معنی کی بہت سی خوبیاں ہیں۔ سب سے پہلے تو آسمان کو "طلسم غبار" کہنا نہایت بدیع اور استعاراتی بات ہے۔ آسمان صرف غبار نہیں ہے بلکہ غبار کا بنا ہوا طلسم ہے۔ یا ایسا غبار ہے جس کو طلسم کے ذریعہ بنایا گیا ہے۔ "طلسم" کی معنویت کے بارے میں بحث ۱/ ۱۲۶ پر ملاحظہ ہو۔ پرانے لوگوں کو بھی یہ بات معلوم تھی کہ آسمان کوئی ٹھوس شے نہیں ہے، بلکہ نظر کا دھوکا ہے، اس معنی میں کہ ہمیں زمین کے اوپر نیلاہٹ نظر آتی ہے تو ہم سمجھتے ہیں کہ یہ کوئی نیلی چھت وغیرہ قسم کی چیز ہے۔ لیکن در حقیقت آسمان محض ایک نیلگوں بعد (dimension) ہے۔ سحابی استرآبادی کی رباعی ہے

تو آئینۂ وجود مائی عدما
یعنی مارا مگر تواں دید بہ ما
ہر چیز کہ پیداست نمود است نہ بود
بعد است کبودی اے کہ بینی نہ سما

(اے عدم تو ہمارے وجود کا آئینہ ہے۔
یعنی ہمیں دیکھنا ممکن ہے، لیکن ہمارے ہی
توسط سے۔ ہر چیز جو دکھائی دیتی ہے وہ
نمود ہے نہ کہ بود۔ جو تمھیں نظر آتا ہے وہ
آسمان نہیں، بلکہ نیلا بعد ہے۔)

اس پر شبلی لکھتے ہیں: "مثلاً ہوا کا بگولا جب اٹھتا ہے تو ہم صرف گرد اور خاک کو دیکھتے ہیں، جو چکر کھا رہی ہے۔ لیکن اس کے اندر جو اصلی چیز ہے، یعنی ہوا، وہ ہم کو نظر نہیں آتی۔ جس چیز کو ہم آسمان سمجھتے ہیں وہ بعد نظر ہے۔ آسمان نہیں۔ اسی بنا پر حضرات صوفیہ نے دو نام رکھے ہیں۔ نمود یعنی جو چیز نظر آتی ہے اور اصلی نہیں ہے۔ بود یعنی جو حقیقی ہے اور نظر نہیں آتی۔"

اب میر کے شعر پر واپس آیئے۔ آسمان محض طلسم غبار ہے۔ اس کی حقیقت کچھ نہیں۔ یعنی جو کچھ ہمیں نظر آرہا ہے، وہ نیلا غبار ہے۔ ایک طلسم ہے۔ لیکن آسمان کے بارے میں یہ بھی فرض کرتے ہیں کہ یہ ہر وقت چکر میں ہے۔ یعنی آسمان ہمیشہ جد و جہد اور تگ و دو میں مبتلا رہتا ہے۔ اس کی وجہ پہلے مصرع میں یہ بتائی کہ آسمان کاواکی سے مصروف جنگ ہے۔ "کاواک" کے بنیادی معنی ہیں "کھوکھلا"۔ چنانچہ خود میر نے بہت پہلے کہا ہے۔

دیوار کہنہ ہے یہ مت بیٹھ اس کے سائے
اٹھ چل کہ آسماں تو کاواک ہو گیا ہے
(دیوان اول)

لہٰذا آسمان کو اس بات کا احساس ہے کہ وہ کھوکھلا یعنی بے حقیقت ہے۔ (یا پھر وہ لغوی معنی میں کھوکھلا، یعنی اندر سے خالی ہے۔) اس کھوکھلے پن کے خلاف آسمان کے مصروف جنگ ہونے کا ثبوت یہ ہے کہ وہ ہر وقت گردش میں ہے۔ لیکن اپنی کاواکی کے خلاف آسمان کی یہ جنگ پیش پا افتادہ ہے، یعنی پاؤں کے آگے پڑی ہوئی چیز ہے۔ جو چیز پاؤں کے آگے پڑی ہوئی ہو وہ کم حقیقت اور بے توقیر، لہٰذا بے اثر اور فضول ہوتی ہے۔ (شاعری میں وہ مضامین پیش پا افتادہ کہلاتے ہیں جن میں کوئی ندرت نہ ہو یا جنھیں کسی ندرت اور بداعت کے بغیر ہی باندھ دیا گیا ہو۔) اپنی کاواکی کے خلاف آسمان کی جنگ پیش پا افتادہ اس وجہ سے

ہے کہ (۱) آسمان محض ایک طلسم غبار ہے، بے بنیاد شے ہے، یعنی اس کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ کھوکھلا اور بے حقیقت ہے۔ لہٰذا وہ ہزار جنگ کرے، جدوجہد کرے، لیکن اپنی فطرت نہیں بدل سکتا۔ (۲) دوسری وجہ یہ کہ آسمان ایسی عمارت یا دیوار کی طرح ہے جس کی کوئی بنیاد نہیں۔ لہٰذا وہ اپنی اس کمزوری کے خلاف ہزار جنگ کرے، مگر وہ رہے گا کاواک ہی۔

دونوں صورتوں میں مندرجہ ذیل باتیں مشترک ہیں۔ (۱) آسمان (یعنی طبیعی آسمان، جسے ہم دیکھتے ہیں) بے اصل اور بے حقیقت ہے۔ (۲) اس مشاہدے کو اس شاعرانہ مضمون کے ساتھ ملا کر بیان کیا ہے کہ آسمان گردش میں رہتا ہے۔ (۳) آسمان یا تو وہ طلسم ہے جس کی بنیاد غبار پر ہے، یا پھر آسمان کچھ نہیں، غبار ہی غبار ہے۔ یہ غبار دور سے ہم کو ٹھوس معلوم ہوتا ہے۔ لہٰذا آسمان کا ٹھوس نظر آنا غبار کا طلسم (کرشمہ) ہے۔

اور جو کچھ معنی بیان کئے گئے ان کی شرط یہ ہے کہ "سے" کو "معنی" کے خلاف" قرار دیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں: "وہ مجھ سے لڑا" یعنی وہ میرے خلاف لڑا۔ اگر "سے" کے معنی "بہ وجہ" لئے جائیں (مثلاً "اس کا منہ غصہ سے سرخ ہو گیا") تو یہ معنی پیدا ہوں گے کہ آسمان اپنی کاواکی کے سبب سے مصروف جنگ و جدل ہے۔ اب "کاواکی" کے معنی "گستاخی، بے راہ روی" ہوں گے۔ "کاواک" کے اصل معنی تو "کھوکھلا" ہیں، لیکن جو چیز کھوکھلی ہوتی ہے اسے کم وقعت بھی قرار دیتے ہیں۔ (اس معنی میں کہ وہ اندر سے خالی اگرچہ باہر سے ٹھوس ہے۔) اسی بنا پر "کاواک" کو "گستاخ" اور من مانی کرنے والا یعنی کردار سے عاری، کے معنی میں بھی استعمال کرنے لگے۔ "نور اللغات" میں یہ معنی نہیں ہیں لیکن پلیٹس اور اسٹائنگاس میں ہیں۔ ("فرہنگ آصفیہ" میں کاواک درج ہی نہیں۔ فرید احمد برکاتی نے اپنی فرہنگ میں "کاواکی سے" کے معنی "کمینے پن سے" بتائے ہیں جو درست ہیں۔)

لہٰذا اب شعر کے معنی ہوئے کہ آسمان جو ہم سے برسر جنگ ہے، اس کی وجہ اس کا سفلہ پن اور کاواکی ہے۔ لیکن آسمان کی جنگ جوئی کا کوئی اثر نہ لینا چاہئے۔ اس کی جنگ جوئی ایک معمولی اور بے حقیقت (پیش پا افتادہ) بات ہے۔ آسمان تو محض طلسم غبار ہے (دونوں معنی میں، جو شروع میں بیان ہوئے)۔ اس کی کچھ اصلیت نہیں۔ لفظ "بنیاد" یہاں پر خاص اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ آسمان بے بنیاد ہے، یعنی وہ ایسی عمارت ہے جو ہوا پر کھڑی ہے، اس کو استقامت نہیں۔ یا وہ اس لئے بے بنیاد ہے کہ اس

کی کچھ اصل وحقیقت نہیں۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ آسمان کا لڑنا بے بنیاد ہے، یعنی اس میں کوئی قوت اور اثر نہیں۔ اس مفہوم کی رو سے "کچھ اس کی بنیاد نہیں" میں "اس" کی ضمیر "لڑنا" کی طرف راجع ہوتی ہے، اور "جو" کے معنی "چونکہ" بنتے ہیں۔ یعنی تیسرے مفہوم کی رو سے مصرع ثانی کی نثر ہوگی: اے میر، آسمان چونکہ طلسم غبار ہے، اس لئے اس کے لڑنے کی کچھ بنیاد (حقیقت) نہیں۔

دیوان ششم

ردیف ن

۳۱۶

شاید بہار آئی ہے دیوانہ ہے جوان
زنجیر کی سی آتی ہے جھنکار کان میں

۱/۳۱۶ ۲۲۸/۳ اور ۳/۲۳۳ میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ میر نے واو عاطفہ کو بظاہر غیر ضروری طور پر، لیکن دراصل بڑی فنی مہارت کے ساتھ کس طرح برتا ہے۔ یہاں مصرع اولیٰ میں صورت حال اس کے برعکس ہے کہ حرف عطف (اور) مصرع میں محذوف ہے۔ اردو میں حرف عطف یا واو عطف کا حذف بہت عام ہے اور یہ فارسی کے علی الرغم خاص اردو کی چیز ہے۔ (میل ملاپ، خط کتابت، آنا جانا وغیرہ) لیکن معطوف کا یہ حذف دو الفاظ کے درمیان ہی نظر آتا ہے۔ دو فقروں کے درمیان حرف عطف کا حذف کرنا روزمرہ کا حصہ نہیں، بولنے والے پر منحصر ہے کہ کس جگہ وہ اسے حذف کرے، لیکن اس طرح کہ ناگوار نہ معلوم ہو۔ زیر بحث شعر کے مصرع اولیٰ میں یہی کیفیت ہے کہ لفظ "اور" کا حذف نہایت خوبی سے کیا گیا ہے۔ پہلی نظر میں محسوس ہوتا ہے کہ بات بالکل پوری ہے لیکن جب غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ "اور" محذوف ہے۔ مصرعے کی نثر ہوگی: "شاید بہار آئی ہے اور دیوانہ جوان ہے۔"

دیوانے کی جوانی کا ذکر یہاں کئی طرح کے معنوی لطف رکھتا ہے۔ ایک طرح تو یہ طنزیہ تاؤ پیدا کرتا ہے کہ دیوانے کی جوانی ہے بھلا کس کام کی، اس کی جوانی کا ذکر اس کی بے چارگی اور مجبوری کو اور

بھی روشن کرتا ہے۔ دوسری طرح دیکھیں تو دیوانے کا شباب (۱) اس کی دیوانگی کا شباب ہے۔ (۲) اس کی قوت اور طاقت کا شباب ہے۔ (۳) جس طرح بہار میں گلشن پر شباب آتا ہے، اسی طرح جنون بھی شدید تر ہو جاتا ہے۔ لہٰذا ایک طرف گلشن کی جوانی ہے، ایک طرف جنون کا شباب ہے۔ (۴) "دیوانہ ہے جوان" کا فقرہ "جوانی دیوانی" کی طرف اشارہ کرتا ہے، یا کم سے کم اس محاورے کی یاد دلاتا ہے۔ اس میں بھی ایک طرح کا طنز ہے۔

"جھنکار" کا لفظ شعر کے ماحول کے لحاظ سے بہت خوب تو ہے ہی۔ لیکن "کی سی" میں یہ نکتہ ہے کہ جھنکار دراصل زنجیر کی نہیں ہے، بلکہ زنجیر کی طرح کی ہے۔ یعنی ممکن ہے کسی اور چیز کی آواز ہو، لیکن لگ رہا ہو کہ زنجیر کی آواز ہے۔ مور کی پکار کا دھیان فوراً آتا ہے، کیونکہ ہمارے یہاں کی بہار دراصل برسات ہوتی ہے اور برسات میں مور خوب بولتے ہیں۔ مور کی آواز کو اس کی جھنکار کہتے ہیں۔ تیتر کی آواز کو بھی اس کی جھنکار کہا جاتا ہے۔ "نور اللغات" اور "آصفیہ" میں مور کی آواز کو "جھنگار" (بروزن نگار) لکھا ہے۔ اثر صاحب نے اس پر اعتراض کیا ہے اور کہا ہے کہ لکھنؤ میں "جھنگار" نہیں بولا جاتا۔ پلیٹس میں "جھنکار" کی ایک شکل "جھنگار" اور دوسری "چنگھاڑ" بتائی گئی ہے۔ لیکن پلیٹس میں مور کی آواز کے معنی میں نہ "جھنگار" دیا ہے نہ "چنگھاڑ"۔ اثر صاحب کہتے ہیں کہ مور کی آواز کو "چنگھاڑ" کہتے ہیں۔ اثر صاحب کی بات بالکل درست ہے۔ لیکن مور کی آواز کو "جھنکار" بھی کہتے ہیں۔ جیسا کہ اہل پیشہ سے مصدق ہو سکتا ہے۔ تلوار کی آواز کو بھی "جھنکار" کہتے ہیں۔ (یہ معنی پلیٹس میں نہیں ہیں لیکن "نور اللغات" میں میر انیس کی سند کے ساتھ ہیں۔) ترقی اردو بورڈ پاکستان کے "اردو لغت" سے ان سب معنی کی تصدیق ہوتی ہے۔

موجودہ شعر میں یہ پہلو بھی دلچسپ ہے کہ اس کا متکلم کون ہے؟ وہ کوئی روزمرہ دنیا کے معاملات میں شریک شخص تو نہیں ہو سکتا، ورنہ اسے خود ہی خبر ہوتی کہ بہار آئی یا نہیں؟ وہ تو کہتا ہے کہ شاید بہار آئی۔ لہٰذا معلوم ہوا کہ وہ خود کسی زنداں میں قید ہے، یا کسی وجہ سے گھر میں بند ہے اور خارجی دنیا کے متعلق اس کی معلومات قرائن و آثار پر مبنی ہے، مشاہدے پر نہیں۔ ایسا شخص بظاہر تو خود ہی دیوانہ ہوگا۔ لہٰذا یہ شعر ایک دیوانے کی دوسرے دیوانے پر، اور ایک دیوانگی کی دوسری دیوانگی پر رائے زنی ہے۔ ممکن ہے کہ اس کے کان میں زنجیر کی سی جھنکار کا آنا سرود یہ مستاں یاد دہانیدن کا مصداق ہو، اور یہ آواز سن کر خود

اس پر جنون کی شدت طاری ہو جائے۔ پورے شعر میں کچھ تشویش لیکن اشتیاق اور دبے دبے جوش کی کیفیت ہے۔ ملاحظہ ہو ۲۱۷/۲۔ یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم کوئی دیوانہ نہیں لیکن باہوش شخص ہو۔ ایسی صورت میں "شاید بہار آئی" سے مطلب یہ نکلتا ہے کہ بہار اچانک آگئی ہے، جیسے اکثر ہم دیکھتے ہیں کہ سردی اچانک بڑھ جاتی ہے یا گرمی اچانک بڑھ جاتی ہے۔ رات کو سوئے تو کچھ اور موسم ہے لیکن صبح اٹھنے پر موسم بالکل بدلا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اب "دیوانہ ہے جوان" کا مطلب نکل سکتا ہے کہ دیوانے پر بھی شاید جوانی (یعنی اس کی دیوانگی پر جوانی) طاری ہوگی اور یہ تشویش کی بات ہے۔

۳۱۷

آئے ہیں میر کافر ہو کر خدا کے گھر میں
پیشانی پر ہے قشقہ زنار ہے کمر میں

۸۸۰ اب صبح و شام شاید گریے پہ رنگ آوے
رہتا ہے کچھ جھمکتا خوناب چشم تر میں

عالم میں آب و گل کے کیونکر نباہ ہو گا
اسباب گر پڑا ہے سارا مرا سفر میں

۱/۳۱۷ مطلع برائے بیت ہے، لیکن مصرع اولیٰ میں ایک لطف پھر بھی ہے۔ مصرعے کی نثر حسب ذیل طرح ہو سکتی ہے۔ (۱) میر کافر ہو کر (کافر ہونے کے بعد/کافر ہونے کے باوجود) خدا کے گھر میں آئے ہیں۔ (۲) کافر میر (وہ کافر شخص جس کا نام میر ہے) خدا کے گھر میں ہو کر آئے ہیں۔

۲/۳۱۷ اس شعر میں اشتیاق کی کیفیت اپنا الگ عالم رکھتی ہے۔ ۳۱۶/۱ میں اشتیاق کا رنگ اور تھا، کہ متکلم خارجی دنیا میں ہونے والی تبدیلیوں (بہار کی آمد، دیوانے کی جوانی) سے خود کو ہم آہنگ دیکھتا تھا، اور کسی نہ کسی طرح، کسی سطح پر ان تبدیلیوں میں شریک ہونے کا شوق رکھتا تھا۔ زیر بحث شعر میں اشتیاق اس بات کا ہے کہ آنسو، جن میں ابھی رنگینی نہیں آئی ہے، کسی طرح رنگین ہو جائیں (تا کہ عشق کی شدت میں بڑھنے کا پتہ چلے، یا تا کہ دامن و آستین رنگین ہو سکیں۔) اب، جب کہ چشم تر میں (اس میں یہ کنایہ ہے کہ آنکھیں آنسوؤں سے تر پہلے ہی تھیں) تھوڑا بہت خوناب جھمک رہا ہے تو امید ہے کہ صبح و شام (جلد ہی)

آنسو اپنے اصل رنگ پر آجائیں گے۔ مصرع اولیٰ میں "صبح و شام" کا روزمرہ اور مصرع ثانی میں "کچھ جھمکتا" کا روزمرہ بہت خوب ہیں۔ شعر میں مضمون کچھ نہیں۔ لیکن کنائے اور کیفیت نے اس کمی کا احساس نہ ہونے دیا۔

۳/۱۷/۳ اس شعر کا اسرار ایسا ہے کہ بزور تفسیر کے باوجود اس کی فضا دھندلی رہتی ہے۔ ملاحظہ ہو ۵/۲ جہاں بات نسبۃً صاف ہے۔ میر نے اسباب اور سفر کا استعارہ جہاں بھی استعمال کیا ہے، عجب شدت کے ساتھ کیا ہے۔ مصحفی سے موازنہ کریں تو فرق صاف محسوس ہوتا ہے۔

ملک ہستی سے جو جاتے ہیں جریدہ ہو کر
راہ میں اپنا سب اسباب لٹا جاتے ہیں

سفر عشق سے غارت زدہ آیا ہوں نہ پوچھ
راہ میں میرا بھی اسباب لٹا کیا کیا کچھ

مصحفی کے مندرجہ بالا شعروں میں "اسباب" کچھ خاص کارگر نہیں۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں "اسباب" کچھ ایسی ہی شدت کا حامل ہے جیسی کہ نظیری کے اس شعر میں ہے۔

ضرر بہ مال نظیری نہ رسد
کہ او بہ وادی و رختش بہ منزل افتادہ است

(پیش بیں نظیری کے مال کو کچھ نقصان نہیں پہنچ سکتا۔
وہ خود تو وادی میں (سرگرداں) ہے، اور اس کا
سامان سب منزل پہنچ چکا ہے۔)

نظیری اور میر دونوں کے یہاں صورت حال پر اسرار ہے، اور "مال" یا "اسباب" کی نوعیت کھلتی نہیں۔ نظیری کے شعر میں شاید خود پر کچھ طنز بھی ہے۔ میر کے شعر میں غالباً انسان کی بنیادی اور ازلی تنہائی کا ذکر ہے، کہ انسان کو اس دنیا میں زندگی گذارنے کے لئے جس طرح کے اسباب کی ضرورت ہے، وہ اسے نصیب نہیں۔ یہ اسباب کیا ہے؟ عقل و خردمندی، یا ایک طرح کا تعمیری جنون، یا استقامت، یا توجہ باری

تعالیٰ کی دولت، یا وصول الی اللہ کا راستہ، کوئی بھی چیز یا چیزیں، جن کی بنا پر زندگی میں کوئی مقصد ہو، معنویت ہو، یا کم سے کم اتنا تو ہو کہ اس دنیا میں جو مسائل و مصائب پیش آتے ہیں، ان کا مقابلہ کرنے اور ممکن ہو تو ان پر قابو پانے اور انھیں حل کرنے کے ذرائع ہوں۔

راشد کی بے مثال نظم "سفر نامہ" میر کے شعر پر مبنی معلوم ہوتی ہے۔ اس نظم میں انسان کو خدا اپنا نائب بنا کر زمین پر بھیجتا ہے، لیکن انسان کا آنا اتنی جلدی جلدی میں ہوتا ہے کہ اسباب زندگی کی تمام ضروری چیزیں وہیں چھوٹ جاتی ہیں۔ راشد کی نظم میں بنی آدم کو خلاباز (Astronaut) کے استعارے کے ذریعہ پیش کیا گیا ہے۔ خدا گویا اس خلائی سفر کا بانی مبانی ہے۔ اور انسان وہ خلاباز ہے جو خدا کی طرف سے زمین کو کسی نو آبادی کی طرح بسانے اور مسخر کرنے کے لئے بھیجا جا رہا ہے۔ لیکن بانی سفر کی گفتگو اور اپنے منصوبے میں اس کا انہماک ان کی توجہ کو اس قدر شدت سے اپنی گرفت میں لئے ہوئے تھے کہ خلابازوں کو پوری تیاری کا وقت نہ ملا۔ یہاں تک کہ روانگی کی گھڑی آ گئی، اور انھیں پورے ساز و سامان کے بغیر ہی نئی دنیا کی تسخیر کے لئے جانا پڑا۔

بڑی بھاگ دوڑ میں
ہم جہاز پکڑ سکے
اسی انتشار میں کتنی چیزیں
ہماری عرش پہ رہ گئیں
وہ تمام عشق۔ وہ حوصلے
وہ مسرتیں۔ وہ تمام خواب
جو سوٹ کیسوں میں بند تھے!

(گماں کا ممکن)

غالب نے اپنے ایک شعر میں چھوٹے ہوئے سامان کو زندگی کے ایسے تجربے کا استعارہ کیا ہے جہاں ہم اپنی ہی بھوک اور جلد بازی کی بنا پر اپنا نقصان کر لیتے ہیں۔ زندگی کس قدر قیمتی اور کس قدر حقیر شے ہے، ہم اس کے لئے کتنی تگ و دو کرتے ہیں، اور یہ کس طرح اچانک ختم ہو جاتی ہے، اور ہمارا مال اسباب، جو ذریعہ سفر حیات تھا، دھرا کا دھرا رہ جاتا ہے۔

رہرو تشنۂ در رفتہ بہ آبم غالب
توشہ بر لب جو ماندہ نشانست مرا
(اے غالب میں اس پیاس کے جلے
ہوئے مسافر کی طرح ہوں جو (پانی پینے
کی جلدی کے باعث) ڈوب گیا ہے، اور
میرا سامان جو کنار دریا پر چھوٹ کر رہ گیا
وہی میری نشانی ہے۔)

یعنی وہ بے جان اسباب، جو گم نام رہے گا، وہی متکلم کا نشان ہے۔ میر کے شعر میں متکلم موجود ہے، لیکن اس کے پاس سامان کچھ نہیں، دونوں ہی اس دنیا میں انسان کی کم وقعتی، بے چارگی اور رائیگانی کی علامت ہیں۔ غالب کے شعر میں المیہ کی شدت ہے تو میر کے یہاں کائناتی نظام میں مضمر انتشار پر ماتم اور طنز ہے۔ راشد کی نظم میں میر کے شعر کی گویا شرح ہے، لیکن راشد کے یہاں طنز کی تلخی زیادہ ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۵۶/۳۔

۳۱۸

آنکھ لگی ہے جب سے اس سے آنکھ لگی زنہار نہیں
نیند آتی ہے دل جمعی میں سو تو دل کو قرار نہیں

خالی پڑے ہیں دام کہیں یا صید وحشی صید ہوئے
یا جس صید افگن کے لئے تھے اس کو ذوق شکار نہیں

سبزہ خط کا گرد گل رو بڑھ کے کانوں کے پار ہوا
دل کی لاگ اب اپنی ہو کیوں کر وہ اس منہ پہ بہار نہیں

۳۱۸/۱ مضمون کچھ خاص نہیں ہے، لیکن "آنکھ لگنا" کے محاورے کو دو معنی میں خوب استعمال کیا ہے۔ مومن نے بھی کوشش کی، لیکن ان کے شعر میں تصنع ہے، کیونکہ احباب میں چرچا ہو جانے کا ذکر صاف ظاہر کرتا ہے کہ خبر دینا مقصود ہے، حال دل بیان کرنا نہیں۔

آنکھ نہ لگنے سے ..... احباب نے
آنکھ کے لگ جانے کا چرچا کیا

مصرع اولیٰ میں "شب" بھی فضول ہے۔ بعض لوگوں نے اسے "سب" پڑھا ہے۔ لیکن "احباب" خود جمع ہے، اس کے ساتھ "سب" کوئی بہت معنی خیز نہیں۔ میر کے شعر میں البتہ "نیند" اور "سو تو" ("بمعنی" "سونے والو") کا ضلع غیر متوقع اور بہت دلچسپ ہے۔

۳۱۸/۲ یہ شعر بھی عجب اسرار کا حامل ہے۔ یہ بات خوب ہے کہ تمام جانور صرف اس لئے بنے ہیں کہ معشوق ان کا شکار کرے۔ خسرو نے اس مضمون کو نہایت کمال تک پہنچا دیا ہے۔

ہمہ آہوان صحرا سر خود نہادہ برکف

بہ امید آں کہ روزے بہ شکار خواہی آمد

(جنگل میں تمام آہو اپنے سر ہتھیلی پر لئے

اس دن کے انتظار اور امید میں ہیں جب تو

شکار کو آئے گا۔)

میر نے ''جس صید افگن کے لئے تھے'' کہہ کر خسرو کی پوری بات کہہ دی ہے۔ لیکن اسرار یہ ہے کہ جس صید افگن کے لئے یہ سب جانور بنے تھے اس کو شوق شکار کیوں نہیں؟ میر نے اسی مضمون کو اسی دیوان میں پھر سے کہا ہے، لیکن بات وہاں بھی صاف نہیں ہوتی۔

اب ذوق صید اس کو نہیں ورنہ پیش ازیں

اودھم تھا وحش و طیر سے اس کے شکار میں

امکانات کی کثرت کے باعث شعر دلچسپ ہو گیا ہے۔ (۱) اب اس نے معشوقی ترک کر دی ہے۔ (۲) اب اس کا دل ''معمولی شکار'' میں نہیں لگتا۔ (ملاحظہ ہو ۲۵۹/۱) (۳) اب اس کی توجہ صرف اپنی طرف ہے۔

مصرع اولیٰ میں لفظ ''کہیں'' کی نشست اچھی رکھی ہے۔ اس کی نثر یوں ہوگی ''دام خالی پڑے ہیں۔ یا صید وحشی کہیں صید ہوئے۔'' یعنی ایک امکان اس مصرعے میں بھی بیان کر دیا ہے کہ سارے جانور شاید شکار ہو چکے، اب کچھ بچا ہی نہیں ہے۔ لفظ ''صید'' دونوں جگہ الگ الگ معنی میں ہے۔ پہلا ''صید'' بمعنی ''وہ جانور جس کا شکار کیا جاتا ہے''، اور دوسرا ''صید'' بمعنی ''شکار، گرفتار'' وغیرہ۔

۳۱۸/۳ یہ شعر اس لئے دلچسپ ہے کہ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ عمر کے آخری زمانے میں بھی میر ایسے مضمون باندھ لیتے تھے جن میں ''مصری کی مکھی'' بننے کا پہلو ہو۔ معشوق کا سبزۂ خط اب بہت بڑھ گیا ہے، لہٰذا اس کا حسن گھٹ گیا ہے۔ ایسے میں اس سے لگاؤ کیوں کر ہو؟ ''بہار'' کا لفظ یہاں بہت عمدہ ہے۔ معشوق کا چہرہ ''گل'' ہے۔ لیکن اس کو سبزۂ خط نے اس طرح گھیر لیا ہے کہ اس کا حسن (یعنی ''گل'') چھپ گیا ہے۔ سبزے کی کثرت بھی بہار ہی میں ہوتی ہے، لیکن اتنا سبزہ کس کام کا کہ اصل بہار چھپ

جائے؟ گویا بہار کی کثرت نے بہار کو ضائع کر دیا۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ سبزے کو بیگانہ کہتے ہیں۔ لہٰذا جب بہت سے بیگانے جمع ہو گئے تو معشوق کی قدر گھٹ گئی۔

سبزۂ خط کے کانوں کے پار نکل جانے کا مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ داڑھی اور سر کے بالوں میں فرق ہی باقی نہ رہا، گویا ایک پھول تھا اور ہزاروں کانٹے یا گھاس کی پتیاں اسے گھیرے ہوئے تھے۔

شکارنامہ دوم

ردیف ن

۳۱۹

۸۸۵
جو جو ظلم کیے ہیں تم نے سو سو ہم نے اٹھائے ہیں
داغ جگر پہ جلائے ہیں چھاتی پہ جراحت کھائے ہیں

تیغ دریغ نہیں ہے اس کی کبل گہ میں کسو سے بھی
ہیں تو شکار لاغر ہم پہ ایک امید پر آئے ہیں

دریغ نہیں ہے = رکتی نہیں ہے

جب تھے سپاہی اب ہیں جوگی آہ جوانی یوں کاٹی
ایسی تھوڑی رات میں ہم نے کیا کیا سوانگ بنائے ہیں

۳۱۹/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ ''داغ جلانا'' بمعنی ''داغ لگا لینا'' البتہ بہت دلچسپ ہے۔ تمام لغات اور ڈاکٹر برکاتی کی فرہنگ اس سے خالی ہیں۔ ملاحظہ ہو ۲/۲۱۳۔

۳۱۹/۲ شکار لاغر کا مضمون نظیری اور بیدل اس خوبی سے باندھ گئے ہیں کہ جواب مشکل تھا۔
آں شکارم من کہ لائق ہم بہ کشتن نیستم

شرم می آید مرا زاں کس کہ جلاد من است

نظیری

(میں وہ شکار ہوں کہ مارنے کے بھی قابل نہیں ہوں۔
مجھے تو اس شخص سے شرم آتی ہے جو میرا قاتل ہو۔)

بہ آں بضاعت عجزم کہ گاہ بسمل من
بجائے خوں عرق از تیغ قاتل افتاد است

بیدل

(میں ایسی بضاعت عجز والا ہوں کہ میرے قتل کے وقت
تیغ قاتل سے خون کے بجائے شرمندگی کا پسینہ ٹپکا۔)

بیدل کی مضمون آفرینی کے سامنے نظیری کی کیفیت بھی ماند پڑ گئی ہے۔ لیکن میر نے پورا منظر نامہ بنا کر بالکل نئی بات رکھ دی ہے کہ معشوق کی تلوار کسی بھی چیز کے سامنے رکتی نہیں ہے۔ دور دور سے لوگ شوق قتل میں جوق در جوق جمع ہو رہے ہیں۔ ہم تو شکار لاغر ہیں، لیکن چونکہ معشوق کی تلوار دریغ نہیں کرتی، اس لئے امید لے کر آئے ہیں۔ ''ایک امید'' کا ایہام بہت عمدہ ہے، کیونکہ اس میں یہ اشارہ ہے کہ اپنی لاغری کے باوجود اپنی کسی بات پر اعتماد بھی ہے کہ اس کی بنا پر قاتل کی نظر پر چڑھ جائیں گے۔ بات کہنے کا انداز روزمرہ کی گفتگو کا ہے۔ اس کی بنا پر مضمون میں اور بھی تیزی پیدا ہو گئی ہے۔

شکار لاغر کے مضمون کو ایک اور رنگ میں میر نے دو جگہ کہا ہے۔

اسیر جرگے میں ہو جاؤں میں تو ہو جاؤں
وگرنہ قصد ہو کس کو شکار لاغر کا

(دیوان دوم)

کنج میں دام کہ کے ہوں شاید
صید لاغر کو بھی شکار کرے

(دیوان ششم)

دونوں شعر اچھے ہیں، لیکن شعر زیر بحث میں منظر نامہ اور شوق نخچیر اور ''ایک امید'' کا ایہام،

یہ سب مل کر اسے بقیہ دونوں سے بلند کرتے ہیں۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ میر کے زیر بحث شعر میں "پر" اور "پر" کی تکرار بہت خوب ہے۔ "پر" اور "شکار" میں ضلع کا ربط تو ہے ہی، لیکن یہ بھی غور کریں کہ دوسرے "پر" کو "آئے" کے ساتھ ملا کر پڑھنا پڑتا ہے اور ایک لمحے کے لئے دھوکا ہوتا ہے کہ یہ "پر+آئے" نہیں بلکہ "پرائے" (بمعنی "غیر") ہے۔ یعنی متکلم کو اپنے پرائے ہونے کا احساس ہے مندرجہ ذیل نثر پر غور کریں۔

ہیں تو شکار اغر، پر ایک امید (ہے۔)

(افسوس کہ ہم) پرائے ہیں۔

ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا معنی حقیقی نہیں ہیں۔ لیکن غیر حقیقی معنی کا التباس ہونا بھی شعر کا لطف ہے، کیونکہ اس سے تناؤ پیدا ہوتا ہے۔ خوب شعر ہے۔

۳/۳۱۹ یہ شعر گویا ۳/۲۲۳ کے جواب میں کہا گیا ہے۔ خود کو جوگی تو کئی بار کہہ چکے ہیں (مثلاً ۳/۸ اور ۵/۱۷۱) لیکن یہاں کیفیت نرالی ہے۔ سپاہی بننا بھی ایک سوانگ تھا اور جوگی بننا بھی سوانگ ہے۔ جوانی کی رات انہیں سوانگوں میں کاٹ دی۔ اپنی اصلیت نہ خود پر ظاہر کی اور نہ کسی پر ظاہر ہونے دی۔ شعر میں محزونی ہے، لیکن خود کو ظاہر اور ثابت کرنے کا ارادہ اب بھی نہیں ہے۔ یہ بھی اپنی طرح کا اسرار ہے۔

جوانی تو رات ہے ہی، لیکن اسے "تھوڑی رات" کہہ کر یہ کنایہ رکھا ہے کہ (۱) جوانی واقعی بہت تھوڑی تھی یا (۲) بہت کم معلوم ہوتی تھی۔ یعنی جوانی یوں گذری گویا بہت کم تھی اور جلد ختم ہوگئی۔ مصرع اولیٰ میں تاسف ہے تو مصرع ثانی میں اپنی تھوڑی بہت تعریف بھی ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ پرانے لوگ کسی بات کی شرح کرنے کے پہلے "آہ" یا اس طرح کا کوئی لفظ لکھتے تھے۔ اس اعتبار سے "آہ" گویا حرف شرح ہے۔ یعنی "جوانی یوں کاٹی" "شرح ہے" "تب تھے سپاہی اب ہیں جوگی" کی۔ یہ بھی خوطلب ہے کہ سپاہی ہونا یا جوگی بننا "رات کے" کام ہیں دن کے نہیں۔

ردیف واؤ

دیوان اول

ردیف واو

۳۲۰

فلک نے گر کیا رخصت مجھے سیر بیاباں کو
نکالا سر سے میرے جائے مو خار مغیلاں کو

نہیں ریگ رواں مجنوں کے دل کی بیقراری نے
کیا ہے مضطرب ہر ذرۂ گرد بیاباں کو

وہ تخم سوختہ تھے ہم کہ سرسبزی نہ کی حاصل ۸۹۰
ملایا خاک میں دانہ نمط حسرت سے دہقاں کو

ہوا ہوں غنچۂ پژمردہ آخر فصل کا تجھ بن
نہ دے برباد حسرت کشتۂ سردر گریباں کو

صدائے آہ جیسے تیر جی کے پار ہوتی ہے
کسو بے درد نے کھینچا کسو کے دل سے پیکاں کو

۳۲۰/۱ یہ اشعار تیس شعروں کے دوغزلے سے نکالے گئے ہیں۔ ایک دو کے سوا دوغزلے کا ہر شعر استادانہ مہارت اور قادر الکلامی کا نمونہ ہے۔ ایسی قسیس زمین میں خاصے بلند پایہ دس شعر بھی نکالنا مشکل ہے، کجا کہ پچیس تیس شعر۔ لیکن نوجوان میر نے اس بے رنگ زمین کو بھی رنگین کر دیا۔ شاید اسی وجہ سے کہ اس خارزار میں سرسبز شعر ہونا مشکل ہے، میر کے اکثر معاصرین نے اس زمین سے اجتناب کیا ہے۔ صرف درد اور بقا کے یہاں پانچ پانچ چھ چھ شعر ملتے ہیں۔ بقا اچھے شاعر تھے، انھیں میر کا ہم پلہ، بلکہ میر سے بہتر ہونے کا دعویٰ تو تھا ہی، انھیں مشکل زمینوں کا شوق بھی تھا، لیکن اس زمین میں وہ کوئی عمدہ شعر نہ نکال سکے۔ درد کے شعر البتہ حسب معمول تقریباً سب کے سب اعلیٰ پائے کے ہیں۔ یہ زمین دراصل شاہ حاتم کی ایجاد کردہ معلوم ہوتی ہے۔ شاہ حاتم نے اور پھر جعفر علی حسرت نے اس میں اچھے شعر کہے ہیں۔ حاتم کا مطلع بہت خوب ہے۔

میں پیدائش کیا مجنوں صفت یکسر بیاباں کو
نہ پہنچا دامن صحرا مرے چاک گریباں کو

یہ غزل ۱۷۲۸ کی ہے۔ اس وقت سودا، یقین، قائم، تاباں، سب موجود تھے لیکن ان لوگوں نے اس زمین کو ہاتھ نہیں لگایا۔ تاباں کے تو آخری دن تھے، شاید اس لئے وہ ادھر متوجہ نہ ہوئے ہوں۔ لیکن دوسرے معاصرین میر میں سے اکثر کا اس زمین کی طرف ملتفت نہ ہونا شاید اسی وجہ سے ہے کہ زمین بظاہر بنجر تھی۔

میر کے مطلع میں "بیاباں" کا قافیہ پہلے مصرع میں ہے، اور بظاہر کسی خاص بات کی توقع نہیں پیدا کرتا۔ ہاں یہ بات دلچسپ ہے کہ فلک کو کسی باعث متکلم سے اتنی محبت ہے کہ اس کے جنون کو کم کرنے کے لئے (یا جنون کو کھل کھیلنے کا موقع دینے کے لئے) اسے بیاباں کی "سیر" کو رخصت کرتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں غیر معمولی پیکر سامنے آتا ہے، کہ متکلم کے سر پر ببول کے کانٹے بالوں کی جگہ اگا دیے۔ کانٹے تو پاؤں میں گڑتے ہیں یا گڑیں گے، پھر انھیں سر سے اگانے کا مقصد کیا ہو سکتا ہے؟ پہلی بات تو یہ کہ یہ تم ظریفی تھی، ایک ظالمانہ مذاق تھا۔ دوسری بات یہ کہ سر سے کانٹے اگانے میں اشارہ تھا کہ صحرا کی راہ سر کے بل طے کرو۔ تیسری بات یہ کہ وحشت میں بال کھڑے ہو جاتے ہیں، یہاں سر سے نوک دار کانٹے اگا کر وحشت کی مستقل علامت قائم کر دی۔ چوتھی بات یہ کہ جنون میں دماغ تو خراب ہوتا ہی ہے،

سرے کانٹے نکال کر شکل بھی بگاڑ دی۔ غرض جس طرح بھی دیکھیں، پیکر نے شعر کو غیر معمولی کر دیا ہے۔ تکلم کا لہجہ بھی قابل داد ہے۔ اس میں جھنجھلاہٹ بھی ہے، بے چارگی بھی اور خود پر زہر خندہ کا احساس بھی۔

اس مضمون کو قائم اور شاہ نصیر نے بھی برتا ہے۔

آوارگان غم کے سروں پر نہ جان بال
نکلی ہیں سر سے پھوٹ کے توکیں یہ خار کی
(قائم)

وحشت وحشت خیز میں رکھا قدم جس روز سے
سر کے مو نکلے مرے خار مغیلاں کی طرح
(شاہ نصیر)

لیکن دونوں ہی شعروں میں وہ لطف نہیں جو میر کے شعر میں آسمان کو فاعل (Active agent) یا جدید اصطلاح میں (Subject) کے طور پر پیش کرنے سے حاصل ہوا ہے۔

۲/۳۲۰ اس مضمون کو غالب نے دوبارہ استعمال کیا ہے۔

بے پردہ سوئے وادی مجنوں گذر نہ کر
ہر ذرے کے نقاب میں دل بے قرار ہے

جب بہ تقریب سفر یار نے محمل باندھا
تپش شوق نے ہر ذرہ پہ اک دل باندھا

ارتکاز اور کفایت الفاظ کے لحاظ سے غالب کے دونوں شعر میر سے بڑھ کر ہیں۔ لیکن اولیت کا شرف میر کو بہر حال ہے۔ میر کے یہاں "ریگ رواں" البتہ ایسا پیکر ہے جس کا جواب غالب کے شعروں میں نہیں۔ ریگ کو رواں کہہ کر میر نے اضطراب کے لئے دلیل بھی مہیا کر دی ہے۔ غالب کا استعارہ بہر حال میر سے بڑھ گیا ہے، یہ اس لئے کہ استعارے کو دلیل کی حاجت نہیں ہوتی۔ میر نے "ریگ رواں" کہہ کر دلیل تو مہیا کر دی، لیکن استعارے کا زور گھٹ گیا۔

۳/۳۲۰ خود کو تخم سوختہ کہنا ہی کیا کم تھا کہ دہقان کو بھی دانے سے تشبیہ دے دی اور نظام کائنات پر طنز مکمل کر دیا۔ دہقان کا کام ہے دانہ بونا (یعنی دانے کو خاک میں ملانا) یہاں اس کا عکس ہوا، کہ میرے تخم سوختہ ہونے کے باعث، دہقان کی کھیتی پھل پھول نہ سکی، سرسبزی کی حسرت نے دہقان کو تباہ کر ڈالا، گویا اس کو دانے کی طرح خاک میں ملا دیا۔

یہ سوال غیر ضروری ہے کہ اگر متکلم تخم سوختہ ہے تو دہقان کون ہے؟ یہ پورا شعر دراصل اپنی جگہ پر ایک استعارہ ہے، متکلم کی بے نصیبی اور نامرادی کا، اور اس بات کا کہ جس جس نے متکلم سے کوئی توقع باندھی وہ مایوس ہی ہوا۔ شعر کا زور اس کے استعارے اور طنز میں تو ہے ہی، اس مضمون میں بھی ہے کہ متکلم تنہا ہی بے نصیب اور نامراد نہ تھا۔ وہ لوگ بھی نامراد ہوئے جو اس سے منسلک ہوئے۔ اگر متکلم عاشق ہے تو دہقان معشوق بھی ہو سکتا ہے کہ معشوق نے چاہا تھا مجھے درس عشق خوب پڑھائے، عشق کے درد و سوز میں مجھے خوب پختہ کرے۔ لیکن میں اس بیج کی طرح نامراد تھا جو جل جانے کے باعث برگ و بار نہیں لاسکتا۔ لہٰذا عشق کے منازل مجھ سے سر نہ ہوئے اور معشوق کو حسرت و مایوسی نصیب ہوئی۔ عجیب و غریب شعر ہے۔ سب پر طرہ یہ ہے کہ دہقان کی تباہی کا بھی ذمہ دار خود کو ٹھہرایا ہے۔ یعنی تخم سوختہ ہونے کے باوجود اتنی قوت موجود تھی کہ دہقان کو خاک میں ملا ڈالا۔

۴/۳۲۰ "حسرت کشتہ و سر در گریباں" کی ترکیب خوب ہے۔ یہ انداز بہت عمدہ ہے کہ مصرع اولیٰ میں خود کو واحد متکلم کی حیثیت میں پیش کیا۔ پھر دوسرے مصرعے میں خود کو واحد غائب کے صیغے میں بیان کیا۔ اس طرح کلام میں زور بڑھ جاتا ہے۔

اب اس بات پر غور کریں کہ خود کو چار طرح بیان کیا ہے، (۱) غنچۂ پژمردہ (۲) آخر فصل کا (۳) حسرت کشتہ اور (۴) سر در گریباں۔ ان سب میں ربط ہے، یہ محض یوں ہی نہیں جمع کر دیے گئے ہیں (جیسا کہ جوش اور فراق کے یہاں اکثر ہوتا ہے) غنچہ اس لئے پژمردہ ہے کہ پھول نہ بن سکا (یعنی دل کی کلی نہ کھل سکی) پھول نہ بننے کی وجہ یہ ہے کہ کلی آخر فصل میں نکلی۔ جب تک کھلنے کی نوبت آئے، فصل بہار ہی جا چکی تھی۔ حسرت کشتہ ہونے کی وجہ ظاہر ہے۔ اول تو یہ ہے کہ کلی کھل نہ سکی، پھول بننے کی حسرت دل ہی میں رہ گئی۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ آخر بہار میں کھلنے کے باعث بہار کا لطف اٹھانے سے محروم رہی۔ سر در گریباں کہنے کی کئی وجہیں ہیں۔ کلی بہ وجہ پژمردگی سر جھکائے ہوئے ہے۔ یعنی اپنی پژمردگی پر شرمندہ

ہے۔ کسی سے آنکھیں چار نہیں کر سکتی۔ دوسری بات یہ کہ کلی اپنے انجام کی فکر میں سرنگوں ہے۔ تیسری وجہ یہ کہ پژمردہ کلی بہر حال سرنگوں رہتی ہے۔ چوتھی وجہ یہ کہ غنچے کو دلگیر کہتے ہی ہیں۔

اب سوال یہ ہے کہ مخاطب کون ہے؟ عام طور پر معشوق کو گل کہتے ہیں۔ یہاں لطف یہ ہے کہ معشوق کے ہجر میں خود کو غنچے سے تشبیہ دی ہے۔ مزید مناسبت یہ کہ مرجھائی ہوئی کلی کی پتیاں ہوا میں بکھر جاتی ہیں۔ اس اعتبار سے کہا کہ معشوق مجھے برباد نہ کرے (ہوا میں بکھیر نہ دے) ہر طرف مناسبتوں اور ربط در ربط کا کرشمہ ہے۔

۳۲۰/۵ دل سے پیکان کو کھینچنا تو درماں اور مرہم رسانی کے عالم کی چیز ہے، پھر پیکان کے کھینچنے والے کو بے درد کیوں کہا؟ اس کے کئی جواب ہیں اور سب ہی شعر کی نزاکت میں اضافہ کرتے ہیں۔ (۱) ہتھیار کی نوک اگر گہرائی میں پیوست ہو تو اسے کھینچ کر نکالنے میں تکلیف ہوتی ہی ہے، بعض اوقات یہ تکلیف خود زخم کی تکلیف سے بڑھ کر ہوتی ہے۔ اور اگر ہتھیار کے دونوں طرف دھار ہو تو زخم سے باہر آتے آتے وہ جسم کو اور بھی کاٹ ڈالے گا۔ (۲) پیکان کا دل پیوست ہو جانا اور پیوست رہنا ہی بہتر ہے۔ پیکان کو نکال لے گیں تو خلش نکل جائے گی، جیسا کہ غالب کے شعر میں ہے۔

کوئی میرے دل سے پوچھے ترے تیر نیم کش کو
یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا

(ممکن ہے غالب کو خیال یہیں سے ملا ہو۔) (۳) ممکن ہے دل سے پیکان کو کھینچ کر نکالنے والا وہی شخص ہو جس نے آہ کی ہے۔ اب مفہوم یہ نکلا کہ پیکان کی خلش سے تنگ آ کر پیکان ہی کو دل سے نکال ڈالا۔ (عشق و ہجر کے شدائد سے تنگ آ کر عشق ہی ترک کر دیا)۔ لیکن یہ عمل بے دردی ہی کا عمل تھا، کہ ایک تو یہ ہمت کہ عشق ترک کر دیا، اور دوسری بات یہ کہ پیکان کو کھینچ نکالا تو تکلیف بہر حال ہوئی لہٰذا دل سے آہ بلند نکلی۔ (۴) ممکن ہے پیکان کھینچنے والا چارہ گر یا ناصح ہو۔ چارہ گر اور ناصح کا بے درد ہونا مسلمات شعر میں سے ہے۔

''کھینچا'' اور ''آہ'' میں ضلع کا ربط ہے۔ آہ، تیر، دل، پار، بے درد دل، پیکان میں مراعات النظیر ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔ یہ صورت حال بہت عمدہ ہے کہ پیکان کہیں کسی کے سینے سے کھینچا ہے اور تیر متکلم کے سینے کے پار ہو رہا ہے۔

۳۲۱

خط لکھ کے کوئی سادہ نہ اس کو ملول ہو
ہم تو ہوں بدگمان جو قاصد رسول ہو

چاہوں تو بھر کے کولی اٹھالوں ابھی تمھیں
کیسے ہی بھاری ہو مرے آگے تو پھول ہو

کولی = آغوش

دل لے کے لونڈے دلی کے کب کا پچا گئے
اب ان سے کھائی پی ہوئی شے کیا وصول ہو

۳۲۱/۱ مصرع اولیٰ میں تھوڑی سی تعقید ہے۔ ''سادہ'' دراصل ''خط'' کی صفت ہے یعنی کوئی اگر اسے خط کی جگہ سادہ کاغذ ہی بھیج دے تو اس میں ملول ہونے کی بات نہیں۔ یعنی اگر وفور شوق کا بیان نہ ہو سکے اور صرف سادہ کاغذ ہی بھیج کر دل کی تسلی کر لی جائے تو رنجیدہ ہونے کی ضرورت نہیں۔ یہاں تک معنی یہ نکلتے ہیں کہ نثار شوق کی حد تو ہے نہیں، اس لئے خط نہ لکھا سادہ کاغذ بھیج دیا تو بھی کوئی ہرج نہیں ہے ذرا مزید غور کریں تو مصرع اولیٰ کے دو معنی اور سمجھ میں آتے ہیں۔ پہلے معنی کی رو سے ''سادہ'' کو ''خط'' کی صفت نہیں بلکہ مکتوب نگار کی صفت قرار دیا جائے گا۔ پہلے معنی یہ ہوئے کہ جو اس کو خط لکھ کر ملول نہ ہو گا وہ سادہ (احمق) ہی ہو گا۔ دوسرے معنی کو قائم کرنے کے لئے مصرع میں استفہام انکاری فرض کیجئے۔ اب نثر یوں ہو گی'' اس کو سادہ خط لکھ کر کوئی ملول نہ ہو گا؟'' (یعنی ممکن نہیں کہ ملول نہ ہو۔ ملول ہو گا اور ضرور ہو گا)

ان تینوں معنی کے جواز کے لئے مصرع ثانی میں بالکل نئی بات سامنے آتی ہے قاصد کے متعلق ہمیشہ بدگمانی رہتی ہے کہ وہ خط کھول کر پڑھ لے گا۔ اس لئے خط کی جگہ سادہ کاغذ ہی بھیجنا بہتر ہے۔ قاصد اگر پیغمبر کے مرتبے کا بھی ہو تب بھی میں تو بدگمان ہی رہوں گا کہ وہ میرا خط پڑھ لے گا۔

"رسول" کے بھی معنی پیام بر ہوتے ہیں، خاص کر وہ جو کوئی تحریر لائے۔ اس طرح "قاصد رسول ہو" میں عمدہ ایہام ہے۔ اگر سادہ خط بھی بھیجا تو قاصد پر شک رہے گا کہ وہ اس سے کچھ نہ کچھ معنی نکالے گا، یا یہ افسوس تو بہر حال رہے گا کہ اگر قاصد پر خط کھول لینے اور پڑھ ڈالنے کا شک نہ ہوتا تو سادہ کاغذ کے بجائے اپنا حال دل لکھ کر بھیجتے۔ لہٰذا دونوں صورتوں میں ملال رہے گا۔ اور اگر خط میں کچھ لکھ ہی دیا ہے۔ تب بھی ملال ہوگا، کیوں کہ قاصد پر یہ شک بہر حال ہے کہ وہ خط پڑھ لے گا۔

"خط" بمعنی "چہرے کے بال" اور "سادہ" بمعنی "وہ شخص جس کے چہرے پر بال ابھی نہ اگے ہوں" میں ضلع کا ربط نہایت خوب ہے۔ "قاصد" اور "رسول" کی مناسبت ظاہر ہے۔ غضب کا مطلع کہا ہے۔

۳۲۱/۲ معشوق کے مٹاپے کا مضمون شاید صرف میر نے ہی باندھا ہے۔ ہمارے زمانے میں ظفر اقبال نے البتہ خوش طبعی اور کھلے لہجے میں لکھا ہے۔

اتنی ہی چٹپٹی بھی ہے وہ
جتنی ہے ظفر وہ گول گپا

لیکن ظفر اقبال نے جان بوجھ کر ذرا مبتذل لہجہ اختیار کیا ہے۔ میر کے یہاں معنی اور مضمون کی نزاکتیں ہیں۔ اور خوش طبعی بھی ہے۔ سب سے پہلے تو شوق کی شدت اور جوش دیکھئے کہ بھاری بھرکم معشوق کو گود میں اٹھا لینے کے دعوے دار ہیں۔ "کولی" کے لفظ میں اپنائیت اور بے تکلفی ہے۔ ورنہ "گود" بھی موزوں تھا۔ لیکن "گود" میں وہ بات نہیں ہے۔ نامانوس لفظ کے مقابلے میں مانوس لفظ ہمیشہ زیادہ بے تکلف اور "گھریلو" ہوتا ہے۔ (اس پر تھوڑی سی بحث جلد اول کے دیباچے میں بھی ہے۔) پھر لفظ "بھاری" کے ساتھ "کیسے" رکھ کر کیفیت اور کمیت دونوں کی طرف اشارہ رکھ دیا۔ "اگر کتنے ہی بھاری" کہتے تو کیفیت کے معنی نہ حاصل ہوتے۔ اب مفہوم یہ ہے کہ تم جس قدر بھاری ہو، اور یہ بھی ہے کہ تم جس قدر وزن و وقار والے شخص ہو۔ "بھاری" اور "عزیز" ہم معنی ہے۔ "عزیز" کے معنی "پیارا" اسی لئے ہوتے ہیں کہ جو شخص ہمیں پیارا ہوتا ہے اس کی قدر ہماری نظر میں بھاری ہوتی ہے۔ میر کے شعر میں

لفظ "بھاری" وہی کام کر رہا ہے۔ "مرے آگے تو پھول ہو" میں اشارہ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ خود متکلم بھی اچھے ہاتھ پاؤں والا شخص ہے۔ جناب شاہ حسین نہری فرماتے ہیں کہ "عزیز" مشتق ہے "عزت" سے اور اس کے معنی ہیں "سخت ہونا" نہ کہ "بھاری ہونا"۔ لیکن میں عرض کرتا ہوں کہ "عزیز" کے معنی "سخت"، "مشکل" وغیرہ ضرور ہیں۔ لیکن اس کے معنی "قیمتی، بیش قیمت، پیارا، معشوق، وہ جس کی قدر و محبت ہو" وغیرہ بھی ہیں۔ اور "عز" کے ایک معنی "بھاری پن، وزن" کے بھی ہیں۔ ملاحظہ ہو The Hans Wehr Dictionary of Modern Arabic, Edited by J.M. Cowan, صفحہ ۶۰۹۔

کیا بلحاظ ندرت مضمون۔ کیا بلحاظ نزاکت بیان، یہ شعر سیکڑوں میں انتخاب ہے۔ خوش طبعی اور گفتگو کا لہجہ اس پر مستزاد ہے۔

۳۲۱/۳ یہ شعر بھرتی کا ہے اور تین شعر پورے کرنے کے لئے انتخاب میں رکھا گیا ہے۔ اس کا مضمون سطحی ہے۔ لیکن لہجے کی ظرافت اور بے تکلفی خوب ہے۔ "دل کو" کھائی پی ہوئی شے" کہنا بھی دلچسپی سے خالی نہیں۔

اس مضمون کو لہجہ بدل کر دیوان پنجم میں یوں کہا ہے۔

ہاتھوں گئی خوباں کے کچھ شے نہیں پھر ملتی
کیوں کے کوئی اب ان سے دل میرا دلا جاوے

شعر میں کوئی خاص خوبی نہیں، لیکن میر کا رنگ پورا موجود ہے، کہ مضمون رنجیدگی کا ہے لیکن لہجے میں ہلکی سی خوش طبعی پھر بھی ملتی ہے۔ لہجے کی یہ پیچیدگی میر کا خاص امتیاز ہے۔ "دل" اور "دلا" کا ایہام بھی عمدہ ہے۔ اسی طرح "دل لے" اور "دلی" کی تجنیس اور شبہ اشتقاق بھی دلچسپ ہے۔

۳۲۲

کہتے ہو اتحاد ہے ہم کو
ہاں کہو اعتماد ہے ہم کو

دوستی ایک سے بھی تجھ کو نہیں
اور سب سے عناد ہے ہم کو

نامرادانہ زیست کرتا تھا
میر کا طور یاد ہے ہم کو

۳۲۲/۱ معاملہ بندی کے شعر میں معنی آفرینی کا کرشمہ اس شعر میں ہے۔ مومن کے یہاں اس طرح کی کوشش جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ لیکن ان کے یہاں کوئی شعر لسانی ترکیب کے لحاظ سے اس قدر مکمل، اور لہجے کے اعتبار سے اس قدر شگفتہ نہیں۔ مثال کے طور پر مومن کا مطلع ہے۔

شوخ کہتا ہے بے حیا جانا
دیکھو دشمن نے تم کو کیا جانا

مصرع اولیٰ کی بندش اس قدر گنجلک ہے (تعقید کی وجہ سے نہیں بلکہ فقدان الفاظ کے باعث) کہ مصرع نامکمل رہ گیا ہے۔ اس کی نثر کرنے کے لئے کئی الفاظ کا اضافہ درکار ہے۔ ''(وہ تم کو) شوخ کہتا ہے، (یعنی اس نے تم کو) بے حیا جانا۔'' دوسری بات یہ کہ لفظ ''شوخ'' سے ''بے حیا'' کے معنی نکالنا غیر مناسب ہے۔ میر کے دونوں مصرعے تکمیل اور صفائی دونوں صفات کا مثالی نمونہ ہیں۔ معنی آفرینی اس پر مستزاد، کہ مومن کے یہاں صرف ایک معنی ہیں، اور میر کے یہاں کم سے کم حسب ذیل معنی ہیں۔

(۱) تم (معشوق) کہتے ہو، ہم تم سے (عاشق سے) اتحاد رکھتے ہیں۔ کہو، ضرور کہو، ہمیں تمھاری بات پر اعتماد ہے۔ اب اس کے بھی دو معنی ہیں، ایک تو وہی جو ظاہری مفہوم ہے، اور دوسرا طنزیہ۔

(۲) تم (معشوق) کہتے ہو، ہم تم سے (عاشق سے) اتحاد رکھتے ہیں۔ اچھی بات ہے یہ بھی تو کہو کہ تمھیں ہماری وفا پر اور ہمارے عشق پر اعتماد ہے۔ یہ معنی بیانیہ ہیں۔ طنزیہ معنی یہ ہوئے کہ تم ہم سے اتحاد رکھو (دوستی رکھو)، اس سے ہمیں کیا فائدہ؟ یہ تو بتاؤ کہ تمھیں ہماری وفا پر اور ہمارے عشق پر اعتماد ہے کہ نہیں؟ (یعنی دوستی رکھنے کا لازمی مطلب یہ نہیں کہ تم ہمارے عشق کا بھی جواب عشق سے دو اور ہمیں عاشق صادق سمجھو)۔

(۳) تم (معشوق) کہتے ہو کہ کیا ہمیں تم سے اتحاد ہے؟ ہاں کہو (یعنی ایسی طنزیہ باتیں کہو۔) ہمیں پورا اعتماد ہے (کہ تمھیں ہم سے اتحاد کبھی نہ ہوگا)۔

۳۲۲/۲ اس شعر میں کثرت معنی کے ساتھ افسانویت کا لطف ہے۔ یعنی اس میں جو بات بیان ہوئی ہے اس کے پیچھے وقوعاتی پس منظر بھی ہے۔ سب سے پہلے تو لفظ ''دوستی'' کو دیکھئے۔ اس کے دو معنی یہاں حسب حال ہیں۔ (۱) (friendship) اور (۲) عشق۔ موخر الذکر معنی میں سعدی نے خوب کہا ہے۔

بہ لطف دلبر من در جہاں نہ بینی دوست
کہ دشمنی کند و دوستی بیفزاید
(میرے دلبر کے سے لطف والا معشوق دنیا میں نہ
ہوگا، کہ وہ دشمنی کرتا ہے اور اس کے ذریعہ
(ہمارے) عشق کو بڑھاتا ہے)

لہٰذا میر کے مصرع اولیٰ کا مفہوم یہ ہوا کہ (۱) تم کسی کو دوست نہیں رکھتے۔ (۲) تم کسی کے بھی عاشق نہیں ہو۔ اب سوال یہ ہوا کہ وہ کون لوگ ہیں جن کے بارے میں معشوق کا رویہ بیان کیا جا رہا ہے؟ یہ لوگ یا تو (۱) معشوق کے عاشق ہیں یا (۲) تمام دنیا کے عام لوگ ہیں۔

اب مصرع ثانی پر غور کریں۔ معشوق کو دنیا میں کسی سے دوستی یا محبت نہیں۔ لیکن متکلم کو سب سے دشمنی ہے۔ اس وجہ سے کہ (۱) سب لوگ اس کے معشوق پر عاشق ہیں لہٰذا وہ متکلم کے رقیب ہیں یا

کہ متکلم ایک لطیفہ رکھتا ہے اگر تم تمام دنیا کو اپنی تیغ سے کمتر سمجھتے ہو اور لوگوں کو اپنا دوست نہیں قرار دیتے، تو اس معاملے میں ہم تم سے کم نہیں ہیں۔ لیکن اس میں نقصان بھی ہے، کیونکہ اگر تم کسی کو اپنا دوست سمجھتے تو شاید ہم بھی اسے اپنا دوست بنالیتے اور اس طرح تمہارے قریب پہنچنے کی کوشش کرتے۔ کردار کی پیچیدگی کس خوبصورتی سے ظاہر ہوتی ہے، اور لوگ ہیں کہ پھر بھی اس شاعری کو خط مستقیم جیسے مزاج کا حامل سمجھتے ہیں۔

۳/ ۳۲۲ یہ شعر کیفیت کے اعتبار سے اپنی مثال آپ ہے۔ اس میں معنی کچھ خاص نہیں، اور نہ اس شعر کی وضاحت میں کوئی موشگافی کام آسکتی ہے۔ لیکن یہ بات ضرور غور کرنے کی ہے کہ مندرجہ ذیل باتیں ہم کو فوری طور پر نہیں متوجہ کرتیں، اگرچہ شعر میں جو کیفیت ہے اس کا معتدبہ حصہ ان باتوں کا مرہون منت ضرور ہے۔

(۱) میر کی زندگی نامرادانہ گذری۔ لیکن یہ عام لوگوں کی طرح کی نامرادانہ زندگی نہ تھی۔ یہ میر کا طور زیست تھا۔ اور اس کا تاثر اب تک لوگوں پر باقی ہے اسی لئے کہا گیا ہے کہ میر کا طور ہم کو یاد ہے۔

(۲) میر کی نامرادیاں ایسی زبردست تھیں کہ ان کا تاثر لوگوں کے دلوں میں اب بھی باقی ہے (پہلا نکتہ تو یہ تھا کہ نامرادی ہی میر کا طور زیست تھا۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ اس کی نامرادیاں نہایت شدید تھیں۔)

(۳) متکلم ایک شخص بھی ہوسکتا ہے اور کئی لوگ بھی ہوسکتے ہیں۔ اگر کئی لوگ ہیں تو وہ لوگ کسی موقع پر میر کو یاد کررہے ہیں۔ یا شاید نامراد لوگوں کا ذکر ہو رہا ہے، اس وقت کہا گیا کہ میر کا طور زیست ایسا تھا۔

(۴) یہ بات واضح نہیں کہ میر کو گذرے کتنا عرصہ ہوا۔ اغلب یہ ہے کہ بہت دن ہوگئے ہیں۔

(۵) لفظ ''طور'' بے انتہا زور کا حامل ہے، کیونکہ اس میں اشارہ یہ ہے کہ میر نے اس طرز زندگی کو اپنے لئے بلا کسی شکوہ وشکایت اختیار کیا تھا۔

(۶) شعر میں سبک بیانی اپنی انتہائی بلندی پر ہے۔ کوئی شور وغل نہیں، کوئی مبالغہ اور بلند بیانی

(۲) سب لوگ اگرچہ رقیب نہیں ہیں، لیکن آئندہ ہوسکتے ہیں۔ یا (۳) اگر دنیا میں کوئی اور نہ ہوتا تو شاید معشوق کی توجہ متکلم کی طرف ہوجاتی کہ جب کوئی نہیں ہے تو متکلم ہی سہی۔

معشوق کو یہ بات بتانے میں، کہ ہمیں دنیا کے سب لوگوں سے عناد ہے، متکلم کو دو فائدے مقصود ہیں۔ پہلا تو یہ کہ میں تمہارا خیر خواہ ہوں اور تم سے اس قدر اتحاد رکھتا ہوں کہ جن لوگوں کو تم دوست نہیں رکھتے ان کو میں بھی دوست نہیں رکھتا۔ دوسرا فائدہ یہ کہ متکلم اور معشوق دونوں ہم پایہ وہم پلہ ہوجاتے ہیں۔ معشوق کو اگر دنیا میں کسی سے لگاؤ نہیں تو متکلم بھی تمام دنیا والوں سے عناد رکھتا ہے۔ لہٰذا وہ مرتبے میں اس سے کم نہیں۔ اس مفہوم میں یہ شعر ۴/ ۳۹۵ کی یاد دلاتا ہے۔ لیکن صورت حال اس کے برعکس بھی ہوسکتی ہے۔ معشوق کو کسی سے لگاؤ نہیں، اور متکلم کا سب سے جھگڑا ہے۔ اس کے پھر دو معنی ہیں (۱) متکلم کسی اور حسین پر مائل ہونے پر راضی نہیں ہے۔ (۲) متکلم تمام دنیا کو اپنا دشمن قرار دیتا ہے۔ ایسی صورت میں متکلم کا نباہ اس دنیا میں کیوں کر ہوگا؟ معشوق سے دوستی کی امید نہیں۔ اور دنیا والوں سے خود ہی جھگڑا ہے۔ بقول جعفر زٹلی کہ جعفر اب کیسے بنے؟ اس مفہوم کی روشنی میں لفظ ''اور'' بہت پرقوت ہو جاتا ہے۔ ایسے موقعے پر ''اور'' کو ''لیکن'' کے معنی میں لیتے ہیں، لیکن یہاں اس سے بہت زیادہ معنی ہیں۔ مثلاً (۱) یہاں یہ حال ہے کہ (۲) ہماری مشکل یہ ہے کہ (۳) لیکن ہم کیا کریں (۴) اپنا تو معاملہ یہ ہے کہ (۵) اس کے باوجود، وغیرہ۔

چھوٹے چھوٹے لفظوں کے ذریعہ اتنے معنی نکال لینا میر کا خاص فن تھا۔ اس فن میں صرف میر انیس ایک حد تک ان کے حریف ہیں، ورنہ غالب اور اقبال اس معاملے میں میر سے بہت پیچھے ہیں۔ غالب کو فارسی محاورے پر البتہ تقریباً مکمل قدرت تھی اور خسرو اور فیضی کی طرح غالب بھی چھوٹے چھوٹے لفظوں کو معنی خیز کر لیتے ہیں۔ اردو میں ان کا یہ حال نہ تھا۔

اس شعر میں جو افسانہ بیان ہوا ہے (یا یوں کہئے کہ جس افسانے کے متعلق اشارے اس میں ہیں) وہ اب تک واضح ہو چکا ہوگا۔ لیکن چند باتیں کہہ دیتا ہوں۔ معشوق کے عاشق بہت ہیں، سب اس کے عشق کا دم بھرتے ہیں، لیکن معشوق کو کسی سے کوئی لگاؤ نہیں۔ ہر طرف اس کے چاہنے والوں کا جم غفیر ہے اور وہ سب کے ساتھ بے اعتنائی کرتا ہے۔ متکلم کو یہ صورت حال اچھی معلوم ہوتی ہے، لیکن پھر بھی اسے تمام دنیا سے (یا تمام عاشقوں سے) دشمنی ہے۔ لہٰذا اس کا اور معشوق کا نباہ ہونا معلوم۔ مگر یہ بھی ہے

نہیں لیکن سب کچھ کہہ دیا ہے۔

(۷) اس شعر کے سامنے میر کا مندرجہ ذیل شعر رکھنے تو بات شاید خود بخود واضح ہو جائے۔ دونوں شعر بہت خوب ہیں۔ دونوں میں سبک ہندی ہے۔ لیکن درج ذیل شعر میں ابہام نہیں، جبکہ شعر زیر بحث ابہام سے پر ہے۔

ایسی معیشت کر لوگوں میں جیسی غم کش میر نے کی
برسوں ہوئے ہیں اٹھ گئے ان کو روتے ہیں ہمسائے ہنوز

(دیوان پنجم)

۳۲۳

اے چرخ مت حریف اندوہ بے کساں ہو
کیا جانے منھ سے نکلے نالے کے کیا نشاں ہو

۹۰۰ تا چند کوچہ گردی جیسے صبا زمیں پر
اے آہ صبح گاہی آشوب آسماں ہو

گر ذوق سیر ہے تو آوارہ اس چمن میں
مانند عندلیب گم کردہ آشیاں ہو

یہ جان تو کہ ہے اک آوارہ دست بر دل
خاک چمن کے اوپر برگ خزاں جہاں ہو

۱/ ۳۲۳ مضمون اگرچہ ہلکا ہے، لیکن نیا ہے۔ ممکن ہے اس کا اشارہ بیدل سے ملا ہو۔

بترس از آہ مظلوماں کہ ہنگام دعا کردن
اجابت بردر حق بہر استقبال می آید

(مظلوموں کی آہ سے ڈرو کیونکہ جب وہ دعا کرتے
ہیں تو اس کی قبولیت دعا کا استقبال کرنے کے لئے
اللہ تعالیٰ کی چوکھٹ پر آتی ہے۔)

لیکن بیدل کے یہاں ایک طرح کا انفعال ہے، کیونکہ وہ دنیاوی ظالموں کو ڈرا رہے ہیں۔ اس کے برخلاف میر کے شعر میں آسمان کو انتباہ ہے کہ اگر مظلوم کے منھ سے نالہ نکلے تو خدا معلوم اس وقت

کیا عالم ہو۔ آسمان ٹوٹ کر گر پڑے یا زمین تہ و بالا ہو جائے۔ آسمان کو بے کسوں کے اندوہ کا حریف کہنا خوب ہے۔ یہاں "حریف" بمعنی "ساتھی" اور "دوست" ہے۔ "حریف" کے اصل معنی "ہم پیشہ" اور "ہم کار" ہیں ("منتخب اللغات")۔ یہ معنی اور بھی زیادہ مناسب ہیں۔

یہ اشارہ بھی خوب ہے کہ اگر آسمان بے کسوں کے رنج و اندوہ و مصیبت کا حریف نہ بنے تو بے کس لوگ صبر کر لیں گے، آہ نہ کریں گے۔ لیکن جب آسمان بھی ان غریبوں کے اندوہ کا ہم پیشہ اور دوست بن جائے تو پھر مظلوموں سے ضبط نہ ہوگا۔ اور ایسے میں جب وہ آہ کریں گے تو خدا جانے کیا ہو جائے۔ دوسرے مصرعے کا صرف و نحو بھی خوب ہے۔ اس کی نثر ہوگی: کیا جانے نالے کے منھ سے نکلتے کیا سماں ہو؟ یعنی بجائے "منھ سے نکلنے پر" صرف "منھ سے نکلے" کہا۔ یہ عجز نظم نہیں کیونکہ مصرع یوں بھی ممکن تھا ع

کیا جانے منھ سے نکلے نالہ تو کیا سماں ہو

لیکن اغلب یہ ہے کہ میر نے ڈرامائیت اور فوری پن کی خاطر "منھ سے نکلے پر" وغیرہ قسم کی وضع ترک کی۔ اب عبارت میں ایک فوری پن ہے۔ گویا ادھر نالہ منھ سے نکلا اور ادھر آشوب برپا ہوا۔

ہر چند کہ انشائیہ انداز، ڈرامائی لہجے اور شور انگیزی کے باعث اور اس بات کے باعث کہ آسمان کا مقابلہ اندوہ بے کساں سے ہے، میر کا مطلع بے مثل و مثال ہے، لیکن آہ اور فلک کے مضمون کو ضامن علی جلال نے دو شعروں میں بڑے نئے رنگ اور طباعی سے باندھا ہے۔

میں نے اٹھا کے جور ترے منھ سے اف نہ کی
خود گر پڑے فلک تو مرا اختیار کیا

جلال کے دوسرے شعر میں معاملہ بندی مندرجہ بالا شعر سے بھی بڑھ گئی ہے۔ صورت حال کی نفسیاتی سچائی اور متکلم کے لہجے میں فتح مندی کا شائبہ بھی خوب ہے۔

لو امتحان تم مرے نالوں کا شوق سے
کیوں ڈر کے آسمان کے نیچے سے ہٹ گئے

میر کے اشعار میں لاجواب شور انگیزی اور عمومیت ہے۔ جلال کے یہاں چھوٹا منظر ہے، لیکن پھر بھی خوب باندھا ہے۔

۲/ ۳۲۳ "آشوب آسماں" کی ترکیب ہی اس شعر کو غیر معمولی بنانے کے لئے کافی تھی۔ لیکن شعر میں اور باتیں بھی ہیں۔ زمین پر کوچہ گردی اور صبا کا مارے مارے پھرنا دونوں میں برابری کے کئی پہلو ہیں۔ یہ تو ہے ہی کہ صبا میں آندھی کی صفت نہیں ہوتی، اس لئے اس کا عمل دخل زمین کی سطح کے آس پاس ہی ہوتا ہے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ صبا تمام گھومتی پھرتی ہے، لیکن کچھ کرتی نہیں۔ یعنی وہ چمن کی خوشبو پھیلاتی تو ہے، مگر نہ وہ اسے پیدا کرتی ہے اور نہ اسے قائم رکھ سکتی ہے۔ صبا ایک طرح سے چمن کی دریوزہ گر ہے اور ادھر ادھر پھولوں سے خوشبو کی بھیک مانگتی پھرتی ہے۔ یہی حال اس آہ کا ہے جو گلی کوچوں تک محدود رہتی ہے۔ ایسی آہ اثر کی بھیک مانگتی ہے اور اس کا بھی عمل دخل سطح زمین کے آس پاس ہی رہتا ہے۔ اب دیکھئے کہ آہ سے کہا جا رہا ہے کہ تو آسمان کے لئے آشوب بن جا، یعنی آندھی بن جا، کہ تیری وجہ سے آسمان کا رنگ متغیر ہو جائے۔ یا تو اس قدر زلزلہ خیز اور بلند آہنگ ہو جا کہ آسمان میں لرزہ پیدا ہو جائے، یا پھر دھوئیں کی صورت میں آسمان پر چھا جا، تا کہ آسمان کی نیلگونی سیاہی میں بدل جائے۔ لہٰذا اس شعر میں ایک طرح کی دعوت انقلاب ہے۔

اب رعایتیں دیکھئے۔ کوچہ گردی، زمین، آسمان، یہ سب سامنے ہیں۔ لفظ "صبح گاہی" بظاہر فالتو معلوم ہوتا ہے۔ لیکن صبا چونکہ صبح کو چلنے والی ہوا کو کہتے ہیں، اس لئے "صبح گاہی" اور "صبا" میں مناسبت ہے۔ بڑے شاعر کا کمال یہی ہے کہ وہ بظاہر کمزور لفظوں سے بھی کام کی بات بنا لیتا ہے۔ بقول میر ع

عشق جو چاہے تو مردے سے بھی اپنا کام لے

(دیوان دوم)

فراق صاحب کے یہاں بھی اس طرح کے رسمی الفاظ کی بھرمار ہے لیکن ان کے کلام میں یہ مردہ الفاظ اور بھی بے جان ہو جاتے ہیں۔ مثلاً ان کا مشہور شعر ہے

غم فراق کے کشتوں کا حشر کیا ہوگا
یہ شام ہجر تو ہو جائے گی سحر پھر بھی

یہاں "فراق" اور "ہجر" میں تکرار بے معنی تو ہے ہی، لیکن یہ دونوں لفظ فی الاصل ہی ناکارہ

ہیں۔ ''فراق کے کشتوں'' اور ''شام'' کہنا کافی تھا۔ سرسری الفاظ کا شوق اور ان کی معنویت کو ابھار سکنے کی صلاحیت کا فقدان اچھے خاصے شعر کو لے ڈوبا۔

۳/ ۳۲۳ اس شعر کا مضمون بالکل نیا ہے، اگرچہ اس میں کوئی خاص گہرائی نہیں۔ دوسرے مصرعے کی تشبیہ بہت خوب ہے کہ جس طرح کوئی بلبل آشیانے کا راستہ بھول جائے اور ادھر ادھر چمن میں درخت درخت ڈالی ڈالی ڈھونڈتی پھرے، ویسے ہی تم بھی ہو جاؤ۔ تب جا کر تم چمن کی سیر پوری طرح کر سکو گے۔

سوال یہ ہے کہ شعر کے معنی کیا ہیں؟ سامنے کے معنی تو یہ ہیں کہ چمن کوئی واقعی چمن ہے اور مدعا یہ ہے کہ چمن جیسی چھوٹی جگہ کا چپہ چپہ چھان مارنا آسان نہیں۔ لوگ یوں ہی اوپر اوپر سیر کر لیتے ہیں اگر واقعی اسے دیکھنا ہے تو پھر ہر درخت، ہر ڈالی، ہر کنج کو اس طرح دیکھو کہ گویا تم عندلیب گم کردہ آشیاں ہو۔ ظاہر ہے کہ اس طرح دیکھنے میں ہر چیز پر نظر پڑے گی اور ایسی بہت سی چیزیں نظر آئیں گی جن کے وجود کا گمان بھی نہ رہا ہوگا۔ لیکن اگر ''چمن'' کو ''چمن ہستی'' فرض کریں تو معنی بہت وسیع ہو جاتے ہیں۔ اگر اس چمن کی سیر واقعی کرنی ہے تو گھر نہ بناؤ۔ بلکہ اس بلبل کی طرح بن جاؤ جس کا آشیانہ گم ہو گیا ہے۔ اس میں نکتہ یہ بھی ہے کہ جس بلبل کا آشیاں گم ہو گیا ہے وہ کسی ایک درخت یا شاخ پر تا دیر نہ ٹھہرے گی، بلکہ یہاں سے وہاں گذرتی جائے گی۔ لہٰذا دنیا کی سیر کرنی ہے تو ایک جگہ رک کر نہ بیٹھو کسی بھی جگہ دیر تک نہ ٹھہرو۔

اب اگلا نکتہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ ''عندلیب گم کردہ آشیاں'' کو اپنے آشیاں کی تلاش میں طرح طرح کے آشیاں دیکھنے پڑیں گے اور اپنے کنج کی تلاش میں طرح طرح کے کنج دیکھنے پڑیں گے کہیں ہجر کا منظر ہوگا، کہیں وصال کا، کہیں موت کا، کہیں زندگی کا، اسی طرح تم بھی ہر طرح کے منظر اور ہر نوع کی صورت دیکھ سکو گے۔ لیکن بات یہیں پر ختم نہیں ہوتی۔ جو شخص یوں ہی سیاحی کر رہا ہو اس کے دیکھنے کا انداز اور ہوگا اور جس شخص کو اپنے کھوئے ہوئے گھر کی تلاش ہوگی اس کا انداز نظر اور ہوگا اس کے دل میں جو دردمندی ہوگی وہ محض سیاح یا سیلانی کے دل میں نہیں ہوتی۔ اس موقع پر لفظ ''آوارہ'' کی معنویت سامنے آتی ہے، کہ آوارگی تقاضا ہے عشق کا، اور عشق علامت ہے دردمندی کی۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ عندلیب ہی کی تخصیص کیوں؟ کوئی بھی طائر گم کردہ آشیاں تشبیہ کے لئے کافی تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ میر صاحب کو بھی فراق صاحب والی بیماری لاحق ہو گئی کہ محض وزن پورا کرنے کی خاطر لفظ رکھ دیا اور اس کی معنوی کمزوری پر توجہ نہ کی۔ لیکن دراصل ایسا نہیں ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ''چمن'' اور ''عندلیب'' میں مناسبت ہے۔ پھر یہ کہ ''چمن'' سے ''چمن ہستی'' مراد لینا تھا۔ اس لئے ''چمن'' لکھا۔ دوسری (بلکہ تیسری) بات یہ کہ ''عندلیب'' اور ''آوارہ'' میں مناسبت ہے۔ (جیسا کہ اوپر مذکور ہوا، آوارگی عشق کی صفت ہے۔ اور ''عندلیب'' مثالی عاشق ہے۔)

دوسرے مصرع میں بعض نام ''نہاد کلاسیکی'' مزاج کے لوگ شکست ناروا کا اعتراض کریں گے۔ شکست ناروا کا تصور ہمارے کلاسیکی شعرا کے یہاں نہیں تھا، اور نہ ہمارے کلاسیکی عروض میں شکست ناروا کو کوئی عیب مذکور ہے۔ اقبال جیسے خوش آہنگ شاعر کے یہاں بھی ''شکست ناروا'' موجود ہے۔

دریا کی تہ میں چشم گرداب سو گئی ہے
ساحل سے لگ کے موج بیتاب سو گئی ہے

رات اور شاعر (بانگ درا)

روشن ہے جام جمشید اب تک
شاہی نہیں ہے بے شیشہ بازی

بال جبریل، ص ۵۲

۳/ ۳۲۳ مصرع ثانی میں ''کے اوپر'' سے مراد صرف ''پر'' ہے۔ یہ اردو کا خاص روزمرہ ہے جیسے ''دل کے اوپر چھری چل گئی'' بمعنی ''دل پر چھری چل گئی''۔

استعارہ اور حقیقت ایک ہے، اس معنی میں کہ جو استعارہ ہے وہی حقیقت بھی ہے، اور اس معنی میں بھی کہ خارجی دنیا اور داخلی دنیا میں ایک طرح کا اتحاد ہے۔ یہ مضمون میر نے جگہ جگہ باندھا ہے مثلاً ۱/ ۳۳ اور ۲/ ۲۲۴۔ شعر زیر بحث میں بھی یہی کیفیت ہے کہ برگ خزاں اپنی جگہ پر برگ خزاں بھی ہے اور وہ عاشق بھی ہے جو دل پر ہاتھ رکھے فرط و شدت درد کے باعث زرد رو ادھر ادھر مارا مارا پھرتا ہے۔ برگ خزاں اور عاشق آوارہ میں کئی طرح کی مناسبتیں ہیں۔ (۱) دونوں کا رنگ زرد ہوتا ہے۔ (۲) دونوں اپنی اصل سے جدا ہو چکے ہوتے ہیں، پتہ شاخ سے اور عاشق عام دنیا سے یا اپنے گھر سے

(۳) دونوں مائل خرابی ہوتے ہیں، برگ خزاں تو ذرا سی ہوا لگنے پر شاخ سے ٹوٹ کر گر جاتا ہے اور عاشق شدت شوق و رنج کے باعث ذرا سی بات میں گھر سے بے گھر ہو جاتا ہے۔ (۴) برگ خزاں خشک ہوتا ہے، اس لئے اسے ہوا یہاں سے وہاں اڑائے پھرتی ہے، عاشق بھی آوارہ ہوتا ہے۔ (۵) دونوں کے یہاں شادابی کا فقدان اور جسمانی کاہیدگی ہوتی ہے۔

ایسی تشبیہ جس میں وجہ شبہ ایک سے زیادہ ہو، مرکب کہلاتی ہے۔ ایسا اس وقت ممکن ہوتا ہے جب مشبہ بہ خود مرکب ہو۔ مثلاً یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ مشبہ بہ صرف "برگ" نہیں، بلکہ "برگ خزاں" ہے، اور برگ خزاں بھی جو خاک چمن پر پڑا ہوا ہے۔ شبلی نے لکھا ہے کہ تشبیہ مرکب کو تشبیہ مفرد پر فوقیت ہے۔

شعر زیر بحث میں "آوارہ" (عاشق) کو "دست بر دل" کہنا بہت خوب ہے کیونکہ اس کے ذریعہ عاشق کی پوری کیفیت بیان ہو جاتی ہے۔ دست بر دل ہونا سینے یا جگر یا دل میں درد کے باعث ہے اور اس لئے بھی کہ دل ہاتھ سے جاتا رہا اور اس خالی جگہ میں درد ہے اور درد دل کے جانے کا بھی ہے۔ اس طرح "دست بر دل" صرف سادہ سا تصویری بیان نہیں ہے بلکہ ارسطو کے معنی میں محاکاتی بیان ہے، کیونکہ اس کے ذریعہ محض تصویر نہیں بن رہی ہے بلکہ پوری صورت حال کی نمائندگی ہو رہی ہے۔

آخری سوال یہ ہے کہ "دست بر دل" اور "برگ خزاں" میں کیا مناسبت یا مشابہت ہے؟ ایک بات اوپر بیان ہو چکی ہے کہ "دست بر دل" عاشق کی علامت یعنی کیفیت عشق کی علامت ہے اور عاشق کا رنگ برگ خزاں کی طرح زرد ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ برگ خزاں چونکہ شادابی سے عاری ہوتا ہے، اس لئے وہ سکڑا ہوا اور تڑا مڑا معلوم ہوتا ہے، گویا کوئی شخص دل کے درد کے باعث خود کو بھینچے ہوئے پڑا ہو۔ برگ خزاں کو دست بر دل کہنا اعلیٰ درجہ کی بلاغت ہے۔

۳۲۲

اچھی لگے ہے تجھ بن گلگشت باغ کس کو
صحبت رکھے گلوں سے اتنا دماغ کس کو

بے سوز داغ دل پر گر جی جلے بجا ہے
اچھا لگے ہے اپنا گھر بے چراغ کس کو

۹۰۵ صد چشم داغ وا ہیں دل پر مرے میں وہ ہوں
دکھلا رہا ہے لالہ تو اپنا داغ کس کو

۱/ ۳۲۲ یہ شعر معمولی ہے، اسے غزل کی صورت بنانے کے لئے رکھا گیا ہے۔ غالب نے بہت بہتر کہا ہے۔

غم فراق میں تکلیف سیر باغ نہ دو
مجھے دماغ نہیں خندہ ہائے بیجا کا

لیکن غالب نے "دماغ" کا لفظ اس خوبی سے نہیں استعمال کیا جو میر کے شعر میں ہے۔ میر نے "گل" کا تذکرہ کر کے "دماغ" بمعنی "ناک" کا بھی پہلو رکھ دیا ہے۔ ان دونوں اشعار پر تفصیلی بحث "شعر غیر شعر اور نثر" میں ملاحظہ ہو۔ ہاں یہ بات ضرور ہے کہ غالب نے میر کا مصرع ایک جگہ سے بڑی حد تک مستعار لے لیا ہے۔

ہمیں تو باغ کی تکلیف سے معاف رکھو
کہ میر وحشت نہیں رسم اہل ماتم کی

(دیوان اول)

داغ نے البتہ مضمون بالکل نیا کر دیا ہے اور لاجواب شعر کہا ہے۔

کیا شب مہتاب میں بے یار جاؤں باغ کو
سارے پتوں کو بنا دیتی ہے خنجر چاندنی

ملاحظہ ہو ۱؍ ۸۳۔

۴؍ ۳۲۲ ظاہر ہے کہ وہ داغ دل جو سوز سے عاری ہے، داغ سویدا ہے۔ لہٰذا ایک معنی یہ بھی بنتے ہیں کہ وہ داغ سویدا جس کے ذریعہ انوار جمال الٰہی کا انعکاس قلب پر نہ ہو، مایۂ افتخار نہیں، بلکہ افسوس اور رنجیدگی کا باعث ہے۔

داغ کے بے سوز ہونے کے اعتبار سے جی جلنا بہت خوب ہے۔ غالب نے اس طرح کا استعارہ دو بار استعمال کیا ہے۔ ممکن ہے یہ میر کا فیضان ہو، لیکن یہ بھی بالکل ممکن ہے کہ غالب کو خود سوجھی ہو، کیوں کہ غالب بھی میر ہی کی طرح رعایت کے بادشاہ تھے۔

جی جلے ذوق فنا کی ناتمامی پر نہ کیوں
ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

شعلے سے نہ ہوتی ہوس شعلہ نے جو کی
جی کس قدر افسردگی دل پہ جلا ہے

دوسرا شعر غالب ہی نہیں اردو زبان کے بہترین شعروں میں گنے جانے کے لائق ہے۔ لیکن میر نے بھی دوسرا مصرع اس قدر زبردست رکھ دیا ہے کہ غالب کے شعر کے سامنے بھی اس کا چراغ روشن ہے۔ دل کے داغ بے سوز ہونا ایسا ہی ہے جیسے گھر کا بے چراغ ہونا۔ اس میں کئی معنویتیں ہیں۔ (۱) انسان کا اصل گھر اس کا دل ہے۔ (۲) دل کا داغ دل کے سامنے یوں ہی ہے جیسے باپ کے سامنے اس کی آنکھ کا تارا۔ (اولاد کو گھر کا چراغ کہتے ہیں۔) (۳) میر کے مصرع اولیٰ کو یوں بھی پڑھ سکتے ہیں ع

بے سوز داغ، دل پر گر جی جلے بجا ہے

اب معنی یہ ہوئے ایسے دل پر، جو داغ کے سوز سے خالی ہے، دل جلے تو بجا ہے۔

(۳) ''بجا'' اور ''دل'' اور ''جی'' میں ضلع کا ربط ہے، کیوں کہ دل / جی ٹھہرے رہنے کو ''بجا رہنا'' (اپنی جگہ پر رہنا) کہتے ہیں۔ سادہ سے شعر میں اتنا کچھ بھر دینا کمال بلاغت ہے۔

جلال نے میر اور غالب کے چراغ سے اپنا شعلہ تراشنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے یہاں کچھ زور لگانے کی (strain) سی کیفیت ہے، معلوم ہوتا ہے ردیف کو نبھانے میں ذرا مشکل ہوئی۔ شعر پھر بھی اچھا ہے۔

وہ دل نصیب ہوا جس کو داغ بھی نہ ملا
ملا وہ غم کدہ جس کو چراغ بھی نہ ملا

اس کے برخلاف خود میر نے اپنے بے تکلف رنگ میں خوب کہا ہے۔

ادھ جلا لالہ ساں رہا تو کیا
داغ بھی ہو تو کوئی بالکل ہو

(دیوان دوم)

۴؍ ۳۲۳ داغوں کو سیکڑوں کھلی ہوئی آنکھوں سے تشبیہ دینا خوب ہے، لیکن غیر معمولی نہیں۔ دوسرے مصرع میں لالے کو خطاب کر کے ''دکھلا رہا ہے'' کہنے سے بات غیر معمولی ہو گئی۔ یہ کنایہ بھی ہے کہ لالے کا داغ صرف دکھانے کا ہے، دیکھنے کے کام نہیں آ سکتا۔ ہمارا داغ تو مثل چشم ہائے نگراں کھلا ہوا ہے۔ ''میں وہ ہوں'' خود بہت پرزور تھا، اس کے بعد ردیف ''کس کو'' نے اسے اور پرشور بنا دیا ہے۔

ممکن ہے اس شعر کا محرک نظیری کا شعر رہا ہو۔

فارغ نمی شویم کہ در آب و خاک ما
تخم ہزار دل نگرانی نہادہ
(میں بھی (کاروبار عشق سے) فارغ نہیں ہو سکتا، کیوں کہ تو نے میری سرشت میں دل کی بے چینی کے ہزار بیج بوئے ہیں۔)

نظیری کا شعر میر سے بہتر ہے، کیوں کہ نظیری کا پیکر، دل گرانی کی معنویت، اور عشق کے تمام شخصیت پر مستولی ہونے کی کیفیت، یہ سب چیزیں میر سے آگے کے معاملات ہیں۔ لیکن میر کا بانکپن اپنی جگہ پر ہے، اور ان کے شعر کو بہر حال قابل لحاظ بناتا ہے۔ میر سے ملتی جلتی بات طالب آملی کے یہاں ملتی ہے۔

زخاک ما چو درم ہائے سکہ تازہ ہنوز
نگیں نگیں جگر داغ دار می یابند
(لوگوں کو اب بھی ہماری خاک سے جگر
داغ دار کے ٹکڑے ایسے ملتے ہیں جیسے
تازہ ڈھلے ہوئے درہم۔)

طالب کا شعر بھی میر سے اچھا ہے، لیکن یہاں مبالغہ محاکات پر حاوی ہو گیا ہے۔ میر کے داغ چشم نگراں کی طرح کھلے ہوئے ہیں، یہ مضمون پھر بھی ایک کیفیت رکھتا ہے۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ میر کے شعر کا بنیادی مضمون اپنی جگہ پر قائم اور تازہ ہے، کہ لالے سے ایک داغ پر صبر نہیں ہوتا، کم ظرفی کے باعث وہ اسے سب کو دکھانے لگتا ہے۔ اس کے برخلاف متکلم کے دل پر داغ ہی داغ کھلے ہوئے ہیں، لیکن دکھانا کیا، وہ ان کا ذکر بھی نہیں کرتا ہے۔ نوجوان غالب نے اس مضمون کو پوری وضاحت سے باندھا ہے۔

ہم نے سو زخم جگر پر بھی زباں پیدا نہ کی
گل ہوا ہے ایک زخم سینہ پر خواہان داد

غالب کے یہاں گل کا خواہان داد ہونا خوب ہے۔ میر کے یہاں ڈرامائی لہجہ کنایہ اور انشائیہ اسلوب، یہ تین صفات ایسی ہیں جن سے نظیری، طالب آملی اور غالب تینوں کے اشعار زیر بحث خالی ہیں۔ تینوں اپنی اپنی جگہ خوب سہی، لیکن میر کے امتیازات بھی اپنی جگہ پر ہیں۔

۳۲۵

دن گذرتا ہے مجھے فکر ہی میں تا کیا ہو
رات جاتی ہے اسی غم میں کہ فردا کیا ہو

سب ہیں دیدار کے مشتاق پر اس سے غافل
حشر برپا ہو کہ فتنہ اٹھے آیا کیا ہو

خاک حسرت زدگاں پر تو گذر بے وسواس
ان ستم کشتوں سے اب عرض تمنا کیا ہو

خاک میں لوٹوں کہ لوہو میں نہاؤں میں میر
یار مستغنی ہے اس کو مری پروا کیا ہو

۳۲۵/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن خوبی سے یکسر خالی نہیں۔ مصرع ثانی میں "فردا کیا ہو" کے کئی معنی ہیں۔ (۱) کل کیا ہوگا؟ (۲) آنے والا کل کس طرح کا ہوگا؟ (۳) اس رات کی صبح اب بھلا کیا ہوگی؟ (یعنی نہ ہوگی۔)

۳۲۵/۲ کمال کا شعر کہا گیا ہے۔ عاشقوں کا ہجوم مشتاق دیدار ہے، لیکن حضرت موسیٰ کی طرح بے خبر ہے کہ جب دیدار ہوگا تو عالم کیا ہوگا؟ یا حشر کا منظر ہے، ہجوم خلق جمال الٰہی کے دیدار کے لئے بے چین ہے، لیکن کسی کو اس بات کا خیال نہیں کہ جب جمال الٰہی جلوہ افروز ہوگا تو اس وقت میدان حشر تہ و بالا بھی ہو سکتا ہے۔ یا پھر دنیاوی عاشق ہیں، اور دنیاوی معشوق، لیکن معشوق کا جلوہ کیا ستم ڈھائے گا، سب اس

بے خبر ہیں۔ سب کو دید کی لگن ایسی ہے کہ انجام کو بھلا بیٹھے ہیں۔ یہ پہلو بھی خوب ہے کہ معشوق جب سامنے آئے گا تو قیامت کا سا منظر ہوگا، ہر طرف تباہی پھیل جائے گی۔ یا پھر فتنہ اٹھے گا، ہر شخص معشوق کے قریب پہنچنے کے لئے سعی کرے گا اور فساد و نقص امن واقع ہوگا۔

''برپا'' اور ''اٹھے'' کی مناسبت عمدہ ہے۔ کیونکہ ''برپا ہونا'' کے اصل معنی ''اٹھ کھڑے ہونا'' ہے۔ ''آیا کیا ہو'' کا ایہام بھی خوب ہے، کیوں کہ ''آیا'' پر ''آنا'' کے معنی کا گمان ہوتا ہے۔

ممکن ہے میر کے شعر پر واقفی مشہدی کے شعر کا پرتو ہو۔

بیروں میاز خانہ کہ ذوق امید وصل
بہتر ز دید نے ست کہ بے ہوش آورد
(تم گھر سے باہر نہ آنا، کیونکہ ملاقات کی
امید کا مزہ ایسے دیدار سے بہتر ہے جو
ہوش وحواس اڑا لے جائے۔)

واقفی کے یہاں طنز اور خود سپردگی بیک وقت موجود ہیں، اور یہ کمال کی بات ہے۔ لیکن میر کا شعر شور انگیز ہے، اور اس میں انجام کی غیر قطعیت اور منظر کا ابہام ہے۔ میر کا شعر بظاہر سادہ معلوم ہوتا ہے اور واقفی کا شعر محدود ہے اور میر کا شعر نسبتاً نامحدود۔

۳/۳۲۵ اس مضمون کا دوسرا پہلو شیخ علی حزیں نے بڑی خوبی سے نظم کیا ہے، اور ممکن ہے میر نے علی حزیں سے فیض حاصل کیا ہو۔

سراپا ناز من از تربتم دامن کشاں مگذر
مبادا غافل از خاکم بر آرد آرزو دستے
(اے میرے سراپا ناز، میری تربت پر
سے اس قدر غرور کے ساتھ نہ گذر۔ کہیں
ایسا نہ ہو کہ آرزو میری قبر سے اچانک
ہاتھ نکال دے۔)

شیخ علی حزیں کے شعر میں جو کچھ ہے، نثر پر ہے۔ میر نے مضمون کو پلٹ تو دیا ہی ہے، انھوں نے معنی بھی زیادہ کر دیے ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ جن لوگوں سے عرض تمنا کا اب اندیشہ نہیں، وہ ستم کشتہ ہیں۔ یعنی اگر وہ ستم کشتہ نہ ہوتے، صرف کاہش ہجر وغیرہ سے مرے ہوتے، تو شاید پھر بھی عرض تمنا کر ڈالتے، لیکن تو نے انھیں ستم کر کے (یا اپنے ستم کے ذریعہ) مارا ہے۔ اب وہ اس طرح مر گئے ہیں کہ عرض تمنا کی تاب بھی نہیں رکھتے۔ گویا ان کی تمنائیں اور آرزوئیں بھی خاک ہو گئی ہیں۔ اس اعتبار سے دوسرا نکتہ یہ ہے کہ مصرع اولیٰ میں ''خاک حسرت زدگاں'' کہا یعنی اب وہ صرف خاک ہیں، ان میں کچھ رہ نہیں گیا۔ اس سے متعلق تیسرا نکتہ یہ ہے کہ جن لوگوں کی یہ خاک ہے وہ حسرت زدہ ہیں۔ ''حسرت'' ایسی آرزو کو کہتے ہیں جو پوری نہ ہوئی ہو۔ لہٰذا حسرت زدگان سے توقع ہو سکتی تھی کہ شاید خاک ہونے پر بھی ان کی حسرت باقی رہے۔ (انسان جس مرض میں مرتا ہے اس کے جراثیم اس کے جسد مردہ میں باقی رہتے ہیں۔) لیکن چونکہ وہ لوگ ستم کشتہ ہیں، اس لئے ان میں اب کچھ باقی نہ رہا۔

اس شعر میں ''حسرت زدگاں'' اور ''ستم کشتوں'' جیسے بظاہر معمولی لفظوں میں سے اتنے معنی نکال لینے کی صلاحیت میر کے معمولہ کمال کی دلیل ہے کہ وہ کوئی لفظ بے کار نہیں رکھتے، بلکہ بظاہر بے کار لفظوں کو بھی کار آمد بنا لیتے ہیں۔

''عرض تمنا'' کو شیخ علی حزیں نے بھی بہت خوب استعمال کیا ہے۔

گر غرورت نہ کشد کلفت ہم صحبتیم
نگہ عجز مرا عرض تمنائے ہست
(اگر تو غرور میری ہم صحبتی کی کلفت
نہیں برداشت کر سکتا تو نہ
سہی۔ میری نگاہ عجز میں بھی ایک
عرض تمنا ہے۔) (تو اسی کو سن لے۔)

حزیں کے اس شعر میں میر کی سی اشارہ نگاری ہے۔ مصور سبزواری کا شعر ہے۔

محتاط کسی قبر دریدہ سے گذر جا
ایسا نہ ہو اک ہاتھ نکل کر تجھے چھو لے

اس پر صہبا وحید نے منیر نیازی کا اثر بتایا ہے حالانکہ ظاہر ہے کہ شعوری یا غیر شعوری طور پر اس شعر کا مضمون میر اور شیخ علی حزیں سے مستعار ہے، ہاں بیان میں وہ صفائی نہیں ہے جو شیخ کے یہاں ہے، اور میر تو شیخ سے بھی بڑھ کر ہیں۔

۳۲۵/۴ یہ کیفیت کا شعر ہے۔ لہجے میں حرماں اور طنز دونوں کا امتزاج بھی غیر معمولی ہے۔ لیکن معنی آفرینی کی تھوڑی بہت کارفرمائی یہاں بھی ہے۔ اللہ کی ایک صفت چونکہ استغنا بھی ہے، اس لئے معشوق کو مستغنی کہہ کر اللہ کی طرف بھی اشارہ رکھ دیا ہے۔ اگر یہ خیال ہو کہ اللہ تعالیٰ کو یار مستغنی کہنا مستبعد ہے تو اس کا جواب یہ ہے کہ لوگوں نے اللہ کو معشوق تک کہہ دیا ہے۔ چنانچہ غالب کا شعر ہے۔

مجرم مسنج رند انا الحق سرائے را
معشوق خودنما و نگہباں غیور بود
(انا الحق کا نعرہ لگانے والے رند کو مجرم مت
قرار دو (اصل معاملہ یہ ہے کہ) معشوق
خودنما اور اس کے نگہبان (اہل ظاہر)
بڑے غیور تھے۔)

اس شعر پر اظہار خیال کرتے ہوئے مولانا حامد حسن قادری مرحوم نے لکھا ہے کہ "اللہ تعالیٰ کو معشوق کہنا بہت پر لطف ہے[1] مگر دوسروں نے بھی لکھا ہے۔"

معنی کی ایک جہت یہ بھی ہے کہ "یار مستغنی" کو بے اضافت پڑھیں تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ معشوق استغنا کرتا ہے۔ اور اگر اس کو با اضافت پڑھیں تو معنی بنتے ہیں "وہ معشوق جو مستغنی ہے" یعنی پہلی صورت میں استغنا معشوق کا عمل ہے اور دوسری صورت میں یہ اس کا وصف ذاتی ہے۔ معنی کی ایک اور جہت یہ ہے کہ خاک میں لوٹنا اور لہو میں نہانا الگ الگ عمل ہو سکتے ہیں (یہ کروں یا وہ کروں) اور ایک کے بعد ایک بھی ہو سکتا ہے۔ (پہلے میں خاک میں لوٹوں، پھر لہو میں نہاؤں۔) زبردست کیفیت، اور پھر اتنے معنی، اعجاز سخن گوئی ہے۔

---

[1] یہاں اس بات کا خیال رکھئے کہ "معشوقہ"، "عیارہ" وغیرہ الفاظ میں فارسی ہائے زائدہ ہے، عربی کی تائے تانیث نہیں۔ یعنی "معشوقہ"، "عیارہ" جیسے الفاظ فارسی قاعدے سے مونث نہیں ہیں۔

۳۲۶

۹۱۰

ویسا کہاں ہے ہم سے جیسا کہ آگے تھا تو
اوروں سے مل کے پیارے کچھ اور ہو گیا تو

دل کیوں کے راست آوے دعوائے آشنائی
دریائے حسن وہ مہ کشتی پہ کف گدا تو

منہ کریئے جس طرف کو سو ہی تری طرف ہے
پر کچھ نہیں ہے پیدا کیدھر ہے اے خدا تو

کہہ سانجھ کے موئے کو اے میر روئیں کب تک
جیسے چراغ مفلس اک دم میں جل بجھا تو

۳۲۶/۱ مطلع معمولی ہے، لیکن خوبی سے بالکل خالی نہیں۔ "ہم سے" بمعنی "ہمارے ساتھ" تازہ اور دلچسپ ہے۔ اوروں سے مل کر کچھ اور ہو جانا بھی خوب ہے۔ یعنی معشوق کسی رنگ یا خوشبو یا ذائقے کی طرح تھا۔ کسی اور چیز سے مل کر رنگ، خوشبو اور ذائقہ یا تو خراب ہو جاتے ہیں یا اپنی اصل کیفیت کھو بیٹھتے ہیں۔

۳۲۶/۲ یہ شعر رعایتوں اور مناسبتوں کا غیر معمولی کارنامہ ہے۔ میر یوں بھی ان چیزوں کے بادشاہ ہیں، لیکن میر کے یہاں بھی اس قدر مکمل اور رعایتوں سے مزین شعر مشکل سے ملے گا۔ معنی کچھ خاص نہیں ہیں لیکن رعایتوں نے مضمون کو چار چاند لگا دیئے ہیں۔ دل سے خطاب کر کے کہا ہے کہ اے دل تیرا یہ

دعوی کہ تجھے معشوق سے آشنائی ہے، یا تجھے معشوق سے آشنائی ہو کر رہے گی، بھلا کیوں کر سچا ثابت ہو سکتا ہے؟ معشوق تو دریائے حسن ہے اور تو کشکول بدست ایک بھکاری ہے۔

اب رعایتیں اور مناسبتیں ملاحظہ ہوں (۱) ''آشنا'' بمعنی ''دوست''، ''معشوق'' اور ''آشنا'' بمعنی ''تیرنا، تیراک''۔ اس کی مناسبت سے مصرع ثانی میں (۲) معشوق کا دریائے حسن ہونا، اور (۳) دل کا کشکول بدست (کشتی بکف) گدا ہونا۔ ''کشتی'' بمعنی ''کشکول'' بھی ہے، اور کشکول کی شکل کشتی نما ہوتی ہے۔ (۴) شراب کا پیالہ جو کشتی کی شکل کا ہوتا ہے، اسے بھی کشتی کہتے ہیں۔ (۵) دریا کی مناسبت سے ''مد'' کیونکہ سمندر میں جزر و مد چاند کے باعث پیدا ہوتا ہے۔ (۶) معشوق اگر چاند ہے تو وہ دریائے حسن کو اپنی طرف کھینچے گا ہی، جیسا کہ چاند کا عمل ہوتا ہے۔ (۷) نئے چاند کو بھی کشتی سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اقبال کا نہایت خوبصورت شعر ہے۔

ٹوٹ کر خورشید کی کشتی ہوئی غرقاب نیل

ایک ٹکڑا تیرتا پھرتا ہے روئے آب نیل

(۸) ''بہار عجم'' میں ہے کہ ''کشتی شدن'' کے معنی ہیں ''تیرنا یا پانی میں ہاتھ پاؤں مارنا''۔ (۹) ''دل'' کے ساتھ ''دریا'' لگا کر ''دریا دل'' بناتے ہیں، اور ''دل بدریا کردن یا انداختن'' بمعنی ''کسی خطرناک کام پر کمر باندھنا'' ہے۔ چنانچہ سعیدائے اشرف کا شعر ہے۔

اشرف از گردوں نیابی گوہر مطلوب را

تانیفگنی درین رہ دل بہ دریا چوں حباب

(اے اشرف تو آسمان کے ہاتھ سے گوہر

مطلوب اس وقت تک نہ پائے گا جب تک تو

راہ طلب میں دل کو حباب کی طرح (اس) دریا

میں نہ ڈال دے۔)

اصل بات یہ ہے کہ مشرقی شعریات میں مضمون اور رعایت کی اہمیت بنیادی ہے۔ اس میں ''تجربے کی صداقت'' وغیرہ اس لئے اہم نہیں کہ مضمون خود استعارے پر مبنی ہوتا ہے، اور استعارہ مبنی ہوتا ہے تجربے پر۔ لہٰذا براہ راست تجربے کی صداقت یہاں چنداں اہم نہیں۔ شعر زیر بحث میں تجربے کی صداقت ثانوی

مقام رکھتی ہے۔ اصل سوال یہ ہے کہ بات کو بیان کرنے میں ان طریقوں کا استعمال کیا گیا ہے کہ نہیں، جن سے بات میں تہ پیدا ہو۔

۳۲۶/۳ کلام مجید میں اللہ تعالیٰ کا ارشاد ہے کہ تم جس طرف بھی رخ کرو گے اپنے پروردگار کا منھ دیکھو گے۔ جناب حنیف نجمی نے مشورہ دیا ہے جو میرے خیال میں مناسب ہے کہ آیت پاک کے اصل لفظ مع ترجمہ بیان کر دیئے جائیں تو معنی سمجھنے میں آسانی ہوگی۔ سورۃ بقرہ (آیت ۱۱۵) میں ہے: فاینما تولوا فثم وجه الله (ترجمہ مولانا شاہ اشرف علی صاحب: ''کیونکہ تم لوگ جس طرف منھ کرو ادھر ہی اللہ تعالیٰ کا رخ ہے کیونکہ اللہ تعالیٰ تمام جہات کو محیط ہیں اور کامل العلم ہیں''۔) اس مضمون کو لے کر میر نے کئی معنی پیدا کئے ہیں۔ ایک تو وہی صوفیانہ اور اسراری مضمون ہے جو قرآن پاک میں بیان ہوا، اس سے، اور اس بات سے فائدہ اٹھاتے ہوئے کہ اللہ نادیدہ ہے، یہ بات پیدا کی کہ اے اللہ تو ہر طرف ہے، لیکن ہم جدھر بھی نظر دوڑائیں تو کہیں نظر نہیں آتا۔ شاہ آسی سکندر پوری نے خوب کہا ہے، اور ایک طرح سے قرآن کی آیت کی تفسیر بھی کر دی ہے۔

بے حجابی یہ کہ ہر شے میں ہے جلوہ آشکار

اس پہ گھونگھٹ یہ کہ صورت آج تک نادیدہ ہے

اب میر کے شعر کو پھر دیکھئے۔ ''پر کچھ نہیں ہے پیدا'' یہ مفہوم نکلتا ہے کہ نہ صرف یہ کہ اللہ نگاہوں سے پوشیدہ ہے، بلکہ کچھ اور ظاہر بھی نہیں۔ یعنی اللہ کو دیکھنے کی لگن اتنی شدید ہے کہ جب اللہ نظر نہیں آتا تو کچھ بھی نظر نہیں آتا۔ ''کیدھر ہے اے خدا تو'' کا ایک مفہوم یہ ہے کہ اے اللہ تو کس طرف ہے؟ یعنی سب طرفیں تو دیکھ لیں اور تو کہیں نظر نہ آیا۔ اب میں کس طرف دیکھوں؟ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ اے اللہ تو ہے بھی کہ نہیں؟

اب اس شعر کو عشق مجازی (یا مثالی معشوق سے عشق) کی طرف لے جایئے تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ میرا معشوق مثالی اور معنی (Ideal) ہے، اسے اپنی عینیت کے باعث ہر جگہ اور ہر سمت میں ہونا چاہئے۔ لیکن جس طرف بھی دیکھتا ہوں، مجھے کچھ بھی نظر نہیں آتا، خدایا تو کس طرف ہے؟ یعنی تخاطب معشوق سے ہے اور ''اے خدا'' کلمۂ تعجب ہے۔

دوسرے مصرعے کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ کچھ بھی پیدا نہیں ہے (ظاہر نہیں ہے، کھلتا نہیں ہے۔) کہ اے خدا تو کس طرف اور کدھر ہے؟ بات سے بات بنانا اس کو کہتے ہیں۔

۴/۳۲۶ ''سانجھ کے موئے کو کب تک روئیں''، یہ ضرب المثل کسی لغت میں نہیں ملتی۔ ہاں ''شام کے مروے کو کب تک روئیے'' ''اثبتہ'' ''آصفیہ'' اور ''نور اللغات'' میں درج ہے۔ پلیٹس نے اس کی ایک شکل ''شام کے مرے کو کب تک روئیے'' بھی دی ہے۔ چونکہ پلیٹس والی شکل میر کے شعر میں بے تکلف استعمال ہو سکتی تھی، لہٰذا ظاہر ہے کہ میر نے جو شکل اپنے شعر میں برتی ہے وہ وزن کی مجبوری کے باعث نہیں، بلکہ اس وجہ سے برتی کہ وہ اسے بھی صحیح شکل سمجھتے تھے۔ کچھ نہیں تو میر کی ہی سند پر اسے لغات میں درج ہونا چاہئے تھا۔ یہ مثل ایسے موقع پر بولتے ہیں جب کسی غم، مصیبت یا جھگڑے یا الجھن کے تا دیر قائم رہنے اور اس میں استمرار پیدا ہونے کا امکان ہو۔ یعنی زندگی بھر کے جھگڑے یا مصیبت کو بھلا کب تک کوئی تازہ رکھے۔ مراد یہ ہوئی کہ یہ معاملہ ایسا ہے کہ اس کے جلد منفصل ہونے کا امکان نہیں۔ پلیٹس نے لکھا ہے کہ اس مثل کی بنیاد اس بات پر ہے کہ شام کو میت نہیں اٹھائی جاتی۔ موت اگر دن میں ہو تو میت دن ہی دن میں اٹھ جائے اور رونا دھونا موقوف ہو۔ لیکن اگر شام کو موت ہو تو جنازہ اگلے ہی دن اٹھے گا اس لئے تمام رات شور و ماتم رہے گا۔

دیکھئے اس مثل کو لے کر میر نے کس خوبی سے نیا استعارہ پیدا کیا ہے۔ مفلس کے چراغ میں تیل کم ہوگا، اس لئے وہ سر شام ہی بجھ جائے گا۔ میر بھی چراغ مفلس کی طرح سر شام تھوڑی ہی دیر میں، یعنی زمانۂ جوانی میں جاں بحق ہوئے ایسی موت کو انسان کب تک روئے؟ جتنا بھی روئیں دھوئیں کم ہے، لیکن آخر کب تک؟ جو شخص شام کو مرا اس کا ماتم رات ہی بھر تو ہوگا، اور بس ''چراغ مفلس'' کی تشبیہ لا کر میر نے مصرع اولیٰ کی مثل کو نئی طرح کی قوت بخش دی ہے۔ پھر یہ بھی ملاحظہ ہو کہ ''جل بجھا'' کو چراغ سے مناسبت تو ہے ہی، اسے عاشق سے بھی مناسبت ہے، کیونکہ عاشق بھی سوز عشق اور سوز ہجر میں جلتا ہے۔ آخری بات یہ کہ ''جل بجھنا'' کو شاعر سے بھی مناسبت ہے، کیونکہ شاعرانہ صلاحیت کو شعلے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ خوب شعر ہے۔

۳۲۷

ہوں چشم بسمل نہ مندی آوے گی نظر
جو آنکھ میرے خونی کے چہرے پہ باز ہو

۱/۳۲۷ اس شعر کے سامنے غالب کا شعر رکھئے تو دونوں کے تخیل کی نوعیت الگ الگ واضح ہو جاتی ہے۔ غالب:

اپنے کو دیکھتا نہیں ذوق ستم تو دیکھ
آئینہ تا کہ دیدۂ نخچیر سے نہ ہو

غالب کے معشوق کو ذوق ستم اس قدر ہے کہ وہ اپنی آرائش بھی اس وقت کرتا ہے جب وہ شکار مردہ کی آنکھ کو آئینے کے طور پر استعمال کر سکے۔ میر کے یہاں جو عاشق ہے وہ معشوق کو ایک بار دیکھ لے تو اس طرح ٹکٹکی لگائے دیکھتا ہے گویا وہ کوئی مذبوح ہے (قدرے مفصل بحث کے لئے دیباچہ جلد اول صفحہ ۱۳۰ تا ۱۳۱ ملاحظہ ہو)۔

میر کے یہاں کئی باریکیاں ہیں، غالب کے یہاں محض نازک خیالی ہے۔ خیال میر کا بھی نادر ہے لیکن اس کی اصل ارضی اور واقعی ہے۔ معشوق کو دیکھ کر دیکھتا رہ جانا عام بات ہے۔ معشوق کو قاتل بھی کہتے ہیں، اور اسی اعتبار سے عاشق کو مقتول یا بسمل کہتے ہیں۔ یہاں قاتل اور مقتول کا منصب اپنے آپ ہی حاصل ہو گیا ہے، کہ چہرۂ معشوق کو ایک ٹک دیکھتی آنکھ اس طرح ساکت اور کھلی ہوئی ہے جیسے کسی بسمل کی آنکھ ہو۔ ''میرے خونی'' میں عجب طرح کی یگانگت اور غرور ہے، اور معنی بھی دو ہیں۔ (۱) وہ جس نے میرا خون کیا، اور (۲) اور وہ جو میرا خونی (معشوق) ہے۔ اب رعایتیں دیکھئے: چشم، آوے گی نظر، چشم، آنکھ، چہرہ، بسمل، خونی، مندی (بند)، باز (کھلی ہوئی)۔

شعر زیر بحث کے تیس بتیس برس بعد میر نے چشم بسمل کا پیکر شکار نامۂ اول میں بالکل نئے ڈھنگ سے استعمال کیا اور ہمیشہ کے لئے ثابت کر دیا کہ تخلیقی قوت اگر زبردست ہو تو غیر ممکن بھی ممکن ہو

جاتا ہے۔ انتظار جالب کی شاعری کے بارے میں ایک بار میں نے لکھا تھا کہ اس میں ندرت اور انفرادیت اس درجہ ہے کہ اس پر کسی اسلوب کی بنیاد نہیں قائم ہو سکتی۔ اس کے سب امکانات اس کے وجود میں آتے ہی ختم ہو جاتے ہیں۔ ''چشم بسملی'' والے پیکر کی ندرت اور مضمون کے انوکھے پن کے پیش نظر خیال گذرتا ہے کہ اب اس کے بعد اس مضمون میں کہنے کو رہا ہی کیا ہے؟ اب شکار نامے کا شعر دیکھئے۔

آنکھیں جو میری باز ہیں جوں چشم بسملی
اس ترک صید بند کا یہ انتظار ہے

مضمون بالکل بدل دیا اور اسے بھی رعایتوں کے ساتھ اسی خوبی سے نبھایا۔

ناسخ نے بھی چشم بسملی کے مضمون پر اچھی کوشش کی ہے۔ لیکن ان کا پہلا مصرع زیادہ کارگر نہیں۔ دوسرا مصرع البتہ لاجواب ہے۔

نور کا نام شب تار جدائی میں نہیں
جو ستارہ ہے وہ اک دیدۂ قربانی ہے

امیر مینائی نے بھی (غالباً ناسخ کے تتبع میں) دیدۂ بسمل و دیدۂ قربانی کا مضمون باندھا ہے۔

۱۔ یاد کس ترک کی آئی کہ مرا زخم امیر
رہ گیا دیدۂ بسمل کی طرح وا ہو کر

۲۔ محو نظارۂ قاتل ہوں میں ایسا دم صبح
کہ ہر اک داغ بدن دیدۂ قربانی ہے

لیکن امیر کے دونوں شعروں میں تصنع کی کثرت کے باعث لطف کم ہو گیا ہے۔

۳۲۸

۹۱۵ نزدیک اپنے ہم نے تو سب کر رکھا ہے سہل
پھر میر اس میں مردن دشوار کیوں نہ ہو

ا/۳۲۸ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان اول میں ہی کہا ہے۔ لیکن وہاں اتنی کامیابی نہ ہوئی۔

ہوئے تھے جیسے مر جاتے پر اب تو سخت حیرت ہے
کیا دشوار نادانی سے ہم نے کار آساں کو

شعر زیر بحث میں مصرع ثانی کے انشائیہ اسلوب نے کثرت معنی پیدا کر دی ہے۔ (۱) ہمارے خیال میں تو ہمارے لئے ہر کام آسان ہے، پھر موت جیسا مشکل کام ہمارے لئے آسان کیوں نہیں؟ (۲) موت جیسا مشکل کام ہمارے لئے آسان کیوں نہ ہو؟ (یعنی بے شک آسان ہے۔) (۳) موت جیسا مشکل کام ہم نے آسان کر دیا ہے۔ (یعنی بس مرنے کی دیر ہے، اس میں کوئی مشکل نہیں۔) ''مردن دشوار'' کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) مرنا، جو دشوار کام ہے۔ (۲) دشواری سے مرنا، یعنی سخت جانی سے اور اذیت اٹھا کر مرنا۔ دوسرے معنی زیادہ دلچسپ ہیں، کیونکہ ان میں ندرت کے علاوہ قول محال بھی ہے کہ سختی اور مشکل سے مرنا ہمارے لئے آسان کیوں نہ ہو؟ لہجے میں خود پر طنز بھی ہے، کہ سب ہونے کے باوجود زندگی سے چپکے ہوئے ہیں مرتے نہیں۔

۳۲۵

مجنوں جو دشت گرد تھا ہم شہر گرد ہیں
آوارگی ہماری بھی مذکور کیوں نہ ہو

۳۲۵/۱ یہاں مضمون ایک فارسی شعر سے مستعار ہے، لیکن مصرع ثانی کے انشائیہ نے کثرت معنی پیدا کردی اور میر کا شعر فارسی اصل سے بڑھ گیا ہے۔

ما و مجنوں ہم سفر بودیم اندر راہ عشق
او بہ صحرا رفت و ما در کوچہ ہا رسوا شدیم

(راہ عشق میں، میں اور مجنوں ہم سفر تھے
مجنوں نے تو صحرا کی راہ لی اور ہم گلی
کوچوں میں رسوا ہوئے۔)

مصرع ثانی میں حسب ذیل معنی ہیں۔(۱) مجنوں کی آوارگی کی طرح ہماری آوارگی کا بھی چرچا کیوں نہ ہو؟ (۲) ہماری آوارگی کا بھی ذکر کتابوں میں کیوں نہ ہو؟ (۳) ہماری آوارگی کے بارے میں لکھا گیا ہے، لیکن اس کا بھی زبانی چرچا کیوں نہ ہو؟ (۴) ہماری بھی آوارگی ضرور مذکور ہوگی۔ (''مذکور'' کے دونوں معنی، یعنی ''چرچا'' اور ''کتابوں میں تذکرہ''، مناسب ہیں۔) (۵) کیا وجہ ہے کہ ہماری آوارگی مذکور نہیں؟ (۶) کیا وجہ کہ ہماری آوارگی مذکور نہ ہوگی۔ (۵ اور ۶ میں بھی ''مذکور'' کے دونوں معنی مناسب ہیں۔)

دشت، گرد، آوارگی، ان میں ضلع کا تعلق ہے (''گرد'' بمعنی ''غبار'')۔ لیکن اس شعر کی سب سے دلچسپ چیز اس کے لہجے کا اعتماد، ایک طرح کی خوش طبع ڈھٹائی اور مجنوں کے رسمیاتی رومانی کردار کی تخفیف قدر ہے۔ پھر یہ نکتہ بھی ہے کہ اصل چیز آوارگی ہے، چاہے وہ شہر میں ہو یا صحرا میں۔

فارسی کا شعر جو اوپر نقل ہوا اس کا تقریباً ترجمہ میر نے دیوان پنجم میں یوں کیا ہے۔

برسوں میں اقلیم جنوں سے دو دیوانے نکلے تھے
میر آوارۂ شہر ہوا ہے قیس ہوا ہے بیاباں گرد

اولیت کا شرف فارسی کو ضرور حاصل ہے، لیکن میر کے شعر میں جو روانی، خود اعتمادی اور پوری تاریخ جنوں کا احساس ہے، اس نے میر کے شعر کو اصل سے بڑھا دیا ہے۔ اس مضمون کو تھوڑا سا بدل کر دیوان دوم میں یوں کہا ہے۔

مجنوں کو مجھ سے کیا ہے جنوں میں مناسبت
میں شہر بند ہوں وہ بیاباں نورد ہے

خود کو ''شہر بند'' کہہ کر معنی کی عجب دنیا اس شعر میں بند کر دی ہے۔ دیوان دوم میں اس مضمون کو تقریباً پلٹ کر، رعایتوں سے منور ایک شعر کہا ہے۔

آوارہ گرد باد سے تھے ہم پہ شہر میں
کیا خاک میں ملا ہے یہ دیوانہ پن تمام

۳۳۰

نہ سوئے نیند بھر اس تنگ نا میں تا نہ موئے
کہ آہ جا نہ تھی پا کے دراز کرنے کو

۳۳۰/۱ اس شعر میں کیفیت کے باعث معنی کی کثرت فوری طور پر دکھائی نہیں دیتی۔ لیکن ذرا سا تامل ثابت کردے گا کہ یہاں معنی ہی معنی ہیں۔

(۱) دنیا کو "تنگ نا" کہا ہے۔ "تنگ نا" کے معنی ہیں "دو پہاڑوں کے بیچ کا درہ"، لہٰذا تنگ نا وہ جگہ ہے جس کے دونوں طرف دشوار گذار پہاڑ ہیں اور جو دو نسبۃً وسیع اور کھلی ہوئی جگہوں کو ملاتی ہے۔ "آب نا" یا "آب نائے" وہ تنگ خطۂ آب ہے جو دو سمندروں کو ملاتا ہے۔ علیٰ ہٰذا القیاس "خاک نا" یا "خاک نائے" بھی ہے۔ ان سب استعمالات میں "نا" بمعنی "جگہ" اور بمعنی (Reed) (= نے) کا اشارہ بھی موجود ہے۔ "تنگ نائے خاک" کو "قبر" کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ (اسٹائنگاس)۔ "آنند راج" میں ہے کہ "تنگ نائے" کے معنی "کوچۂ تنگ مقابل فراخ" کے علاوہ مطلق "جائے تنگ" بھی ہیں، اور قبر، دنیا، اور قالب آدمی کے لئے اس سے کنایہ بھی کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس کے معنی "محل رنج و زحمت" بھی ہیں۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ بعض قید خانوں کی کوٹھریاں اتنی تنگ ہوتی ہیں کہ قیدی ان میں نہ کھڑا ہو سکتا ہے اور نہ پورے پاؤں پھیلا سکتا ہے۔

لہٰذا میر کے مصرعے کی رو سے دنیا ایک تنگ درہ ہے جو دو فراخیوں کو ملاتا ہے۔ یعنی عدم اور عدم کے بیچ میں دنیا ایک گھاٹی ہے جو دونوں کو ملاتی ہے، دنیا وہ جگہ بھی ہے جس کے دونوں طرف دشوار گذار پہاڑ ہیں۔ یعنی یہاں سے جائے فرار نہیں۔ دنیا مطلقاً رنج و محن کی جگہ بھی ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ دنیا خود مثل قبر تنگ و تاریک ہے۔ اب معنی کا لطف یہ ہوا کہ ایک قبر میں تو پاؤں پھیلانے کی گنجائش نہ تھی، اس لئے دوسری قبر میں آ رہے، یہ قبر زیادہ آرام دہ ہے، کیونکہ یہاں پاؤں پھیلانے کی جگہ تو ہے۔ اس بیان میں جو طنزیہ تناؤ ہے اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔

(۲) دنیا میں پاؤں پھیلانے کی گنجائش نہ تھی، یا موقع نہ تھا۔ "جا" بمعنی "موقع" بھی ہے، مثلاً "بے جا" بمعنی "بے موقع"۔ میر انیس ؎

میداں کی رضا دیتے نہ ہوں گے شہ والا
آزردہ نہ ہوں آپ یہ غصے کی نہیں جا

لہٰذا پاؤں پھیلانے کی جا نہ تھی، یعنی پاؤں پھیلانے کا موقع ہی نہ ملا۔ ساری زندگی دوڑ ہی بھاگ میں گذری۔ ایک تنگ وادی جس میں متکلم کو کہیں قرار نہیں، وہ ادھر سے ادھر، یہاں سے وہاں، سرگرداں و حیراں پھر رہا ہے۔ کبھی ممکن ہوا تو پاؤں موڑ کر، یا کھڑے ہی کھڑے، ایک جھپکی لے لی، نیند بھر سونا نصیب نہ ہوا۔ اب جو موت آئی تو اطمینان سے پاؤں پھیلا کر سونے کی نوبت آئی۔

(۳) "جا" بمعنی "جگہ" قرار دیں تو معنی ہیں کہ ہم نے زندگی بہت تنگی میں گذاری، گھر میں اتنی بھی جگہ نہ تھی کہ آرام سے سو سکتے۔ یا ہمارے حوصلے کے مقابل دنیا اتنی چھوٹی تھی کہ ہمیں لگتا تھا اس میں تو پاؤں تک پوری طرح پھیلانے کی گنجائش نہیں۔ یا ہم بے گھری کے شکار تھے، کہیں بھی آرام سے بیٹھ رہنے کی جگہ نہ ملی۔

(۴) دنیا کی تنگ نائے میں آرام سے سونے کا موقع تب ہی ملا جب ہم قبر میں سوئے۔ لہٰذا موت کے بعد بھی ہم دنیا ہی میں قید رہے۔ یعنی موت کے بعد بھی عدم نصیب نہ ہوا، دنیا کے دنیا ہی میں رہے۔

(۵) جب زندہ تھے تو نیند بھر سونہ ملا۔ اب موت کی نیند ہے، یعنی ایسی نیند جس سے اٹھنا ہی نصیب نہ ہوگا۔ یہاں بھی طنز کی کارفرمائی خوب ہے۔

معنی کی ایسی تونگری کے بعد اگر شعر میں کچھ سقم بھی ہو تو گوارا ہو جاتا ہے۔ مصرع ثانی میں لفظ "آہ" بظاہر بھرتی کا معلوم ہوتا۔ لیکن تھوڑا بھی غور کریں تو صاف کھل جاتا ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ "آہ" کے بجائے اور بہت سے لفظ ممکن تھے ؎

(۱) کہ ہم کو جا نہ تھی پا کے دراز کرنے کو
(۲) کہ جا کہیں نہ تھی پا کے دراز کرنے کو
(۳) کہ کچھ بھی جا نہ تھی پا کے دراز کرنے کو

وغیرہ۔ لہٰذا لفظ ”آہ“ بالارادہ لایا گیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ”آہ“ اور ”موئے“ میں مناسبت ہے، یعنی موت کے موقع پر انسان آہ کرتا ہے، یا کسی کی موت پر آہ کی جاتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ کوئی ضروری نہیں کہ شعر کو واحد متکلم کا قول فرض کیا جائے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم کسی اور شخص کے بارے میں آہ کھینچ کر کہہ رہا ہو کہ وہ اس تنگ نا میں نیند بھر نہ سوئے تا نہ موئے۔ ایسی صورت میں ”آہ“ بہت برمحل ہو جاتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ ”آہ“ کا لفظ کسی بات یا نکتے کے معنی بیان کرتے وقت بھی بولا جاتا ہے، اور مصرع ثانی ایک طرح سے مصرع اولیٰ کی وضاحت کر رہا ہے۔ چوتھی بات یہ کہ ”آہ“ ”پا“ اور ”دراز“ میں صوتی مناسبت تو ہے ہی ”آہ“ اور ”دراز“ میں معنوی مناسبت بھی ہے۔ کیونکہ آہ کی ایک صفت اس کی درازی بھی ہے۔

مصرع ثانی میں ”پا کے دراز کرنے کو“ کی جگہ ”پاؤں دراز کرنے کو“ بھی ممکن تھا۔ لیکن اس صورت میں آہنگ اتنا اچھا نہ بنتا۔ دوسری بات یہ کہ ”پاؤں دراز کرنے کو“ میں ”پاؤں پھیلانے“ کا شائبہ ہے، اور یہ معنی شعر کے لئے نقصان دہ ہیں۔ غرض کہ ہر طرح سے شعر نک سک سے درست ہے اور کیفیت و معنی کے امتزاج نے اسے بہت بلند پایہ بنا دیا ہے۔

اس بات کی وضاحت کے لئے، کہ ”پاؤں پھیلانا“ کے معنی اس شعر میں نقصان دہ کیوں ہیں، میر کا یہ شہرۂ آفاق شعر ذہن میں لائیے۔

عرصہ کتنا سارے جہاں وحشت پر جو آ جاویں
پاؤں تو ہم پھیلاویں گے پر فرصت ہم کو پانے دو

مصحفی نے اس بحر اور زمین میں غزل کہی ہے۔ انھوں نے پاؤں دراز کرنے کا مضمون اور قافیہ نظم کیا ہے۔ اگر میر کا شعر سامنے نہ ہو تو مصحفی کا شعر بہت عمدہ معلوم ہوتا ہے ہاں اگر میر کا شعر ذہن میں ہو تو مصحفی بالکل پست ہمت اور زردرو معلوم ہوتے ہیں۔

گلی میں اس کی ہوئی خلق یاں تلک آسودہ
• کہ ہم کو جا نہ ملی پا دراز کرنے کو

نثار احمد فاروقی مرحوم نے لکھا ہے کہ ”پاؤں پھیلانا اظہار فراغت و اطمینان کے لئے بھی آتا ہے“۔ اول تو مجھے اس میں کلام ہے۔ لیکن بات یہ ہے کہ یہاں ”پادراز کرنا“ محاورہ نظم ہوا ہے۔ ”پادراز“

بمعنی ”مطمئن، مرفہ، فارغ“ وغیرہ تو اردو فارسی میں ہے، لیکن پادراز کردن، پادراز کرنا یا پاؤں دراز کرنا کہیں نہ ملا۔ یہ بھی ذہن میں رکھئے کہ ”دست درازی کرنا“ یا ”دست تطاول“ برے معنی میں آتا ہے اور ”پاؤں پھیلانا“ بھی برے معنی میں آتا ہے۔ ان کے برخلاف ”پادراز کرنا“ کے معنی میں کوئی شائبہ برائی کا نہیں۔ میر اور مصحفی نے ”پادراز“ کو اردو میں لے کر ”پادراز کرنا“ بنالیا ہے۔

٣٣١

کیا ہے گر بدنامی و حالت تباہی بھی نہ ہو
عشق کیا جس میں اتنی روسیاہی بھی نہ ہو

ناز برداری تری کرتے تھے اک امید پر
راستی ہم سے نہیں تو کج کلاہی بھی نہ ہو

٩٢٠ یہ دعا کی تھی تجھے کن نے کہ بہر قتل میر
محضر خونیں پہ تیرے اک گواہی بھی نہ ہو

٣٣١/١ شعر کا قلندرانہ طنطنہ یا لہجے کی ڈھٹائی قابل داد ہے۔ اس لہجے میں "بدنامی و حالت تباہی" کا بے تکلف فارسی اردو امتزاج بھی بڑا کام کر رہا ہے۔ اک عجب بے پروائی ہے، اور زبان کے اوپر جو بے پروا تصرف کیا ہے، وہ اس بے پروائی اور متکلم کے مزاج کی آزادگی کے لئے معروضی تلازمے (Objective correlative) کا کام کر رہا ہے۔ ردیف دونوں مصرعوں میں نہایت خوبی سے نبھی ہے۔ عام طور پر ایسی ردیف کو سنبھالنا مشکل ہوتا ہے، اور مطلع میں تو اور بھی مشکل ہوتا ہے۔ لیکن جواں سال اور جواں طبیعت شاعر کے لئے کوئی کام مشکل نہیں۔ مصرع اولیٰ میں "کیا ہے" اور مصرع ثانی میں "عشق کیا" ایک دوسرے کو خوب مستحکم کر رہے ہیں۔ ورنہ عام طور پر مصرع اولیٰ کے مضمون کے اعتبار سے "کیا ہے" کی جگہ "کیا فائدہ" یا "کیا خوب" کا محل ہوتا۔ اب معنی ہیں "عشق کیا ہے (یعنی وہ عشق بھی کوئی عشق ہے) گر....." مصرعتین میں انشائیہ انداز مزید حسن کا باعث ہے۔

٣٣١/٢ "راستی" بمعنی "سچائی" اور "راست روی" بمعنی "نیک خوئی" دونوں مناسب ہیں۔ مضمون

بھی دلچسپ ہے اور میر کی نئی واقعیت کا حامل ہے۔ "راستی" کے اعتبار سے "کج کلاہی" عمدہ ہے۔ یہ اس لئے اور بھی عمدہ ہے کہ "کج کلاہی" بھی ایک ادائے ناز و غرور ہے۔ لیکن اس کو پورے کردار کی کجی کا استعارہ بنا دیا ہے۔ معشوق کے ساتھ حریفانہ رویہ بھی بہت خوب ہے۔ اس طرح کے شعر میر کے یہاں اتنے شاذ نہیں جتنا لوگ سمجھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ جو شخص عشق کو زندگی قرار دیتا ہو اور زندگی عشق کے ہر پہلو پر قادر ہو، اس کے یہاں ایسے مضمون بھی ہوں گے جو بظاہر غزل کی دنیا کے باہر ہیں۔

"ناز برداری کرتے تھے" میں یہ کنایہ ہے کہ اب نہیں کرتے، اب باقاعدہ سوال جواب کی نوبت آ گئی ہے۔

٣٣١/٣ محضر قتل کے مضمون پر ایک نہایت عمدہ شعر ١/٢٦٩ پر گذر چکا ہے۔ یہاں مضمون کو پلٹ دیا ہے، اور معشوق سے تخاطب کر کے بالکل نیا پہلو پیدا کر دیا ہے کہ معشوق جب میر کے قتل کا محضر لے کر پہنچا ہے تو محلے والے (یا شاید میر خود) اس کا مذاق اڑاتے ہیں کہ اس پر کسی اور کی بھی تو گواہی لے آتے۔ تمہیں کس فقیر کی بددعا لگی کہ میر جیسے بے سہارا (یا بدنام یا گنہگار) شخص کے محضر پر کسی کی بھی گواہی نہ لے سکے؟

جب کوئی شخص کسی چیز میں ناکام ہوتا ہے یا اس کا کوئی مقصد بار بار کی کوشش سے نہیں پورا ہوتا تو کچھ ہمدردی، کچھ افسوس کے لہجے میں کہتے ہیں کہ ان کو خدا جانے کس کی دعا لگی ہے کہ ان کا کام نہیں ہوتا۔ اس محاورے کو عموماً اور روزمرہ کے معاملات میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً مائیں کہتی ہیں کہ خدا معلوم کس کی دعا لگی ہے کہ منے کے کرتے کے بٹن بھی سلامت نہیں رہتے، وغیرہ۔ اس طرح کے گھریلو محاورے کا اپنے "بیجاتی" موقع پر صرف جیسا کہ اس شعر میں ہے، غیر معمولی زور کلام پیدا کر رہا ہے۔ اس میں یہ اشارہ بھی ہے کہ معشوق کم عمر اور ناکردہ کار ہے، اور یہ اشارہ بھی کہ میر اس قدر معصوم اور نیک نام ہے کہ معشوق کو خوش کرنے کے لئے بھی کوئی شخص میر کے محضر پر دستخط کرنے کے لئے تیار نہیں۔

میر کی بے گناہی کا جو پہلو اس شعر میں ہے، اس پر نظیری کا خفیف سا پرتو معلوم ہوتا ہے۔

بہ بدی در ہمہ جا نام برآرم کہ مباد
خون من ریزی و گویند سزاوار نہ بود

(میں ہر جگہ برائی میں نام پیدا کرنے میں لگا

ہوں کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ تو مجھے قتل کرے اور

لوگ کہیں کہ یہ شخص تو سزاوار قتل نہ تھا۔)

نظیری کا مضمون غیر معمولی ہے اور معشوق سے اتحاد دلی کا ایسا مضمون شاید کہیں اور نظم نہ ہوا ہو۔ لیکن نظیری کے شعر میں جو کچھ ہے، سطح پر ہے۔ اس کے برخلاف میر کا ابہام، اور ان کے لہجے کی غیر قطعیت، اس شعر کو نظیری سے بہتر ٹھہراتی ہے۔ پھر میر کے شعر میں ''محشر خونیں'' بہت معنی خیز ہے، کیونکہ مصرع اولیٰ میں ''قتل میر'' کہنے کے بعد بظاہر اس کی ضرورت نہ تھی۔ لیکن اس میں یہ کنایہ ہے کہ محشر خود بخود خون آلود ہو گیا ہے، یعنی اس کا خون آلود ہو جانا میر کی بے گناہی پر دال ہے۔ لہٰذا اگر محشر پر کوئی گواہی ہے بھی تو میر کی بے گناہی کی ہے۔ خوب کہا ہے۔

عسکری صاحب اور سلیم احمد مرحوم کہا کرتے تھے کہ میر اپنی خودی کو دنیا اور معشوق کے سامنے سرنگوں کر دیتے ہیں۔ جیسا کہ میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں، یہ بات بس ایک حد تک صحیح ہے۔ زیر بحث شعر بھی میرے اس خیال کا ثبوت ہے کہ میر کے بارے میں کوئی مجموعی حکم نہیں لگ سکتا۔ یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ نظیری کی خودی تو واقعی معشوق کے سامنے دست بستہ و سرنگوں ہے، لیکن میر کے یہاں جو شخصیت نظر آتی ہے وہ بہت تہ دار اور پر اسرار ہے۔ یہاں معشوق کے سامنے سرنگونی معاملے کا صرف ایک ابتدائی پہلو ہے۔ اور وہ سرنگونی بھی ایسی ہے کہ معشوق کو شرمندہ کرتی ہے۔

میر اور غالب کے بارے میں عسکری صاحب کا محاکمہ مشہور نقاد سین بو (Sainte Beuve) کے طرز فکر کا غماز ہے، جس کا کہنا یہ تھا کہ ہر بڑے شاعر کی شاعرانہ شخصیت کا نچوڑ زندگی کے بارے میں اس کے رویے میں ہوتا ہے، اور اس رویے کو بیان کرنا ممکن ہے۔ سین بو کے خیالات اب فرانسیسی نقادوں نے بھی ترک کر دیے ہیں۔

خاتمۂ کلام کے پہلے اتنا مزید عرض کر دوں کہ میر کے شعر میں ''گواہی بھی نہ ہو'' دو معنی رکھتا ہے۔ ایک معنی تو سامنے کے ہیں، کہ محشر پر ایک بھی گواہی نہیں۔ دوسرے معنی یہ کہ محشر پر فتوائے قتل بھی ہو سکتا ہے، اور گواہی بھی ہو سکتی ہے۔ گواہی اس بات کی کہ اس شخص نے فلاں جرم یا گناہ کا ارتکاب کیا، اور فتویٰ اس بات کا کہ وہ واجب القتل ہے۔ لہٰذا معنی یہ ہوئے کہ فتویٰ تو ممکن نہ تھا (کیونکہ فتویٰ تو دلائل و

نص پر مبنی ہوتا ہے، اس میں جھوٹ کی گنجائش نہیں۔) کم سے کم (جھوٹی) گواہی تو ہوتی۔ یعنی گواہی کے جھوٹا ہونے کا امکان ہو سکتا ہے۔ فتویٰ مبنی بر باطل نہیں ہو سکتا۔ یہاں معشوق کو گواہی بھی میسر نہ ہوئی۔

دیوان دوم

ردیف واؤ

۳۳۲

اتنا کہا نہ ہم سے تم نے کبھو کہ آؤ
کاہے کو یوں کھڑے ہو وحشی سے بیٹھ جاؤ

دو چار تیر یارو اس سے بھلی ہے دوری
تم کھینچ کھینچ مجھ کو اس پلے پر نہ لاؤ

پلا = فاصلہ، وہ فاصلہ جو تیر کی زد میں ہو

ہو شرم آنکھ میں تو بھاری جہاز سی ہے
مت کر کے شوخ چشمی آشوب سا اٹھاؤ

۳۳۲/۱ شکایت میں اپنائیت کا لہجہ کس خوبی سے سمویا ہے۔ مزید لطف یہ کہ خود کو معشوق کی زبان سے وحشی کہلایا ہے۔ اور اپنی پوری تصویر بھی کھینچ دی ہے۔ پھر معشوق کی بے توجہی کی وجہ بھی بیان کر دی کہ جو شخص وحشی صورت بنائے دروازے پر ہر وقت کھڑا رہے، اسے بیٹھنے کو کون کہے گا۔ یہی بہت ہے کہ اسے دروازے پر رہنے دیا جائے۔

اب بیان کی مزید باریکی ملاحظہ ہو۔ کہا تو یہ ہے کہ تم نے ہم سے ذرا سی بات بھی نہ کی۔ لیکن

دراصل تین باتوں کا تقاضا کیا ہے۔ یعنی معشوق نے کم سے کم تین باتیں کہی ہوتیں۔ (۱) آؤ۔ (۲) کاہے کو وحشی سے یوں کھڑے ہو؟ (۳) بیٹھ جاؤ۔ ہر بات میں کم سے کم دو نکتے ہیں۔ ''آؤ'' کہنے میں ایک نکتہ یہ ہے کہ معشوق بلا رہا ہے، اور دوسرا یہ کہ معشوق متکلم کو آنے جانے کی اجازت دے رہا ہے۔ ''کاہے کو وحشی سے یوں کھڑے ہو'' میں ایک نکتہ یہ ہے کہ معشوق پرسش حال کر رہا ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ معشوق کو معلوم ہی نہیں کہ متکلم کی وحشت کا راز کیا ہے؟ تیسرا نکتہ یہ کہ معشوق یہ پوچھ رہا ہے کہ تم وحشیوں کی شکل بنائے کیوں کھڑے ہو؟ ہمارے در پر رہنا ہے تو انسان کی شکل بنا کر آؤ۔ ''بیٹھ جاؤ'' میں پہلا نکتہ یہ ہے کہ کھڑے نہ رہو، بیٹھ جاؤ۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ کھڑے رہنے میں امکان ہے کہ وحشی خدا معلوم کب اچھل کود شروع کر دے۔ اگر بیٹھا رہے گا تو اس بات کا امکان کم ہو جائے گا۔ تیسرا نکتہ یہ ہے معشوق نے اپنی محفل میں بیٹھنے کی اجازت دے دی گویا اس نے متکلم کو اپنے حاشیہ نشینوں اور حاضر باشوں میں شمار کیا۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ بات صرف اتنی نہیں ہے کہ معشوق نے ایک لمحے بات بھی نہ کی۔ معشوق سے جس چیز کے نہ ملنے کا شکوہ ہے وہ خاصی باوزن اور عاشق کے بہت بڑے فائدے کی بات ہے۔ لہٰذا ''اتنا کہا نہ ہم سے'' میں بڑا ڈرامہ ہے۔ دیوان اسی لئے بکار خویش ہشیار کہا جاتا ہے۔

اتنے بہت سے معنی، اور ایک لفظ بھی دور از کار نہیں۔ لہجے میں اپنائیت اور محبت بھری لیکن جلالی سے بھرپور شکایت اس پر مستزاد۔ اب غور کیجئے کہ شعر کس موقع پر کہا گیا ہوگا جب معشوق سے وصل ہوا ہو اور جانبین سے شکایت کے دفتر کھلے ہوں۔ ایک امکان یہ ہے کہ عاشق اب در معشوق پر مرنے کے قریب ہے معشوق اس وقت متوجہ ہوتا ہے اور اسے مرنے سے بچانا چاہتا ہے یا کم سے کم پرسش حال کرتا ہے ایسی صورت میں یہ شعر عاشق کا آخری بیان ہو سکتا ہے۔ ایک امکان یہ ہے کہ عاشق اب در معشوق چھوڑ کر جا رہا ہے، اس وقت کے سوال جواب ہیں۔ معنوی لحاظ سے شاید سب سے بہتر امکان یہ ہے کہ جب وحشت بہت بڑھ گئی اور عاشق نے اودھم مچایا یا معشوق کے ظلم و تغافل کو رسوا کر دیا تو معشوق نے عاشق کی دل جوئی کرنی چاہی، پھر عاشق نے جواب دیا کہ اب جب میں اپنی زندگی برباد کر چکا اور تم بھی رسوا ہو چکے تو اب کیا پوچھتے ہو؟ پہلے تو تم نے کبھی اتنا بھی نہ کہا کہ آؤ.....

مصرع اولیٰ میں ''تم نے'' بظاہر بھرتی کا معلوم ہوتا ہے، لیکن در حقیقت ''تم'' پر تاکید ہے یعنی ممکن ہے اوروں نے کہا ہو، مگر معشوق نے کبھی نہ کہا۔ لاجواب شعر ہے۔

۲/۲۳۲ یہ شعر بھرتی کا ہے، تین شعر پورے کرنے کے لئے رکھا گیا ہے لیکن اس میں رعایت کا لطف اور صورت حال کی ندرت ہے۔ بعض لوگ پہلے ہی سے معشوق پر عاشق ہیں اب وہ متکلم کو بھی اس کے پاس لے جانا چاہتے ہیں کہ دیکھو کیا حسین شخص ہے، یا پھر معشوق کی تیر افگنی مشہور ہے اور بعض لوگ متکلم کو اس سے ملانے لے جانا چاہتے ہیں۔ متکلم کہتا ہے، نہ بھائی اس شخص سے دوری ہی بھلی ہے، کون وہاں جا کر مفت میں شکار ہو؟

"پلے پر لانا" بمعنی "تیر کی زد کے اندر لانا" ہے، لیکن یہ محاورہ کسی لغت میں درج نہیں۔ "پلا" کے معنی بہر حال معلوم ہیں۔ فاصلہ ناپنے کے لئے تیر کی دوری یا (تیر کے) پلے کی دوری کا محاورہ پہلے مستعمل تھا۔ اس طرح "دو چار تیر کی دوری" اور "پلے پر لانا" میں رعایت ہے۔ "تیر" کے اعتبار سے "کھینچ کھینچ" ضلع کا لفظ ہے۔ "پلہ کش ہونا" بمعنی "ساتھ دینا" بھی ہے اور "پلہ کش" مزدور کو کہتے ہیں جو بھاری بوجھ کو گویا کھینچتا ہے (جیسے "محنت کش")۔ لہٰذا جو لوگ متکلم کو کھینچ کر لے جا رہے ہیں وہ خود دونوں معنوں میں پلہ کش ہیں۔ یہ سب رعایتیں مزیدار ہیں اور خود مضمون میں خوش طبعی تو ہے ہی۔ معمولی شعر میں بھی ایک آدھ بات میر کے یہاں اکثر مل جاتی ہے۔

۳/۲۳۲ شرم کی وجہ سے بھاری (جھکی ہوئی) آنکھ کو جہاز کی طرح بھاری قرار دینا، یا بھاری جہاز کی سی قرار دینا تشبیہ کا معجزہ ہے۔ تمام نسخوں میں "جہاز سے ہے" درج ہے، لیکن "جہاز سی ہے" صحیح معلوم ہوتا ہے، کیونکہ اس طرح تشبیہ بھی پوری ہے اور معنی بھی دو ہیں۔ پھر جہاز کی شکل بھی آنکھ کی سی ہوتی ہے، لہٰذا تشبیہ مرکب کا لطف حاصل ہو گیا۔

ظاہر ہے کہ جہاز اس قدر بھاری ہوتا ہے کہ کسی کے اٹھائے نہیں اٹھتا۔ لیکن یہی جہاز پانی پر بخوبی تیرتا ہے اور اگر پانی میں آشوب (طوفان، تلاطم) آجائے تو جہاز لہروں کے ساتھ ساتھ اوپر اٹھ جاتا ہے، اور بعض اوقات لہریں اسے اچھال بھی دیتی ہیں، یہ تو ہوئی تشبیہ کی واقعیت۔ اب کمال یہ ہے کہ اگرچہ آشوب پہلے آتا ہے اور جہاز اس کے اثر سے اٹھتا یا اچھلتا ہے، یہاں جہاز کے اٹھنے کو (یعنی آنکھوں کے ترک شرم کرنے اور نگاہ کے اٹھنے کو) آشوب سے تعبیر کیا ہے۔ مناسبت تو موجود ہی ہے کہ معشوق جب آنکھیں اٹھا کر شوخیاں کرے گا تو ہر طرف آشوب برپا ہوگا۔

"آشوب سا" میں لفظ "سا" بھرتی کا ضرور ہے لیکن "سی" اور "سا" کی مناسبت نے اسے حشو قبیح کی جگہ حشو متوسط بنا دیا ہے۔ بہر حال، حشو پھر بھی حشو ہے۔ "آنکھ"، "چشمی" اور "آشوب" میں ضلع کا ربط ہے۔ (آشوب چشم آنکھوں کی بیماری ہوتی ہے) معنوی نکتہ یہ ہے کہ آنکھ اگر شرم ترک کر دے تو یہ ایک طرح کی بیماری ہی ہوئی۔

ایک معنی یہ بھی ہیں کہ جب تک شرم آنکھ کے اندر ہے تو وہ جہاز کی طرح بھاری ہے۔ آنکھ سے شرم نکل گئی تو وہ رسوا اور ہلکی ہو گئی۔ یعنی شرم اک وقار اسی وقت تک ہے جب تک وہ اپنے گھر (آنکھ) میں ہے۔ گھر سے نکل کر سبک ہوئی۔ ادھر آنکھ پر یہ معاملہ گذرا کہ وہ شرم کے بوجھ سے جھکی ہوئی تھی، ایک جگہ پر قائم اور ٹھہری ہوئی تھی۔ آنکھ سے شرم نکلی تو آنکھ کا توازن بگڑا اور پریشاں نظری شروع ہوئی۔ پریشاں نظری زمانے کے لئے آشوب تو ہے ہی، خود معشوق کے لئے آشوب ہے۔ (کیونکہ اس کے وقار کو ٹھیس لگے گی اور اس کی عصمت پر دھبہ آئے گا۔)

"نور اللغات" میں "آنکھ میں شرم ہو تو جہاز سے بھاری ہے" کا اندراج بطور ضرب المثل کر کے معنی لکھے ہیں۔ "شرم و حیا سے بہت وقار ہوتا ہے" پھر (سعادت خاں) ناصر کا شعر نقل کیا ہے۔

طوفان جوڑنے سے کسی کے نہ ہو سبک
بھاری جہاز سے ہے جو آنکھوں میں شرم ہے

"اردو لغت تاریخی اصول پر" میں یہی اندراج بطور "مقولہ" (ضرب المثل) اور یہی معنی درج ہیں۔ لیکن سند میں میر کا زیر بحث شعر نقل کیا ہے۔ قوائے کلام سے یہ فقرہ ضرب المثل نہیں معلوم ہوتا۔ نہ ہی کسی قدیم لغت میں اس کا اندراج ملا۔ ایسی صورت میں مجھے اس کو ضرب المثل ماننے میں سخت کلام ہے۔ ممکن ہے میر کا مصرع بہت مشہور ہو گیا ہو پھر سعادت خاں ناصر نے اسے بطور ضرب المثل باندھ دیا ہو۔

اوپر میں نے کہا ہے کہ "آشوب سا اٹھاؤ" میں "سا" حشو ہے۔ بات بظاہر بالکل صحیح ہے، لیکن یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ ایسے مصرعے بآسانی ممکن تھے جن میں یہ حشو نہ ہوتا، مثلاً

(۱) تم کر کے شوخ چشمی آشوب مت اٹھاؤ
(۲) مت کر کے شوخ چشمی آشوب تم اٹھاؤ

(۳) تم کرکے شوخ چشمی آشوب کیوں اٹھاؤ

لہٰذا یا تو میر سے واقعی چوک ہوگئی، یا پھر "آشوب سا اٹھاؤ" میں کوئی نکتہ ہے جس تک میری رسائی نہ ہو سکی۔

عبدالرشید لکھتے ہیں کہ "آنکھ میں شرم ہو تو جہاز سے بھاری ہے کے لئے "نوراللغات" اور "اردو لغت" کی سند کافی ہے لیکن میں نے یہ کہا ہے کہ کسی قدیم لغت میں اس کا اندراج نہیں ملتا۔ "نوراللغات" اور "اردو لغت" کو قدیم لغت نہیں کہہ سکتے۔

۳۳۳

نہ مائل آرسی کا وہ سراپا درد ہوگا تو
نہ ہو گل چیں باغ حسن ظالم زرد ہوگا تو

۹۲۵
یہ پیشہ عشق کا ہے خاک چھنوائے گا صحرا کی
بزار اے بے وفا جوں گل چمن پروردہ ہوگا تو

چمن پرورد = چمن میں پلا ہوا

علاقہ دل کا لکھوائے گا دفتر ہاتھ سے تیرے
تجرد کے جریدوں میں قلم سا فرد ہوگا تو

تجرد = تنہائی، اکیلاپن

۳۳۳/۱ یہ پانچ شعر کی مسلسل غزل ہے جس میں معشوق کو عاشق کے عواقب سے آگاہ کیا گیا ہے۔ میں نے نسبتاً کمزور شعر نکال دیئے ہیں۔ سب سے دلچسپ بات یہ ہے کہ معشوق کو کسی اور پر نہیں، بلکہ خود پر عاشق ہوتے فرض کیا ہے۔ گویا دنیا میں کوئی اور ایسا نہیں جو معشوق کا دل لے سکے۔

"مائل" کے اصل معنی ہیں "جھکا ہوا"۔ اس معنی میں "زرد" اس کے ضلع کا لفظ ہے، کیونکہ درد کی حالت میں انسان اکثر جھک کر دہرا ہو جاتا ہے، خاص کر اگر دل یا سینے میں درد ہو۔ لہٰذا اگر معشوق آرسی (آئینہ) ہر وقت دیکھتا رہے گا تو اپنے اوپر عاشق ہو جائے گا اور پھر سراپا درد ہو کر رہ جائے گا۔ دوسرے مصرع میں معشوق کی نزاکت اور لطافت کا کنایہ یوں رکھا کہ اس کی صورت دیکھنا بھی اس کے باغ حسن کی گلچینی کرنا ہے۔ پھر کہا کہ اگر تو اپنے باغ حسن کی گلچینی کرتا رہے گا تو فرط شوق وغم سے زرد ہو جائے گا۔ "گل" اور "باغ" کی مناسبت سے "زرد" بہت خوب ہے۔ معشوق کو ظالم کہنا بھی نہایت عمدہ ہے کیونکہ ایک تو وہ خود ظالم ہے، یعنی عاشقوں پر ظلم کرتا ہے۔ پھر وہ خود پر عاشق ہوا تو گویا خود پر بھی ظلم کرے گا۔ تیسری بات یہ کہ کسی بھی ستم ظریف کو، یا کسی کو بھی، غیر معمولی بات کرنے یا کہنے پر "ظالم" کہہ کر

خطاب کرتے ہیں۔ چنانچہ جگر مرادآبادی کا لاجواب شعر ہے۔

اے محتسب نہ پھینک مرے محتسب نہ پھینک
ظالم شراب ہے ارے ظالم شراب ہے

۴؍۳۳۳ پہلے مصرع میں بات پوری ہے، اور بظاہر اب کہنے کو کچھ رہا بھی نہیں ہے۔ شاعر کا کمال ایسے ہی مصرعوں پر مصرع لگانے میں ظاہر ہوتا ہے کہ بات مربوط بھی ہو اور فضول لفاظی بھی نہ ہو۔ (جیسا کہ جوش وغیرہ کے یہاں اکثر ہوتا ہے۔) یہاں دیکھئے کہ بات کو کس طرح آگے بڑھایا ہے۔ معشوق کو ''گل'' کہتے ہی ہیں، اس پر بڑھا کر کہا کہ اگر تم ایسے پھول بھی ہوئے جو چمن میں پلا بڑھا ہو، یعنی خودرو، جنگلی نہ ہو اور تمھیں دشت وصحرا سے کوئی بھی مناسبت نہ ہو، تو بھی تمھیں عشق کا پیشہ صحرا کی خاک چھنوا کر چھوڑے گا۔ حافظ نے عشق کو طنزیہ لہجے میں ''فن شریف'' کہا ہے۔

عشق می ورزم وامید کہ ایں فن شریف
چوں ہنر ہاے دگر موجب حرماں نشود
(میں عشق (کا پیشہ) اختیار کرتا ہوں، اور
امید کرتا ہوں کہ دوسرے ہنروں کی طرح
یہ فن شریف بھی موجب حرماں نہ ہو۔)

میر نے اپنے موقعے سے مناسبت رکھتے ہوئے عشق کو صرف ''پیشہ'' کہا ہے، کہ جس طرح پیشہ انسان کی عادت وفطرت بن جاتا ہے اور پھر اسے نہیں چھوڑتا، وہی حال عشق کا ہے۔ یعنی ایک وقت وہ آئے گا جب عشق کی سرمستی اور رومانیت بھی شاید نہ ہو، لیکن عشق پھر بھی ساتھ رہے گا اور تمھیں دشت وصحرا چھنواتا رہے گا۔ ظاہر ہے کہ یہ دشت وصحرا داخلی بھی ہو سکتے ہیں اور خارجی بھی۔

''ہزار'' بمعنی ''بلبل'' بھی ہے، اور ایک طرح کے گیندے کے پھول کو بھی ''گل ہزارہ'' کہتے ہیں۔ دونوں صورتوں میں یہ لفظ ''گل''، ''چمن'' اور ''صحرا'' کے ضلع کا لفظ ہے۔

''جوں گل'' کا ربط ''بے وفا'' سے بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی اے تو جو گل کی طرح بے وفا ہے۔ پھول چونکہ بلبل کی طرف ملتفت نہیں، اس لئے اسے بے وفا کہتے ہیں۔ دوسرے مصرعے کے لہجے میں

ایک طرح کی تحنوتی بھی ہے، تم ہزار چمن پرور ہوگے (یعنی بہت زیادہ چمن پرور ہوگے) یا تم ہزار چمن میں پرورش پاؤ، لیکن عشق تمھیں صحرا کی خاک چھنوا کر چھوڑے گا۔ کوئی ایسا تہ دار اور مکمل شعر کہے، پھر خدائے سخن ہونے کا دعوی کرے۔

۴؍۳۳۳ اس شعر میں مناسبتوں اور رعایتوں کا ایسا بازار گرم ہے کہ باید وشاید۔ ''علاقہ'' بمعنی ''تعلق'' ہے، لیکن ''علاقہ لکھوانا'' بمعنی ''زمین یا حکومت وغیرہ کسی کے نام لکھوانا'' بھی ہے۔ لہٰذا ''علاقہ'' کی مناسبت سے ''لکھوانا'' پھر ''لکھوانا'' اور ''علاقہ'' دونوں کی مناسبت سے ''دفتر'' (کیونکہ جب علاقہ ہوگا تو اس کے کاغذات، دستاویزات، آمد وخرچ کے حسابات کا دفتر بھی ہوگا۔) ''تیرے ہاتھ سے لکھوائے گا'' یعنی تجھ کو مجبور کردے گا کہ تو خود لکھے لکھتا جائے۔ ''تجرد'' کے معنی ''تنہائی'' اور ''جریدہ'' کے معنی پھر ''دفتر'' یا کوئی رسالہ یا اخبار۔ لیکن ''تجرد'' کے معنی ''غیر شادی شدہ ہونا'' بھی ہیں۔ لہٰذا تنہائی دو طرح کی ہے۔ اور تنہائی کے دفتروں میں بھی تو ''فرد'' (بمعنی ''واحد''، ''اکیلا'' اور ''بے مثال'' (Unique) ہوگا۔ لیکن ''دفتر'' بمعنی ''فہرست'' بھی ہے، اور اکیلے شعر کو بھی ''فرد'' کہتے ہیں، اور کاغذ کے تختے کو بھی ''فرد'' کہتے ہیں، اور پھر ''شخص'' کے معنی میں بھی ''فرد'' ہے۔ (مثلاً اس مکان میں چار فرد رہتے ہیں۔) پھر ''لکھوانا''، ''دفتر''، ''جریدہ'' اور خود ''فرد'' کی مناسبت سے ''قلم''۔ ''تجرد'' اور ''قلم'' میں بھی مناسبت ہے، کیونکہ قلم الف کی طرح سیدھا ہوتا ہے، اور الف علامت ہے ''ایک'' کی، جو اکیلا ہوتا ہے۔ (اسی لئے الف، احدیت کی بھی علامت ہے۔) ''قلم سا'' کو فارسی فرض کریں تو معنی نکلتے ہیں ''قلم گھسنے والا''۔ یعنی تنہائی کے دفتروں میں تو اکیلا قلم گھسنے والا ہوگا۔ غرض ایک نگار خانہ ہے جس میں عقل حیران ہے۔ قلم کو تنہا کہنا میر کی اختراع ہے۔ کیونکہ ''بہار عجم'' میں اس کا ذکر نہیں۔ قلم کو تنہا کیوں کہا، یہ اوپر واضح کر چکا ہوں۔ پھر ایک بات یہ بھی ہے قلم آگے بڑھتا جاتا ہے اور اس کے لکھے ہوئے حرف پیچھے چھوٹتے جاتے ہیں۔ یہ بھی دلیل ہے اس کی تنہائی کی۔ دیوان سوم میں میر نے خود کہا ہے۔

انس گر ان تو غزلان شہر سے منظور ہے
اپنی پرچھائیں سے بھی جوں خامہ تم وحشت کرو

دیوان سوم کا شعر بہت اچھا نہیں ہے۔ قلم کی تشبیہ ''تو خطاں'' کی مناسبت سے لائے ہیں، بس۔ لیکن زیر بحث شعر پر تو شیکسپیئر بھی وجد کرتا۔

۳۳۴

چھاتی قفس میں داغ سے ہو کیوں نہ رشک باغ
جوش بہار تھا کہ ہم آئے اسیر ہو

۱/ ۳۳۴ مضمون بھی نرالا ہے اور معنی کی تہیں بھی ہیں۔ اسیری کے باعث دل پر یا سینے پر داغ ہے۔ (یعنی غم کے داغ ہیں۔ ''داغ'' بمعنی ''غم'' ہے، جس کو لغوی معنی میں بھی استعمال کر لیا ہے۔) لیکن یہ داغ عام سے زیادہ روشن اور آتشیں ہیں، کیونکہ گرفتاری ایسے وقت ہوئی جب جوش بہار تھا۔ لہٰذا ایک طرف تو روشن داغوں کے ذریعہ غم کی شدت ظاہر کر دی، اور دوسری طرف اس غم میں بھی ایک سامان افتخار پیدا کر لیا کہ داغ اس قدر سرخ اور روشن ہیں جیسے چمن میں سرخ گلاب کا پھول ہوتا ہے۔ بلکہ یوں کہیں کہ داغ اس قدر حسین ہیں کہ سینہ رشک باغ ہو گیا ہے۔

جوش بہار میں اسیر ہونے کے دو معنی ہیں۔ ایک تو سامنے کے معنی ہیں کہ ہم اس وقت اسیر ہوئے جب بہار اپنے پورے شباب پر تھی۔ دوسرے اور لطیف تر معنی یہ ہیں کہ بہار کی آمد کے باعث ہم اس قدر جوش میں تھے کہ اپنی حفاظت کا دھیان نہ رہا اور اسیر ہو گئے۔ گویا جوش بہار میں وہ جوش جو ہمیں تھا، ہماری گرفتاری کا باعث بن گیا۔

''جوش بہار تھا'' کے بعد ''کہ'' کہنے میں اچانک پن اور ڈرامائیت ہے۔ پھر ''کہ'' میں جو ابہام ہے اس کے باعث دو معنی ممکن ہوئے ہیں جو اوپر مذکور کیے گئے۔ ''ہم آئے اسیر ہو'' میں افسانویت اور ایک طرح کی بے چارگی ہے، لیکن شکست خوردگی اور یاس نہیں۔ محرومی میں طنطنہ دیکھنا ہو تو کوئی میر کو پڑھے۔

۳۳۵

تک لطف سے ملا کرو گو پھر کبھو کبھو ہو
سو تب تلک کہ مجھ کو ہجراں کی تیرے خو ہو

پھر = بعد ازاں

کیا کیا جوان ہم نے دنیا سے جاتے دیکھے
اے عشق بے محابا دنیا ہو اور تو ہو

۹۳۰
مت التیام چاہے پھر دل شکستگاں سے
ممکن نہیں کہ شیشہ ٹوٹا ہوا رفو ہو

التیام = جوڑ، چاہے = چاہ (امید رکھ)

۳۳۵/۱ ہجر کی عادت پڑ جانے کا مضمون نرالا ہے۔ اس سے ملتے جلتے مضمون، اور اتنے ہی نادر شعر کے لئے ملاحظہ ہو ۲۵۲/۱۔ یہاں بعض باتیں محض اشاروں میں کہی ہیں۔ (۱) معشوق ملتا تو اب بھی ہے، لیکن لطف کے ساتھ نہیں، بلکہ سرد مہری یا عتاب کے ساتھ۔ (۲) لطف سے ملنے کی التجا صرف اس وقت تک ہے جب تک ہجر کی عادت نہ پڑ جائے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جب لطف سے ملتا رہے گا تو ہجر کے زمانے کسی نہ کسی طرح اس امید میں برداشت ہو جائیں گے کہ جب ملاقات ہوگی تو لطف و کرم کے ساتھ ہوگی۔ اس طرح آہستہ آہستہ ہجر کی عادت پڑ جائے گی۔ (۳) "سو تب تلک" میں یہ اشارہ بھی ہے کہ جب ہجر کی عادت پڑ جائے گی تو معشوق سے ملنے کی ضرورت یا مجبوری بھی نہ رہے گی۔ لہٰذا اس میں مکر شاعرانہ ہے کہ چند دنوں بعد تمھیں ہماری صحبت اور ملاقات برداشت نہ کرنا پڑے گی۔ اس وقت ذرا لطف سے کام لو گے تو آہستہ آہستہ ہمیں ہجر کی عادت پڑ جائے گی۔ روز روز ملنا اور لطف کرنا بھی ضروری نہیں، بس کبھی کبھی کا ملنا، مگر لطف سے ملنا، کافی ہے۔ (۴) "گو" "تک" "پھر" "سو" چھوٹے چھوٹے الفاظ میں اس قدر معنویت ہے کہ شعر کے مضمون کا بڑا حصہ انھیں الفاظ کا مرہون منت ہے۔ ہجر کو

برداشت کر لینے کے مضمون پر قلیبی صفاہانی نے عمدہ شعر کہا ہے

ایام ہجر را گذرانیدیم وزندہ ایم
مارا ز سخت جانی خود ایں گماں نہ بود
(ہم نے ایام ہجر کو گذار لیا اور پھر بھی ہم
زندہ ہیں۔ ہمیں اپنی سخت جانی سے اس
قدر گمان نہ تھا۔)

نعمت خان عالی کا ایک شعر اپنی شدت تاثر، اور مضمون کی ندرت کے باعث میر کے زیر بحث شعر سے آگے ہے۔ لیکن میر کے یہاں ہجر کی عادت پڑ جانے کا مضمون، اور اس مضمون کا دلکش استعمال نعمت خان عالی کے شعر کے سامنے بھی میر کی وقعت کو قائم رکھتا ہے۔ عالی؎

درد آنست کہ صیاد مرا چندانے
در قفس داشت کہ راہ چمن از یادم رفت
(افسوس کہ صیاد نے مجھے قفس میں اتنی دیر
تک رکھا کہ چمن کا راستہ میرے حافظے
سے محو ہو گیا۔)

ہجراں (قید) میں مجبوری کی نفسیات بدل جاتی ہے، یہ مضمون دل ہلا دینے والا اور نفسیاتی سچائی سے بھرپور ہے۔ لیکن میر کے زیر بحث شعر میں معاملے کا رنگ بھی اپنی طرح کا زبردست ہے۔ اسی طرح، صبر کا مضمون بھی میر نے ایسا کہا ہے کہ اچھے اچھے اس طرح سوچ بھی نہیں سکتے، اتنا صاف شعر نکالنا تو بعد کی بات ہے۔

اتنی گذری جو ترے ہجر میں سو اس کے سبب
صبر مرحوم عجب مونس تنہائی تھا

(دیوان اول)

۳۳۵/۲ "دنیا ہو اور تو (وہ/آپ) ہو" بظاہر دعائیہ روزمرہ ہے۔ لیکن اس کے معنی میں اختلاف ہے۔

لالتا پرشاد شفق لکھنوی نے "فرہنگ شفق" میں معنی لکھتے ہیں "دنیا کا ماحصل خاص تمھاری ذات سے ہے" اور غالب کا شعر نقل کیا ہے۔

غالب بھی گر نہ ہو تو کچھ ایسا ضرر نہیں
دنیا ہو یارب اور مرا بادشاہ ہو

"نور اللغات" میں معنی درج ہیں "جب تک دنیا رہے، تم رہو" اور غالب کے مندرجہ بالا شعر کے علاوہ انشا کا شعر لکھا ہے۔

اس گل کی ترے پاس اگر بوے قبا ہو
دنیا ہو غرض اور تو اے باد صبا ہو

"آصفیہ" میں وہی معنی ہیں جو "نور" میں ہیں، اور غالب کا وہی شعر لکھا ہے جو اوپر نقل ہوا۔ دونوں ہی معنی برمحل معلوم ہوتے ہیں، لیکن مشکل یہ ہے کہ دونوں میں خاصا اختلاف ہے۔ روزمرہ میں ہمیشہ، اور محاورے میں اکثر، ایک ہی معنی ہوتے ہیں۔ لہٰذا یہاں بھی دو میں سے ایک معنی کو اختیار کرنا ہوگا۔ تینوں شعروں کو سامنے رکھتے ہوئے لالتا پرشاد شفق کے بیان کردہ معنی بہتر معلوم ہوتے ہیں، لیکن یہ بھی ہے کہ میر نے یہ فقرہ بظاہر لغوی معنی میں بھی برتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۳/۱۵۵۔

اب میر کے مضمون پر غور کریں۔ حسن کو محابا نہیں ہے اور عشق کو صرفہ نہیں، اس مضمون کو میر نے ۳/۳۳ پر بیان کیا ہے۔ یہاں عشق کا تمام عالم میں موثر اصول تخریب بتا کر کہا ہے کہ وہ بے محابا اور بے جھجک ہے۔ بلاغت کی شان یہ ہے کہ یہ بات واضح نہیں کی کہ مصرع اولیٰ میں جو صورت حال بیان کی ہے کہ ایک سے ایک جوان دنیا سے چلا جا رہا ہے، وہ عشق کی آوردہ ہے۔ اسلوب ایسا ہے کہ بات خود بخود واضح ہوگئی ہے۔ کوئی بات کہی نہ جائے لیکن پھر بھی اس کا قرینہ ایسا ہو کہ وہ بالکل واضح ہو، کمال بلاغت ہے۔

مصرع ثانی میں "دنیا ہو اور تو ہو" کے وہ معنی ہیں ہی جو شروع میں بیان ہوئے، لیکن لغوی معنی بھی درست ہیں کہ جب سب جوان ہی اٹھ جائیں گے تو پھر دنیا میں عشق رہے گا اور سنسان بستیاں ہوں گی۔ اس مفہوم میں یہ دعا سے زیادہ بددعا ہے اور ایک طرح کے رنج و غصے کا اظہار کرتا ہے۔ دعا کو طنزیہ مفہوم دے کر اسے معکوس کرنے کی وجہ سے نئی جہت پیدا ہوگئی۔ پھر یہ پہلو ظاہر ہوا کہ عشق موثر اصول تو

ہے، لیکن تخریبی ہے، اور یہ ہارڈی (Thomas Hardy) کی ارادۂ محیط الکائنات (Immanent Will) کی طرح بے روک ٹوک اور بے شعور ہے۔ اگرچہ عشق کو شعور ہوتا تو وہ اس طرح بے جھجک بے روک ٹوک دنیا کو خالی نہ کرتا چلتا۔ اس کے بے شعور ہونے کی دلیل صرف یہ نہیں کہ وہ بے محابا (بے جھجک) ہے، بلکہ یہ بھی کہ اگر اس کی یہی ادا رہی تو دنیا جوانوں سے خالی ہو جائے گی اور عشق کو اپنا کام کرنے کے لئے وہ لوگ کہاں ملیں گے جن پر وہ اپنی Will کو غالب کر سکے؟ جب دنیا خالی ہو جائے گی تو عشق بے مصرف ہو جائے گا۔ لہٰذا اس کا بے محابا تباہی پھیلانا خود شکستگی (Self-defeating) ہے۔

مصرع اولیٰ بہت پر زور ہے۔ اس زور کی خاص وجہ یہ ہے کہ متکلم اس وقوعے کا عینی شاہد ہے جس کا بیان مصرعے میں ہے۔ مثلاً اگر مصرع یوں ہوتا ؏

(۱) کیا کیا جوان یار و دنیا سے چل بسے ہیں

(۲) کیا کیا جوان آخر دنیا سے چل بسے ہیں

(۳) یاں سے گذر گئے ہیں کیا کیا جوان دیکھو

وغیرہ، تو وہ بات نہ ہوتی۔ مضمون وہی ہے، پہلے دونوں مصرعوں میں کلیدی الفاظ سب وہی ہیں (کیا کیا، جوان، دنیا) لیکن پھر بھی وہ زور نہیں۔ اصل مصرعے میں خود متکلم اس صورت حال کا حصہ نہیں ہے جو اس میں بیان ہوئی ہے، لیکن یہ بھی مصرعے کی خوبی ہے، کیونکہ متکلم عینی مگر بے غرض شاہد کے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ ایک منظر ہے جو اس کے سامنے سے گذر رہا ہے اور گذرتا رہا ہے۔ متکلم پورے درد اور جوش و کرب (Passion) کے ساتھ ہمیں اس صورت حال سے مطلع کرتا ہے۔

پہلے مصرع میں "کیا کیا جوان" انشائیہ اسلوب ہے اور امکانات سے پر ہے۔ دوسرے مصرعے میں دونوں فقرے ہیں اور دونوں انشائیہ ہیں۔ عشق کو مخاطب کرنا خود ہی عمدہ بات ہے، پھر اس کو "بے محابا" کہنا اور تحسین و دعا میں ایسا فقرہ کہنا جس میں کئی جذباتی کیفیات موجود ہیں، کمال سخن گوئی ہے۔ غضب کا شور انگیز شعر کہا ہے۔

۳/۳۳۵ دوسرے مصرعے میں بظاہر کوئی بات نہیں، بلکہ فضول سی بات ہے، کیونکہ یہ تو سب کو ہی معلوم ہے کہ ٹوٹا ہوا شیشہ رو نہیں ہو سکتا۔ لیکن نکتہ یہ ہے کہ اس کا مخاطب معشوق ہے۔ نوعمری یا غرور و نخوت کے

باعث معشوق کو دنیا کا کوئی تجربہ نہیں۔ وہ سمجھتا ہے کہ جس طرح سے مختلف قسم کے چاک رفو ہوتے ہیں، اسی طرح دل بھی رفو ہو جاتا ہوگا۔ متکلم اس کو متنبہ کرتا ہے کہ دل تو شیشہ ہے، اور شیشے کا رفو ممکن نہیں۔ پہلے مصرع میں بھی ایک پیچ ہے۔ بظاہر یہ کہا گیا ہے کہ ٹوٹے ہوئے دل جڑ نہیں سکتے۔ لیکن دراصل یہ کہا گیا ہے کہ جن لوگوں کے دل ٹوٹ گئے وہ تم (معشوق) سے پھر نہ جڑیں گے۔ یعنی دل شکستہ لوگ ہمت ہار کر تم کو چھوڑ دیں گے، اور اگر ایک بار وہ تم سے چھوٹ گئے تو ہمیشہ کے لئے چھوٹ گئے۔ ''دل شکستگاں'' کے معنی ہیں ''وہ لوگ جن کے دل ٹوٹے ہوئے ہیں''۔ لیکن ایک لمحے کے لئے دھوکا ہوتا ہے کہ اس کے معنی ''ٹوٹے ہوئے دل'' ہیں۔ دوسرے مصرع میں جو بات کہی ہے، اس سے اس دھوکے کو تقویت ملتی ہے۔ چالاکی والا شعر کہا ہے۔

۳۳۶

رکھئے گردن کو تری تیغ ستم پر ہو سو ہو
جی میں ہم نے یہ کیا ہے اب مقرر ہو سو ہو

صاحبی کیسی جو تم کو بھی کوئی تم سا ملا — صاحبی = نازک، دماغی، کم توجہی
پھر تو خواری بے وقاری بندہ پرور ہو سو ہو

کب تلک فریاد کرتے یوں پھریں اب قصد ہے
داد لیجے اپنی اس ظالم سے اڑ کر ہو سو ہو — اڑ کر = ضد کر کے

بال تیرے سر کے آگے تو جیوں کے ہیں وبال — آگے = پہلے
سر منڈا کر ہم بھی ہوتے ہیں قلندر ہو سو ہو — جیوں = جی کی جمع

۳۳۶/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن گردن کو خود ہی تلوار پر رکھنے کا پیکر اچھا ہے۔ علامہ شبلی نے کسی ایرانی امیر نصرت الدین کا واقعہ نقل کیا ہے کہ بادشاہ نے اس سے ناراض ہو کر حکم دیا کہ اس کا سر کاٹ لائیں۔ نصرت الدین کو جب یہ فرمان پہنچا تو اس نے حسب ذیل شعر لکھ بھیجا اور پیچھے پیچھے خود بھی آیا۔

سر خواستہ ای بدست کس نتواں داد
می آیم و بر گردن خود می آرم
(تو نے میرا سر مانگا ہے، میں اسے کسی اور
کے ہاتھ نہیں بھیج سکتا۔ خود آتا ہوں اور
اپنی گردن پر رکھے لاتا ہوں۔)

بادشاہ نے اس طباعی پر خوش ہو کر نصرت الدین کی جان بخش دی۔ میر کے شعر میں ہلکی سہی، لیکن اسی قسم کی طباعی ہے۔ دونوں مصرعوں میں ردیف بھی لطف دے رہی ہے۔ ''ہوسو ہو'' بمعنی ''اب جو بھی ہو''، ''جو ہونا ہے وہ ہو'' پوری غزل میں ردیف بڑی خوبی سے آئی ہے۔ عجب بات یہ ہے کہ پلیٹس، فیلن، آصفیہ، نور اور جناب برکاتی کی ''فرہنگ میر'' سب ہی اس روزمرے سے خالی ہیں۔ اثر صاحب کی بھی نگاہ سے یہ بچ نکلا ہے۔

۳۳۶/۲ ''صاحبی'' میر کا خاص لفظ ہے۔ مضمون بھی جس بے تکلف، ظریفانہ اور تھوڑے بہت لفنگے پن کے لہجے میں بیان ہوا ہے، اور لفظ ''بندہ پرور'' کا طنز، یہ سب میر کے خاص انداز ہیں۔ نوجوان غالب نے بھی اس مضمون کو لیا (اور اغلب ہے کہ میر کے یہاں سے لیا) لیکن اس کو اپنا رنگ دیا۔ ان کے یہاں میر کی سی بے تکلفی اور چونچال پن نہیں۔

دل لگا کر لگ گیا ان کو بھی تنہا بیٹھنا
بارے اپنی بیکسی کی ہم نے پائی داد یاں

اس شعر کا معشوق شباب سوگوار کی تصویر ہے اور متکلم کا لہجہ ہلکی سی تمانیت اور درد آمیز وقار کا حامل ہے۔ یہاں میر کا سا بغلیں بجانے کا انداز نہیں۔ ایسا شعر نوجوانوں سے ہوتا ہے۔ اور میر جیسا شعر گرگ جہاں دیدہ قسم کے لوگ ہی کہہ سکتے ہیں۔ غالب میں یوں تو حس مزاح بہت تھی، لیکن شعر میں خود کو ذرا لئے دیئے رہتے ہیں۔ میر کے شعر سے وہ واقف ضرور رہے ہوں گے، لیکن وہ میر کی نقل نہیں کرتے۔ ''بندہ پرور'' کا لفظ بھی انھوں نے اسی زمانے کی ایک غزل میں لکھا ہے جس زمانے کا شعر میں نے اوپر نقل کیا۔

بے نیازی حد سے گذری بندہ پرور کب تلک
ہم کہیں گے حال دل اور آپ فرمائیں گے کیا

یہاں خوش طبعی ہے، اور معشوق کو ''بندہ پرور'' کہنا بھی اس سیاق و سباق میں عمدہ ہے۔ لیکن میر کا ''بندہ پرور'' تو مدافعانہ (Defensive) انداز پر ہے۔ اور ان کا متکلم زبان دراز اور دبنگ ہے۔

میر کے شعر میں معنی کے پہلو ایک سے زائد ہیں۔ اول یہ کہ ''صاحبی کیسی'' کے معنی حسب ذیل ہیں: (۱) ہم سے یہ صاحبی کیسی؟ (۲) صاحبی کا کیا ذکر ہے؟ (۳) اس وقت بھلا صاحبی کیا رہے گی

جب...... دوم یہ کہ ''تم کو بھی کوئی تم سا ملا'' کے دو معنی ہیں: (۱) تم جیسا خوبصورت۔ (۲) تم جیسا سنگ دل۔ تیسری بات یہ کہ لفظ ''بندہ پرور'' یہاں غالب کے شعر سے زیادہ کارآمد ہے، کیونکہ جس شخص کو ''بندہ پرور'' کہا جا رہا ہے اس کی ذلت اور رسوائی کی پیشین گوئی کی جا رہی ہے۔ غالب کے یہاں خفیف سا طنز اور ہلکی سی جھلاہٹ ہے۔ میر کے شعر میں یہ لفظ خنجر کی طرح دھاردار ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔

۳۳۶/۳ نوجوان غالب نے یہ مضمون بھی اختیار کیا۔

عجز و نیاز سے تو نہ آیا وہ راہ پر
دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچئے

اب میر کا ایک اور شعر دیکھئے، دیوان چہارم میں ہے۔

ٹیڑھی چال سے اس کی خائف پیچھے کھڑے کیا پھرتے ہو
سیدھی سیدھی دو چار اس کو جرأت کر کے سنا بیٹھو

دونوں کے مزاج کا فرق بالکل عیاں ہو جاتا ہے۔ میر کے یہاں حسب معمول ڈھٹائی اور بے تکلفی ہے۔ غالب کے یہاں شوخی اور نوجوانی ہے۔ غالب کے شعر میں معشوق کو راہ پر لانے کی بات ہے۔ میر کے شعر زیر بحث میں اپنی داد لینے کا ارادہ ہے، اور دیوان چہارم والے شعر میں تو صرف جوابی کارروائی ہے، مدعا برآری کی توقع یا امید نہیں۔ ''ہوسو ہو'' سے معنوی لطف یہ پیدا کیا گیا ہے کہ اگر توقع ہے تو کسی حادثے کی ہی ہے، کہ معشوق شاید ناراض ہو کر گردن ہی مار دے، یا قطع تعلق کر لے۔ پہلے مصرع میں اس بات کا کنایہ ہے کہ اب تک معشوق کے سامنے اپنا معاملہ پیش نہیں کیا ہے، گلیوں بازاروں ہی میں فریاد کرتے رہے ہیں۔ یا اپنا قضیہ دوسروں کے پاس مثلاً حاکم شہر کے پاس، یا عدالت میں لے گئے ہیں۔ بالمشافہ معشوق سے بات نہیں ہوئی ہے۔ مصرع ثانی میں ''اڑ کر'' بھی خوب ہے۔ عربی+فارسی ''حریفانہ'' کی جگہ دیسی محاورے نے بے تکلفی میں اضافہ کیا ہے، اور معنی بھی دو ہیں۔ (۱) داد لینے کے لئے اڑ جائیں گے۔ (۲) اس ظالم کے سامنے اڑ جائیں گے، یعنی ہٹیں گے نہیں۔ ملاحظہ ہو ۱/۷۰۱۔

۳۳۶/۴ یہ مضمون بھی دلچسپ ہے کہ معشوق کی زلفوں کی طوالت یا گھنیرا پن پہلے ہی سے (یعنی اپنی

فطرت کے اعتبار سے) وبال (جان کا وبال، دل کا وبال) ہے تو اس کے جواب میں، یا اس کی وجہ سے، ہم اپنے ہی بال منڈوا دالیں۔ قلندر لوگ تو چار ابرو کا صفایا اس لئے کرتے تھے کہ یہ ترک کی علامت تھی۔ یہاں قوی تعلق کے باعث قلندری اختیار کی جا رہی ہے۔ "ہو سو ہو" یہاں بھی بہت برجستہ ہے۔ کہا تو یہ ہے کہ جو ہونا ہو سو ہو، اور اصل معاملہ یہ ہے کہ جو ہونا تھا وہ ہو ہی چکا، یعنی ہم قلندر ہو کر ترک دنیا کا فیصلہ کر چکے ہیں۔ یعنی معشوق کے بال ہمارے (اور دوسروں کے) جی کا جنجال تھے، اس لئے ہم ان سے ہی کیا، ہر چیز سے قطع تعلق کر لیتے ہیں۔ سچ پوچھئے تو اس کے بعد ہونے کو باقی ہی کیا رہا؟

"بال" اور "وبال" کی تجنیس خوب ہے۔ اگر "آگے" کو "سامنے" کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ تیرے سر (زلفوں اور گیسوؤں) کے سامنے ہمارے بال تو جی کا وبال ہیں۔ یعنی ہم تیری زلفوں کے باعث اپنے بال نوچتے پھرتے ہیں۔ (وحشت میں اپنے بال نوچنا عام بات ہے۔)

۳۳۷

۹۳۵ کھینچا ہے آدمی نے بہت دور آپ کو
اس پردے میں خیال تو کر ٹک خدا نہ ہو

آپ کو = خود کو

۳۳۷/۱ انسان کی رفعت مرتبہ کے مضمون پر اس سے بہتر شعر ممکن نہیں۔ پھر ابہام کے پہلو الگ ہیں، کہ یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ انسان اپنے کو بہت دور کہاں اور کس میدان میں لے گیا ہے۔ شیکسپیر نے ہیملٹ (Hamlet) کی زبان سے انسان کو How noble in reason (ترجمہ: دانش میں محترم و بے لوث) اور In apprehension how like a god (ترجمہ: فہم میں دیوتاؤں سے کس قدر مماثل) ضرور کہلایا تھا اور انسان کی بہت سی صفات بیان کی تھیں۔ یہاں کمال یہ ہے کہ صفت ایک نہیں بیان کی، سب کچھ قاری یا سامع پر چھوڑ دیا۔ پھر دوسرے مصرع میں انتہائی ڈرامائی انداز میں انسان کے مرتبے کا منتہا بھی بیان کر دیا۔ انسان کو خدا کا پردہ کہا تو خدا کی الوہیت میں کوئی فرق بھی نہ آنے دیا اور انسان کے علوے مراتب کو اللہ کا مرہون منت بھی قرار دے دیا۔ پھر "خیال تو کر" کا جواز لفظ "پردے" سے پیدا کیا، کہ اگر انسان پردہ نہ ہوتا تو حقیقت سامنے ہوتی، پھر خیال کرنے کی ضرورت نہ تھی۔ خیال کرنا اسی لئے ضروری ہے کہ اسرار کا پتہ چل سکے۔

دیوان اول میں اس سے ملتا جلتا مضمون پہلی ہی غزل میں میر نے یوں لکھا ہے۔

پہنچا جو آپ کو تو میں پہنچا خدا کے تئیں
معلوم اب ہوا کہ بہت میں بھی دور تھا

شعر زیر بحث میں مضمون زیادہ جرأت طلب تھا۔ ہاں اسے نعت کا شعر بھی کہہ سکتے ہیں، ایسی صورت میں بھی جرأت درکار تھی کہ رسول اللہ کی شان عبودیت کو نقصان بھی نہ پہنچے اور آپ کے مرتبے کا اعتراف بھی ہو سکے۔ اغلب ہے کہ شاہ عبدالعلیم آسی کا لاجواب نعتیہ مطلع میر کا شعر سامنے رکھ کر کہا گیا ہو

وہی جو مستوی عرش ہے خدا ہو کر

اتر پڑا ہے مدینے میں مصطفیٰ ہو کر

شاہد علی سبز پوش کا بیان ہے کہ شاہ آسی صاحب نے ان سے اس شعر کی شرح یوں بیان کی تھی کہ "جہلا اس شعر پر اعتراض کریں گے۔ مگر ان کے اعتراض کا جواب مصرع اولیٰ میں موجود ہے۔ یعنی وہ اب بھی مستوی علی العرش ہے۔...اگر مصرع اولیٰ میں" وہی جو مستوی عرش تھا خدا ہو کر "ہوتا تو البتہ ان کا اعتراض خدا کے مجسم ہونے کا صحیح ہوتا، وہ تو اب بھی مستوی علی العرش ہے۔ مدینے میں اس کا اتر پڑنا باعتبار نزول صفات کے ہے کہ جیسے آفتاب آئینے میں اتر تا ہے۔ الآن کما کان"۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شعر میں حضرت شاہ صاحب کا استدلال قوی ہے۔ لیکن میر نے شاعرانہ استدلال پیدا کیا ہے کہ انسان کو پردہ کہا۔ اور پھر ایک خفیف سا شک بھی رکھ دیا۔ شاہ آسی صاحب کا شعر ناسخ کے رنگ کا ہے تو میر کا شعر خاص میر کے انداز کا ہے کہ گہری بات کی، لیکن معلوم ہوتا ہے روا روی میں کہہ دی۔

شاہد علی سبز پوش کا بیان ہے کہ حضرت شاہ آسی کو اپنے ایک دوست حاذق موہانی کا یہ شعر بہت پسند تھا۔

جمال شاہد خلوت گہ غیب
چو بر زد پردہ سر زد روئے احمدؐ
(خلوت گہ غیب میں رہنے والے
معشوق کے حسن نے جب پردہ اٹھایا
تو احمدؐ کی صورت ظاہر ہوئی۔)

اس شعر پر بھی میر کا ہلکا سا پرتو ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ دونوں کے یہاں "پردہ" کلیدی اہمیت رکھتا ہے۔

۳۳۸

خدا کرے کہ بتوں سے نہ آشنائی ہو
کہ پھر موئے ہی بنے ہے اگر جدائی ہو

بدن نما ہے ہر آئینہ لوح تربت کا
نظر جسے ہو اسے خاک خود نمائی ہو

ہماری چاہ نہ یوسف ہی پر ہے کچھ موقوف
نہیں ہے وہ تو کوئی اور اس کا بھائی ہو

گلی میں اس کی رہا جا کے جو کوئی سو رہا
وہی تو جاوے ہے واں جس کسو کی آئی ہو

۱/۳۳۸ مطلع برائے بیت ہے۔ انھیں قافیوں اور اسی بحر میں غزل ۱۹۱ ملاحظہ ہو، جہاں مطلع بھی بہت عمدہ رکھا ہے۔ یہاں بھی بتوں سے آشنائی نہ ہونے کے لئے خدا سے دعا کرنا اور جدائی کی صورت میں مرے ہی بن پڑنا خالی از لطف نہیں۔ جب مر جائیں گے تو بن پڑنے کو اور رہ ہی کیا جائے گا؟

۲/۳۳۸ لوح تربت اور آئینے میں مشابہت یہ ہے کہ دونوں عام طور پر مستطیل ہوتے ہیں اور دونوں ہی کو خانے یعنی (Frame) میں لگاتے ہیں۔ "بہار عجم" میں ہے کہ آئینے کو لوح سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اس طرح آئینے اور لوح میں مناسبت معنوی بھی ہے۔ "آئینۂ بدن نما" اس آئینے کو کہتے ہیں جس میں پوری شبیہ نظر آتی ہے۔ یعنی جسے ہم لوگ "قد آدم آئینہ" کہتے ہیں۔ اس کا اصطلاحی نام "آئینۂ بدن نما" ہے۔

اس پس منظر میں میر کے تخیل نے جو مضمون ترتیب دیا ہے وہ لرزہ خیز اور خوف انگیز ہے۔ انسان کا انجام موت ہے۔ لوح تربت اس موت کی علامت یا انسان کے آخری ٹھکانے کا نشان ہے۔ لہٰذا لوح تربت میں انسان کا انجام نظر آتا ہے۔ ظاہر میں آنکھ تو کچھ نہیں دیکھتی، لیکن جن لوگوں کے پاس دیدۂ بینا ہے وہ قد آدم آئینے کو لوح تربت جانتے ہیں۔ اسے اسباب خود بینی و خود نمائی نہیں سمجھتے، کیونکہ آئینے میں انھیں اپنا انجام دکھائی دیتا ہے۔ ان کے لئے آئینہ بدن نما ان طلسمی آئینوں کی طرح ہے جن میں صورت کے بجائے صرف ہڈیوں کا ڈھانچہ نظر آتا ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ جو شخص آئینے میں منعکس ہے محض عارضی اور مصنوعی ہے، کیونکہ اصلاً تو انسان محض ڈھانچہ ہے اور گوشت پوست رنگ و روغن صرف اوپری معاملات ہیں۔ وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ یہ صورت ہمیشہ قائم رہنے والی نہیں۔ جو کچھ نظر آ رہا ہے وہ سب گل سڑ جائے گا اور صرف خاک کا ڈھیر باقی بچے گا۔ پھر اس خاک کے ڈھیر کا بھی کتنا ثبات؟ جب نظریں یہ سب دیکھتی ہوں تو پھر آئینے میں خود نمائی کیا ہو؟

آسکر وائلڈ (Oscar Wild) کے ناول (The Picture of Dorian Gray) میں ڈورین گرے خود نہیں بوڑھا ہوتا، لیکن اس کی تصویر بوڑھی ہو جاتی ہے۔ میر کے شعر میں جوان شبیہ بھی ارباب نظر کو بوڑھی نظر آتی ہے۔

''آئینہ'' اور ''لوح'' کی مناسبت کی طرف اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اس کے علاوہ مندرجہ ذیل رعایات بھی پر لطف ہیں: بدن نما، خود نمائی، (آئینہ بدن نما ہے لیکن اس سے خود نمائی نہیں۔) تربت، خاک۔ بدن، خاک۔ نظر، خود نمائی۔ آئینہ، خاک۔ (آئینے کو خاک سے رگڑ کر صاف کرتے ہیں۔)

''لوح'' مونث ہے، لیکن ''آئینہ'' کی مناسبت سے ''تربت کا لوح'' لکھا ہے۔ میر کے زمانے میں یہ غلط نہ تھا۔ ملاحظہ ہو ۴/۹۔ میر کے بعد ذوق تک نے اس طرح لکھا ہے۔

دریائے غم سے میرے گذرنے کے واسطے
تیغ خمیدہ یار کی لوہے کا پل ہوا

۳۳۸/۳ مومن کا نہایت عمدہ شعر ہے۔

اب اور سے لو لگائیں گے ہم
جوں شمع تجھے جلائیں گے ہم

مومن کے مزاج کی نرگسیت یہاں نمایاں ہے، کہ انھیں یقین ہے کہ متکلم جب معشوق کو چھوڑ کر کسی اور سے دل لگائے گا تو معشوق آتش حسد میں جل جائے گا۔ ''لو لگانا'' اور ''شمع'' کی رعایت بھی خوب ہے۔ لیکن شعر میں وہ وارفتگی، وہ بے تکلف ہونا کی نہیں ہے جو میر کے شعر میں ہے۔ اس مضمون کو بہت پست کر کے دیوان چہارم میں یوں کہا ہے۔

وے نہیں تو انھوں کا بھائی اور
عشق کرنے کی کیا منائی ہے

یہاں صرف ہوس اور ظرافت ہے، جبکہ شعر زیر بحث میں ''یوسف'' کے اعتبار سے ''چاہ'' کا ضلع بہت دلچسپ ہے۔ ''یوسف'' اور بھائی کی مناسبت ظاہر ہے۔ لیکن اس کا معنوی لطف طنز یہ پہلو میں ہے، کہ یوسف علیہ السلام خود تو بہت حسین تھے اور کردار کے اعتبار سے تو بلند پایہ پیغمبر تھے ہی، ان کے بھائیوں میں معشوق کی کوئی صفت نہ تھی سوائے اس کے کہ وہ سنگ دل اور فریبی تھے۔ لہٰذا یوسف (معشوق) کے بھائی کو معشوق بنانا خود اپنے اوپر طنز بھی ہے۔

۳۳۸/۴ اس مضمون پر اس سے بہتر شعر (کیفیت کے اعتبار سے) ۵/۳۴ پر گذر چکے ہیں۔ ''آئی'' بمعنی ''موت'' کا قافیہ بھی ۹۱/۵ میں بندھ چکا ہے۔ ان باتوں کے باوجود یہ شعر غیر معمولی ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ متکلم کا لہجہ بالکل سپاٹ، بے رنگ اور جذبے سے عاری ہے۔ گویا کوئی شخص قانونی اصول یا کلیہ بیان کر رہا ہو۔ مصرع ثانی میں ''وہیں تو جاوے ہے وال'' کہہ کر اس لہجے کو اور مستحکم کیا ہے۔ انداز ایسا ہے گویا جو بات کہی جارہی ہے وہ اظہر من الشمس ہے۔ دوسری بات یہ کہ شعر میں دو کلیے، یا دو اصول مضمر ہیں۔ (۱) جو معشوق سے دل لگاتا ہے، معشوق اسے مار کر رہتا ہے۔ (۲) جو شخص ایک بار معشوق کا ہو گیا، پھر وہ اسی کا ہو کر رہ گیا۔ اسے تا عمر گرفتاری کہیں یا خود سپردگی، لیکن یہ سودا زندگی بھر کا ہے۔

مصرع ثانی میں حسب ذیل معنی ہیں۔ (۱) معشوق کی گلی میں وہی جاتا ہے جس کی موت آئی ہو۔ لہٰذا وہ معشوق سے نہیں، بلکہ موت سے ملنے جاتا ہے۔ (۲) جس کی موت آئی ہو وہی معشوق کی گلی

تک پہنچ سکتا ہے۔ (۳) جس کی موت آئی ہوتی ہے وہ معشوق کی گلی میں (مرنے) چلا جاتا ہے۔ مصرع اولیٰ میں بھی ایک مزید معنوی پہلو ''سو رہا'' میں ہے۔ یعنی جو شخص معشوق کی گلی میں گیا وہ وہیں رہا، گویا زندۂ جاوید ہو گیا۔

''دی تو جاوے'' اور ''آئی'' میں ضلع کا ربط ہے۔ ''رہا'' اور ''جا'' میں بھی ضلع ہے، لیکن اتنا موثر نہیں۔ ''رہا سو رہا'' کا روزمرہ خوب ہے۔

۳۳۹

مطرب نے پڑھی تھی غزل اک میرؔ کی شب کو
مجلس میں بہت وجد کی حالت رہی سب کو

پھرتے ہیں چنانچہ لئے خدام سلاتے
درویشوں کے پیراہن صد چاک قصب کو

قصب = باریک سوتی کپڑا

برسوں تئیں جب ہم نے تردد کئے ہیں تب
پہنچایا ہے آدم تئیں واعظ کے نسب کو

ہوگا کسو دیوار کے سائے میں پڑا میرؔ
کیا ربط محبت سے اس آرام طلب کو

۳۳۹/۱، ۳۳۹/۲ یہ اشعار باہم مربوط ہیں، انھیں قطعہ نہیں کہہ سکتے، کیونکہ قطعے میں مطلع نہیں ہوتا۔ اصناف سخن کی کسی فہرست اور مختلف ہیئتوں کی کسی بحث میں مذکور نہیں کہ اگر غزل کے مطلع کے فوراً بعد والا شعر مطلعے سے مربوط ہو تو اسے کیا کہا جائے گا؟ ہمارے زمانے میں شعرا مشاعروں میں ایسے کلام کو ''چار مصرعے'' کے نام سے سناتے ہیں۔ (چار مصرعے پیش کرتا ہوں، وغیرہ۔) بعض لوگ اسے قطعہ بھی کہہ دیتے ہیں، حالانکہ ظاہر ہے کہ جس کلام میں مطلع ہو اسے قطعہ نہیں کہہ سکتے۔ پرانے زمانے میں مطلع سے مربوط ایک شعر کی مثالیں اور بھی ہیں۔ سراج اورنگ آبادی

اول سے دل مرا جو گرفتار تھا سو ہے
میرے گلے میں عشق کا زنار تھا سو ہے

اے شاہ حسن مجھ کو تمھاری جناب میں
مدت سے بندگی کا جو اقرار تھا سو ہے

جرأت سے ایک مثال ملاحظہ ہو۔

چھپ گیا پردے میں وہ صورت جو دکھلا کر ہمیں
بے قراری نے کیا کیا ذبح تڑپا کر ہمیں

ہر کسی کے پاؤں پڑ کر اب یہی کہتے ہیں ہم
واں کسی سے اب بلا بھجواؤ تم جا کر ہمیں

مطلع کے بعد والے شعر کو ''حسن مطلع'' یا ''زیب مطلع'' کہنے کی ایک وجہ شاید یہ بھی ہو کہ یہ دونوں شعر کبھی کبھی مربوط بھی ہوتے تھے۔

میر کے زیر بحث شعروں میں شعر کو با آواز بلند پڑھنے یا سنانے کا جو مضمون ہے اس پر مفصل بحث جلد اول کے دیباچے (باب نہم) میں ملاحظہ کریں۔ معنوی حیثیت سے ان شعروں میں کئی پہلو ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ میر کے شعر مطرب نے پڑھے۔ اس میں دو باتوں کا کنایہ ہے۔ (۱) کلام اتنا مقبول ہے کہ جگہ جگہ پڑھا جاتا ہے۔ (۲) میر خود موجود نہیں ہیں۔ یعنی بے دماغی (یا کسی اور بات، مثلاً جنون، آوارہ گردی، موت، وغیرہ) کے باعث شاعر اب محفلوں میں نہیں جاتا۔ دوسری بات یہ کہ میر نے ''ذکر میر'' میں لکھا ہے کہ جب معین الملک رعایت خاں نے میر سے فرمائش کی کہ اپنے کچھ شعر قوال بچے کو سکھا دیجئے کہ وہ انھیں گائے، تو میر کو بہت ناگوار گذرا۔ جبر و اکراہ انھوں نے شعر تو سکھا دیے، لیکن انھیں اس قدر رنجیدہ ہوا کہ انھوں نے معین الملک رعایت خاں کی نوکری چھوڑ دی۔ اس واقعے کے برخلاف ہم یہاں دیکھتے ہیں کہ مطرب کی زبان پر میر کا کلام ہے۔ لیکن ان دونوں میں کوئی تعارض نہیں۔ جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں، غزل کو شاعر کی سوانح عمری نہیں، بلکہ متکلم کا کلام سمجھنا چاہئے۔ یہ ضروری نہیں (بلکہ اکثر حالات میں نامناسب ہے) کہ شاعر اپنی غزل میں وہی کچھ بیان کرے جو اس پر گذری ہے۔ اور یہ تو بالکل غیر ضروری اور کلاسیکی غزل کی شعریات کے برخلاف ہے کہ غزل کو آپ بیتی کے طور پر پڑھا جائے۔ وہ لوگ غلطی پر ہیں جو یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ میر نے آپ بیتی کو جگ بیتی بنا دیا ہے۔ غزل کا سر

چشمہ مضمون آفرینی ہے نہ کہ آپ بیتی۔ غزل کے مطالعے میں آپ بیتی کو اسی وقت لانا چاہئے جب اس کے بغیر شعر کی تفہیم ممکن نہ ہو، یا اگر ممکن بھی ہو تو شعر کا کوئی اہم گوشہ نظر انداز ہو جانے کا ڈر ہو۔ تیسری بات یہ کہ میر کو واحد غائب لکھنے سے شعر میں بیانیہ کی خوبی پیدا ہو گئی ہے، کیونکہ ہم یہ فرض کرتے ہیں کہ میر خود کہیں موجود نہیں ہے۔ اس طرح یہ شعر میر (محمد تقی میر نہیں، بلکہ وہ شاعر جس کا ذکر ہے) کی کہانی اور اس کے افسانے (Legend) کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔ پھر، اگر واحد متکلم کہتا کہ میری غزل پڑھی گئی اور لوگوں پر وجد طاری ہوا، وغیرہ، تو شعر محض تعلی بن جاتا۔ اب یہ بیان واقعہ بھی ہے، اور یہ کنایۃً تعلی بھی ہے۔

مثال کے طور پر، فرض کریں شعر یوں ہوتا

(۱) مطرب نے پڑھی تھی غزل اک میری جو شب کو
مجلس میں بہت وجد کی حالت رہی سب کو

(۲) مطرب نے غزل میری پڑھی ایک تھی شب کو
مجلس میں بہت وجد کی حالت رہی سب کو

دونوں صورتوں میں وہ لطف مفقود ہے جو میر کو واحد غائب بیان کرنے سے حاصل ہوا ہے۔ چوتھی بات یہ کہ میر کے افسانے کی تعمیر اور میر کو فکشن کے کردار کے طور پر مجسم کرنے کے لئے یہ اشارہ بھی کارآمد ہے کہ متکلم اس محفل کا عینی شاہد ہے جہاں میر کی غزل پڑھی گئی۔ لیکن عینی شہادت کے علاوہ بھی شہادت ہے جو دوسرے شعر میں مذکور ہے۔

درویشوں کے خدام جامہ ہائے درویشی کو بازار میں سلاتے پھر رہے ہیں۔ یہ بیان کئی طرح کارآمد اور کارگر ہے۔ (۱) اس سے وجد کی حالت کا اشتداد ظاہر ہوتا ہے کہ سب نے اپنے جامے پھاڑ ڈالے۔ (۲) یہ اس کا ثبوت تو ہے ہی کہ مجلس میں سب پر وجد کی حالت طاری ہوئی۔ (۳) درویشوں کی درویشی ثابت ہوتی ہے کہ ان کے پاس اور جوڑے نہیں ہیں لہٰذا پرانے ہی جوڑوں کو سلوا کر کام چلائیں گے۔ (۴) ''خدام'' کا لفظ بھی خانقاہی زندگی اور درویشوں کے طرز معاشرت کے تاثر کو مستحکم کرتا ہے۔ اور کلام کو مزید واقعیت بخشتا ہے۔ (۵) خدام جامہ ہائے صد چاک کو سلواتے پھرتے رہے ہیں۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ جامے اتنے تار تار ہو گئے ہیں کہ ان کو دوبارہ سینا آسان نہیں۔ (۶) ''قصب''

ململ کی قسم کا سبک اور باریک کپڑا ہوتا ہے جو درویشوں میں بہت مقبول تھا۔ لہٰذا یہ محض برائے قافیہ نہیں ہے، بلکہ معنوی اعتبار سے پوری طرح موثر ہے۔

دونوں اشعار کے اسلوب پر طنز اور مزاح کی سی لیکن روشن تہ بہت خوب ہے۔ لہجہ ایسا ہے گویا متکلم جی ہی جی میں خوش ہو رہا ہو کہ میر کے شعروں نے کیا کمال کر دکھایا اور درویشان با تمکین کی کیا خوب گت بنائی۔

وجد کے عالم میں انسان اپنی جگہ سے اٹھ کر اچھلنے یا ناچنے لگتا ہے۔ فارسی میں "وجد کردن" کے معنی ہی ہیں اٹھ کر ادھر سے ادھر نقل و حرکت کرنا۔ "مجلس" کے اصل معنی ہیں "بیٹھنے کی جگہ"۔ اس طرح مجلس اور وجد میں لطیف رعایت ہے۔ صوفی جب سماع سے متاثر ہو کر وجد میں آتا ہے تو اسے اردو میں "حال آنا" کہتے ہیں۔ اس طرح "حالت" کا لفظ بھی بہت مناسب ہے۔ پھر "وجد" (اپنی جگہ سے اٹھ جانا، جگہ پر قائم نہ رہنا) کے اعتبار سے خدام کا پھرنا بھی بہت مناسب ہے، خاص کر جب "چنانچہ" کہہ کر اس کے لئے پہلے سے تیاری بھی کر دی ہے۔ خوب کہا ہے۔ دیوان دوم ہی میں ایک شعر اس مضمون کا ہے، مگر وہ بات نہیں۔

اس غزل پر شام سے تو صوفیوں کو وجد تھا
پھر نہیں معلوم کچھ مجلس میں کیا حالت ہوئی

دیوان دوم ہی کی ایک اور غزل میں مطلع کے ساتھ ایک شعر اور پھر ایک مطلع کہا ہے۔ مضمون اس حد تک متحد ہے کہ یہاں بھی مطرب کی غزل سرائی کا ذکر ہے۔

مطرب سے غزل میر کی کل میں نے پڑھائی
اللہ رے اثر سب کے تئیں رنگی آئی

اس مطلع جاں سوز نے آ اس کے لبوں پر
کیا کہیے کہ کیا صوفیوں کی چھاتی جلائی

خاطر کے علاقے کے سبب جان کھپائی

اس دل کے دھڑکنے سے عجب کوفت اٹھائی

یہاں شعر تو معمولی ہیں لیکن ہیئت کے اعتبار سے یہ صورت بہت دلچسپ ہے کہ مطلع اور اس کے فوراً بعد کا شعر مربوط ہیں اور ان کے بعد پھر ایک مطلع ہے۔ یہ شکل کہیں اور دیکھنے میں نہیں آئی۔

۳۳۹/۳ "تئیں" کی تکرار بہت خوب نہیں، لیکن مضمون کی ندرت، لہجہ کی شگفتگی اور طنز کی طباعی نے عیب کو بالکل چھپا لیا ہے۔ شیخ کو میر نے کئی جگہ "خر" کہا ہے۔

شہرہ رکھے ہے تیری خریت جہاں میں شیخ
مجلس ہو یا کہ دشت اچھل کود ہر جگہ

(دیوان سوم)

حج سے جو کوئی عالم ہو تو سارا عالم حج ہی کرے
مکے سے آئے شیخ جی لیکن وے تو وہی ہیں خر کے خر

(دیوان پنجم)

لیکن اس شعر کا مضمون نرالا ہے اور اسلوب میں استعاراتی رنگ اس پر مستزاد۔ یہ بات کہیں نہیں کہی، اشارتاً بھی نہیں، کہ شیخ کو خر سمجھتے ہیں۔ دیوان سوم والے شعر میں تو دلیل دی تھی، یہاں وہ بھی نہیں، لیکن بات پوری طرح ثابت ہے۔ طنز کی ایک شکل سبک بیانی (Understatement) بھی ہوتی ہے، یہاں اسے ہی برتا گیا ہے۔ عام طور پر طنز کے لئے اشتداد اور مبالغہ اور کرخت بیانی (Overstatement) کے وسائل اختیار کئے جاتے ہیں، کیونکہ طنز اور مزاح کی بنیاد ایک طرح کے بے جوڑپن یعنی (inconsistency) پر ہوتی ہے۔ اگر اشتداد کے بجائے بات کو ہلکی کر کے طنز حاصل کرنا ہو تو ہلکی بات کو بھاری بات کا کنایہ بنا کر استعمال کرتے ہیں۔ یہ کام آسان نہیں۔ میر نے یہاں یہ مہم بڑی کامیابی سے طے کی ہے کہ واعظ کا سلسلۂ نسب انسان سے ملایا، لیکن یہ بھی کہا کہ اس کام میں بڑی مشکل ہوئی۔ یعنی انسان کو اولاد آدم باور کرنا آسان نہیں، اور شک تو بہر حال رہ ہی گیا کہ وہ اولاد آدم سے ہے بھی کہ نہیں۔

معنی کا نکتہ یہ ہے کہ شیخ کی آدمیت میں شک ہونے کا مضمون کئی امکانات کا حامل ہے۔ سامنے کا امکان تو یہی ہے کہ شیخ انسان نہیں، خر ہے۔ اب اس میں امکان یہ ہے کہ (1) بے وقوف ہے۔

(۲) ضدی اور رذیل ہے۔ (۳) کریہہ صورت ہے۔ (۴) بے وقت بولتا ہے۔ (۵) اچھل کود کرتا ہے۔ (اشارہ ہے نماز کی طرف نعوذ باللہ۔) دوسرا امکان یہ کہ شیخ میں انسانیت نہیں ہے۔ یعنی اس میں وہ اعلیٰ صفات نہیں ہیں جن سے اللہ نے صرف انسان کو متصف کیا ہے۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ شیخ سنگ دل اور قسی القلب ہے (عام طور پر درندوں کو سنگ دل اور قسی القلب گمان کیا جاتا ہے۔) یعنی چونکہ وہ شراب اور رندی کا مخالف ہے اور ان چیزوں پر پابندی لگاتا ہے، اس لئے وہ غیر انسانی حد تک سنگ دل ہے۔ چوتھا امکان یہ ہے کہ وہ مردم بیزار ہے۔

اب بیانیہ کی خوبی ملاحظہ ہو۔ شعر کے پس منظر میں واقعات کا ایک سلسلہ ہے جسے ہم یوں بیان کر سکتے ہیں۔ واعظ کی حرکتیں اور طور طریقے انسانوں جیسے نہیں ہیں۔ گمان ہوتا ہے کہ وہ نسل آدم سے تعلق نہیں رکھتا۔ لیکن وہ رہتا ہماری ہی دنیا میں ہے اور زندگی ہم ہی لوگوں کی طرح گذارتا ہے۔ اس لئے فکر ہوئی کہ یہ معلوم کیا جائے کہ آخر یہ کس طرح کا حیوان ہے جس میں انسانی صفات نہیں ہیں لیکن جس کے عادات انسانوں جیسے ہیں؟ بہت غور و فکر کے بعد یہ ثابت ہو سکا کہ واعظ بھی نسل انسانی ہی کا ایک فرد ہے۔

''تردد'' کے اصل معنی ہیں ''ادھر ادھر آنا جانا، پریشان پھرنا، جانا اور واپس آنا۔'' اردو میں ''تشویش'' اور ''غور و فکر'' کے علاوہ ''انتظام و انصرام'' کے معنی میں بھی ہے۔ ناسخ۔

جگر بھٹتا ہے اک سو اک طرف کو زخم پکتے ہیں
تردد خانۂ دل میں ہے غم کی میہمانی کا

''زمین کی دیکھ بھال'' کو بھی تردد کہتے ہیں۔ میر انیس

بھلا تردد بے جا سے اس میں کیا حاصل
اٹھا چکے ہیں زمیں دار جن زمینوں کو

ظاہر ہے کہ یہ سب معنی مناسب حال ہیں۔ لیکن ''تردد'' بمعنی ''پریشان پھرنا'' وغیرہ کی مناسبت ''پہنچایا'' کے ساتھ خاص لطف رکھتی ہے۔

آخری بات یہ کہ واعظ کا نسب حضرت آدم تک پہنچانے میں یہ کنایہ ہے کہ واعظ اولاد آدم میں ہے تو سہی، لیکن کئی واسطوں سے ہے، لہٰذا اس کا انسان ہونا بہر حال مشکوک ہے۔ غضب کا شعر کہا۔

۴؍۳۳۹ غالباً اس لئے کہ شیفتہ نے ''گلشن بے خار'' میں ''کیا ربط'' کی جگہ ''کیا کام'' لکھا ہے۔ مصرع ثانی یوں مشہور ہے ع

کیا کام محبت سے اس آرام طلب کو

''کیا ربط'' نہ صرف یہ کہ صحیح متن ہے، بلکہ بہتر بھی ہے۔ ''ربط'' اور ''محبت'' میں تجنیس تو ہے ہی، جو ایک طرح کی مناسبت لفظی ہے، ''ربط'' اور ''محبت'' میں رعایت معنوی بھی ہے، کیونکہ محبت بھی ایک طرح کا (اور سب سے زیادہ مضبوط) ربط ہی ہوتی ہے۔

یہ شعر بھی کیفیت اور معنویت کا معجزہ ہے۔ بے چارگی، کس مپرسی اور حرماں نصیبی کی پوری تصویر کھینچ دی، لیکن خود ترسی اور ہائے وائے کا نام نہیں۔ اس پر طنز کی جہت یہ کہ ایسے شخص کو، جو سراپا حرمان و شکست و یاس ہو، یہ کہہ کر مطعون کیا کہ وہ آرام طلب ہے۔ اسے محبت سے کیا لینا دینا؟ معنویت یہ کہ محبت کا معیار بہت بلند قائم کیا۔ محبت کرنے والے کو تو دنیا چھوڑ دینی چاہئے یا پھر شہر اور بستی چھوڑ کر صحرا میں آوارہ ہونا چاہئے۔ یہ بھی نہ ہو تو کم سے کم سر تو پھوڑے، گریبان تو چاک کرے۔ جو شخص بس دیوار کے سائے میں چپ چاپ اور کسی کی لو لگائے پڑا رہے وہ محبت والا شخص نہیں۔

پھر ''کسی دیوار'' کی معنویت کو دیکھئے۔ بظاہر یہ دیوار معشوق کی ہے۔ لیکن اس بات کو واضح نہ کرنے کی وجہ سے یہ امکان بھی پیدا ہو گیا ہے کہ شاید وہ کوئی بھی دیوار ہو۔ عاشق کو سائے کی تلاش ہے۔ اور وہ بے خانماں ہے۔ جو دیوار بھی اچھی اور سایہ دار دکھائی دے اس کے نیچے وہ پڑ رہتا ہے۔ یہ اس کی زندگی ہے۔ بے دری اور در بدری کا یہ عالم ہے کہ معشوق کی دیوار تک بھی رسائی نہیں۔ لیکن اس کے باوجود (بلکہ اس وجہ سے، کہ وہ نارسا ہے) اس کو آرام طلب کہا گیا ہے۔

''ربط'' اور ''محبت'' کی رعایت کے علاوہ ''طلب'' اور ''محبت'' میں بھی رعایت ہے، کیونکہ محبت بھی طلب ہی ہے۔ متکلم کوئی دوست یا پڑوسی یا کوئی رقیب بھی ہو سکتا ہے۔ کسی نے میر کے بارے میں پوچھا ہے تو اس نے جل کر جواب دیا۔ بظاہر تو میر کی برائی کی لیکن در اصل اس کی عظمت اور اس کے جذب صادق کا قصیدہ پڑھ دیا۔ متکلم کو بظاہر خبر بھی نہیں کہ وہ کیا کہنا چاہتا تھا لیکن کیا کہہ گیا۔ ایسے ہی موقعوں پر دریدا کی بات سچ معلوم ہوتی ہے۔

۳۴۰

گیا کوچے سے تیرے اٹھ کے میر آشفتہ سر شاید
پڑا دیکھا تھا میں نے رہ میں اس کے سنگ بالیں کو

۱/۳۴۰ اس سے ملتے جلتے شعر کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۴۸۔ دونوں شعر میر کے خاص غیر معمولی رنگ کے ہیں کہ کیفیت اور معنی آفرینی دونوں میں یکجا ہیں۔ ۱/۴۸ میں ''اٹھ گیا ہوگا'' کئی اشاروں کا حامل ہے، لیکن شعر زیر بحث میں ''میرے کوچے سے اٹھ کے گیا'' میں ایک معنی جنازہ اٹھنے اٹھانے کے مزید ہیں۔ چنانچہ محاورہ ہے کہ ''وہ فلاں وقت اٹھیں گے'' یعنی جنازہ فلاں وقت اٹھے گا۔ جنازہ اٹھنے کے معنی اس لئے بھی مناسب ہیں کہ اگر میر اپنی مرضی سے اٹھ کر گیا ہوتا تو اپنا سنگ بالیں بھی لے جاتا۔ لیکن اس کا سنگ بالیں راستے میں ہی لوگوں کی ٹھوکر میں ہے۔ اس لئے اغلب ہے کہ میر اب اس دنیا میں نہیں ہے۔

لیکن شعر میں اتنے ہی معنی نہیں ہیں۔ سنگ بالیں کے پڑے رہ جانے کا ذکر جس طرح کیا گیا ہے اس میں یہ کنایہ صاف ہے کہ میر کا اثاثہ کل اتنا ہی تھا۔ بے سروسامانی کا ثبوت اس سے بہتر کیا ہوگا کہ کسی شخص کے نہ ہونے کا اشارہ اس بات سے ملے کہ اس کا سنگ بالیں راستے میں پڑا ہوا ہے۔ پھر ''آشفتہ سر'' اور ''سنگ بالیں'' میں رعایت معنوی ہے، کیونکہ سر کو پتھر سے ٹکراتے ہیں۔ (اس مضمون پر لاجواب شعر کے لئے ملاحظہ ہو ۵/۳) مزید یہ کہ آشفتہ سری کے باعث ہی یہ بے سروسامانی ہے کہ سنگ بالیں کے سوا کچھ اثاثہ نہیں رکھتے۔ راہ میں سنگ بالیں کے پڑے ہونے میں ایک نکتہ تو وہی ہے جو اوپر مذکور ہوا، کہ اب اس پتھر کا مالک کوئی نہیں، لہٰذا وہ لوگوں کی ٹھوکر میں ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ میر شاید اپنا بستر بھی (یعنی سنگ بالیں) سرِ راہ ہی رکھتا تھا۔ اس کے گھر یا در تو تھا نہیں۔

مزید پہلو یہ کہ اگر میر کی موت نہیں ہوئی ہے تو پھر وہ آشفتگی کی شدت کے باعث معشوق کی گلی چھوڑ کر چلا گیا ہے۔ یعنی یہی آشفتگی کوئے یار میں سنگ بالیں کی ٹیک لگانے کا باعث تھی، اور اب اسی آشفتگی نے وہ گلی بھی چھڑائی ہے۔

متکلم کا لہجہ بھی بہت دلچسپ ہے۔ بالکل بے رنگ رائے زنی ہے۔ صرف ''آشفتہ سر'' میں تھوڑا سا اشارہ ہے کہ متکلم کو میر کے انجام پر افسوس ہے۔ ورنہ بات یوں کہی ہے جیسے کسی عام واقعے کو بیان کیا جا رہا ہو۔ یہ انداز میر کے سوا کسی کو نصیب نہ ہوا۔

سنگ بالیں یا خشت بالیں کا مضمون آتش نے جس بے لطفی سے باندھا ہے اس کے لئے ملاحظہ ہو ۵/۳۔ خود میر نے چاند کو ''خشت بمیں'' کہہ کر اسی غزل میں بالکل نئے انداز سے کہا ہے۔

ہم اس کے چاند سے منہ کے ہیں عاشق مہ سے کیا ہم کو
سر اپنا ٹک ہی مارا کرے اس خشت بمیں کو

''خشت بمیں'' میر کی اپنی اختراع معلوم ہوتا ہے، کہیں نظر سے نہیں گذرا۔ معشوق کی گلی سے اٹھ جانے کا مضمون امیر مینائی نے بھی باندھا ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے میر کے زیر بحث شعر کا جواب لکھا ہے۔

کوچے سے تیرے اٹھ گیا شاید ترا فقیر
کملی سی اک پڑی ہوئی دیکھی ہے راہ میں

مصرع اولیٰ بہت اچھا نہیں (گرچہ ''اٹھ گیا'' کی معنویت خوب ہے) لیکن مصرع ثانی، خاص کر ''کملی سی'' لاجواب ہے۔

۳۴۱

۹۴۵

کیا چرے خدا نے دیئے ان خوش پسروں کو
دینا تھا تنک رحم بھی بے داد گروں کو

آنکھوں سے ہوئی خانہ خرابی دل اے کاش
کر لیتے کبھی بند ہم ان دونوں دروں کو

پرواز گلستاں کے تو شائستہ نہ نکلے
پروانہ نمط آگ ہم اب دیں گے پروں کو

شائستہ=لائق

سب طائر قدسی ہیں جو یہ زیر فلک ہیں
موندا ہے کہاں عشق نے ان جانوروں کو

اندیشہ کی جاگہ ہے بہت میر جی مرنا
درپیش عجب راہ ہے ہم نوسفروں کو

۳۴۱/۱ مطلع جرأت کا ہے۔

۳۴۱/۲ یہ مضمون ممکن ہے میر سوز سے حاصل ہوا ہو۔

میں کاش اس وقت آنکھیں موند لیتا
کہ میرا دیکھنا مجھ پر بلا تھا

حق یہ ہے کہ میر سوز نے اتنا بھرپور شعر کہا ہے اور کنایت لفظی کا وہ شاہکار پیش کیا ہے کہ میر کا شعر اس کے

سامنے لفاظی کا تاثر دیتا ہے۔ لیکن میر کے یہاں بعض باریکیاں ہیں جن کی بنا پر ان کا شعر زیادہ تہ دار ہو گیا ہے۔

آنکھوں کو دل کا دروازہ یا کھڑکی کہتے ہیں، اس معنی میں کہ دل کا حال آنکھوں سے عیاں ہو جاتا ہے۔ اس اعتبار سے دل کی خانہ خرابی اور آنکھوں کے دروں کو بند کرنے کا مضمون بہت خوب ہے۔ پھر آنکھ کے لئے "خانۂ چشم" کا استعارہ بھی ہے، لہٰذا "خانہ خرابی" دوہری رعایت کا حامل فقرہ ہے۔ مزید لطف یہ کہ آنکھوں کو دل کا دروازہ اس لئے کہتے ہیں کہ ان سے دل کا حال معلوم ہوتا ہے۔ یہاں آنکھوں کے ذریعہ دل کا حال بلکہ دل کا گھر تباہ ہونے کی بات ہو رہی ہے۔ یعنی آنکھیں، جو دل کا حال بیان کرنے کے لئے بنی تھیں، دل کا حال خراب کر رہی ہیں۔

ایک پہلو یہ بھی ہے کہ میر سوز کے شعر میں آنکھیں موند لینے کی بات ہے۔ میر کے یہاں دروازے بند کر لینے کی بات ہے۔ میر کے یہاں مر جانے کا مفہوم بھی موجود ہے، کہ کاش میں اس کو دیکھنے کے پہلے آنکھیں بند کر لیتا، یعنی مر جاتا۔ میر سوز کے یہاں بھی موت کا اشارہ ہے، لیکن اتنا مضبوط نہیں۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ میر سوز کے شعر میں دیکھنے کی بات واضح ہے۔ میر کے یہاں محض اشارہ ہے۔ "خراب" کے معنی "مست" بھی ہوتے ہیں اور آنکھوں کو بھی مست کہا جاتا ہے۔ لہٰذا میر کے شعر میں "آنکھ" اور "خرابی" میں ضلع کا ربط ہے۔ میر سوز کا شعر ان باریکیوں سے خالی ہے، لیکن خود مضمون اتنا عمدہ ہے اور دو چھوٹے مصرعوں میں اتنا مکمل بیان ہوا ہے کہ داد دیتے ہی بنتی ہے۔

۳۴۱/۳ اس مضمون کو، کہ بال و پر لائق پرواز نہیں ہیں، میر نے طرح طرح سے بیان کیا ہے۔

نکلے ہوس جو اب بھی ہو وا رہی قفس سے
شائستۂ پریدن دو چار پر رہے ہیں

اٹھنے کی اک ہوس ہے ہم کو قفس سے ورنہ
شائستۂ پریدن بازو میں پر کہاں ہے

(دیوان دوم)

کیا کیجیے جو نہ سمجھے انداز دام کا
گلزار کے تو قابل پرواز پر نہیں

(شکار نامۂ اول)

لیکن زیر بحث شعر کی شان ہی نرالی ہے کہ جو بال و پر گلستاں میں اڑنے پھرنے کے لائق نہ نکلے (اس وجہ سے کہ کمزور تھے، یا اس وجہ سے کہ نارسا اور بد بخت تھے، یا اس وجہ سے کہ انھیں حقیر اور کم مایہ سمجھے گئے کہ ان کو گلشن کے لائق نہ سمجھا گیا) ان کو آگ لگا دیں گے کہ پروانگی کا تو مرتبہ حاصل ہو جائے۔ پورے شعر میں عجب طرح کا ابہام ہے۔ بال و پر شائستہ پرواز گلستاں کیوں نہ نکلے، اس کی وضاحت نہیں کی، اور مندرجہ بالا امکانات رکھ دیے۔ پھر مصرع ثانی میں یہ بات صاف نہیں کی کہ بال و پر کو آگ لگانا برہمی کے باعث ہے (ایسے بال و پر جو شائستہ گلستاں نہ ہوں ان کا جل جانا ہی اچھا) یا فنافی المعشوق ہونے کی تمنا کے باعث ہے، کہ اگر گلشن میں پرواز نہ کر سکے تو کیا ہوا، ہم پروانے کی طرح جل مر تو سکتے ہیں۔ ''شائستہ نہ نکلے'' میں اشارہ ہے کہ گویا ان کا امتحان لیا گیا اور وہ اس میں پورے نہ اترے۔ یا ان کو جانچا پرکھا گیا اور فیصلہ ہوا کہ یہ اس لائق نہیں ہیں کہ ان سے پرواز گلستاں کا کام لیا جائے۔ ''پر نکلنا'' محاورہ ہے۔ اس کو مدنظر رکھیں تو معنی یہ نکلیں گے کہ ہمارے پر نکلے (اگے) تو سہی، لیکن وہ شائستۂ پرواز گلستاں نہ تھے۔

پورے شعر میں عجب طرح کا پر شور ولولہ اور اپنے اوپر، پورے کاروبار دنیا پر، برہمی اور احتجاج ہے۔ معشوق کی راہ میں فنا ہونے کا ولولہ ہے، اور اپنی نارسائی پر برہمی اور احتجاج ہے۔

''پرواز''، ''پروانہ'' اور ''پروں'' کی تجنیس خوب ہے۔ ''نہ نکلے'' میں ''نکلنا'' بمعنی ''اگنا'' کا مفہوم نہ لیا جائے تو بھی یہ ''پروں'' کے ضلعے کا لفظ ٹھہرتا ہے۔ خوب شور انگیز شعر ہے۔

بال و پر پروانہ کے جل جانے کا مضمون غالب نے خوب باندھا ہے۔ ممکن ہے میر کا شعر دیکھ کر یہ خیال آیا ہو کیونکہ غالب نے بھی پروں کے نہ جلنے اور جلنے کی بات کی ہے۔

بلبل بہ رزو زغیرت پروانہ سوختن
رنگیں زشعلہ نیست ترا بال و پر ہنوز
(اے بلبل، مناسب ہے کہ تو پروانے کی

شرم میں جل جائے، تیرے بال و پر ابھی
شعلے سے رنگین نہیں ہوئے ہیں۔)

دیوان اول میں میر نے اس مضمون کو، کہ بال و پر شائستہ پرواز چمن نہیں ہیں، کسی اور ہی رنگ سے لکھا ہے۔ اس میں حزن ہے اور ایک طرح کی ذہنیت مقاومت (defiance) بھی

پر افشانی قفس ہی کی بہت ہے
کہ پرواز چمن قابل نہیں پر

۴۔۳۲۱ ''طائر قدسی'' فرشتے کو، اور خاص کر حضرت جبرئیل کو کہتے ہیں۔ میر نے اس معنی سے فائدہ اٹھاتے ہوئے لغوی مفہوم کو بھی قائم رکھا ہے۔ ممکن ہے کہ ان کے ذہن میں حافظ کی بازگشت رہی ہو

اے شاہد قدسی کہ کشد بند نقابت
وے مرغ بہشتی کہ دہد دانہ و آبت
(اے آسمانی معشوق، کون تیرے بند قبا
کھولتا ہے، اور اے فردوسی پرندے، تجھے
دانہ پانی کون دیتا ہے؟)

حافظ کے شعر میں فعل مضارع کے ابہام نے کئی معنی پیدا کر دیے ہیں، اور ان کا مضمون بھی اچھوتا ہے، لیکن میر نے ایک معمولی مضمون کو، کہ عشق کارساز عالم ہے، صحیح معنی میں زمین سے آسمان پر پہنچا دیا۔ اگر حافظ کے یہاں فعل مضارع کا ابہام ہے تو میر کے یہاں مصرع ثانی میں انشائیہ انداز بیان کی بنا پر کثیر المعنویت ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے کم نہیں۔

مصرع ثانی کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ بھلا دیکھو تو عشق نے ان جانوروں کو کہاں لے جا کر باندھا ہے! دوسرے معنی یہ ہیں کہ عشق نے ان کو باندھا کہاں ہے؟ یہ سب تو زیر فلک آزاد ہیں۔ مصرع اولیٰ میں بھی دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ یہ سب جو زیر فلک بند ہیں، طائر قدسی ہیں۔ دوسرے معنی یہ کہ یہ سب جو زیر فلک پرواز کر رہے ہیں، معمولی ہستیاں نہیں ہیں، بلکہ طائر قدسی ہیں۔

دنیا اس لئے بنی کہ شاہد ازلی کو اپنا اظہار کرنا تھا۔ وہ عشق کی قوت تھی جس نے ظہور حق کا بہانہ

پیدا کیا۔ جب دنیا بنی تو اس میں روحیں بھیجی گئیں۔ روحوں کا گھر چونکہ ملک غیب یا ملک عدم ہے، اس لئے دنیا ان کے لئے قید خانہ اور آسمان اس قید خانے کی چھت ہے۔ عشق نہ ہوتا تو یہ قید خانہ بھی نہ ہوتا اور یہ طائر قدسی اس میں قید نہ ہوتے۔ لیکن دوسرا پہلو اس مضمون کا یہ ہے کہ عشق نے ان طائران قدسی کو جسم کا لباس پہنا کر کائنات میں محدود کرنا چاہا۔ لیکن انسانی روح کی قوت ایسی ہے کہ اس قید و بند کے باوجود آسمان کی بلندیوں میں پرواز کرتی ہے۔ لہٰذا عشق بھلا ان کو کہاں زمین کے زنداں میں بند رکھ سکا؟

انسان کو طائر قدسی کہنا اور پھر اسے زیر فلک قفس میں محبوس دکھانا اور ''جانور'' (''بمعنی'' پرندہ''، ''جاندار'') سے تعبیر کرنا تخیل کی نرالی پرواز ہے۔ ''موندا'' کا لفظ بھی خوب ہے۔ یہ شعر بھی شور انگیز ہے۔

۳۴۱/۵ زندگی کو ایک چھوٹا سا سفر کہنا عام بات ہے۔ سودا نے اس میں نیا پہلو پیدا کیا۔

ہستی سے عدم تک نفس چند کی ہے راہ
دنیا سے گذرنا سفر ایسا ہے کہاں کا

شعر میں نئی بات یہ ہے کہ مرنے کو بھی دنیا سے آگے گذرنا کہتے ہیں۔ سودا کا شعر عقلی سطح پر ہے، اور کسی انسانی صورت حال سے زیادہ فکری بعد کو منور کرتا ہے۔ اس کے برخلاف میر کا شعر انسانی صورت حال پر ہے، کہ موت کا سفر انجانا سفر ہے اس لئے ہر شخص کو اس سے خوف معلوم ہوتا ہے۔ موت کو سفر بھی کہا ہے، راہ بھی اور جگہ بھی تینوں پیکر مختلف ہوتے ہوئے بھی محاورے کی سطح پر متحد ہیں اس لئے بہت موثر ہیں۔ تو سفروں میں خود کو بھی شامل کر کے شعر کو خطیبات مربیانہ انداز سے محفوظ کر دیا ہے۔ ورنہ ایسے اشعار میں تجربے کی واقعیت کی جگہ سبق آموزی اور تنبیہ کا عنصر اکثر در آتا ہے اور شعر مرتبۂ بلاغت سے گر جاتا ہے۔ موجودہ صورت میں شعر ہر طرح کامل و اکمل ہے۔

دیوان سوم

ردیف واوٗ

۳۴۲

۹۵۰

قتل کئے پہ غصہ کیا ہے لاش مری اٹھوانے دو
جان سے بھی ہم جاتے رہے ہیں تم بھی آؤ جانے دو

غصہ = رنج

اس کی گلی کی خاک سبھوں کے دامن دل کو کھینچے ہے
ایک اگر جی لے بھی گیا تو آتے ہیں مر جانے دو

اب کے بہت ہے شور بہاراں ہم کو مت زنجیر کرو
دل کی ہوس تک ہم بھی نکالیں دھومیں ہم کو مچانے دو

عرصہ کتنا سارے جہاں کا وحشت پر جو آ جاویں
پاؤں تو ہم پھیلاویں گے پر فرصت ہم کو پانے دو

ضعف بہت ہے میر تمھیں کچھ اس کی گلی میں مت جاؤ
صبر کرو کچھ اور بھی صاحب طاقت جی میں آنے دو

۱ر۳۴۲ اس زمین میں میر کا دو غزلہ ہے۔ دونوں غزلوں کے اکثر اشعار روانی اور آہنگ کے خوش گوار تنوع کا اعلیٰ نمونہ ہیں۔ پہلی غزل (جس سے یہ اشعار منتخب ہوئے) معنی اور مضمون کے لحاظ سے بہت بہتر ہے۔ اگر چہ اس غزل کے آخر میں میر نے بڑے جوش اور اعتماد سے کہا تھا۔

بات بنانا مشکل سا ہے شعر سبھی یاں کہتے ہیں
فکر بلند سے یاروں کو ایک ایسی غزل کہہ لانے دو

لیکن معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کا تخلیقی جوش دوسری غزل کے شروع ہوتے ہوتے نسبۃً سرد پڑ گیا۔ دوسری غزل میں وہ بات نہیں جو پہلی غزل میں ہے۔

جیسا کہ میں پہلے کئی بار کہہ چکا ہوں، میر اور غالب کے عشق میں بنیادی فرق یہ ہے کہ غالب اپنے اور معشوق کے درمیان فاصلہ برقرار رکھتے ہیں۔ ایسا کم ہوا ہے کہ غالب نے معشوق سے، یا اس کے بارے میں، بکھل کر بات کی ہو۔ غالب کا معشوق روزمرہ کی سطح پر ہم سے (یا غالب سے) بہت کم ملتا ہے۔ غالب اور معشوق کے درمیان یہ فاصلہ روحانی بھی ہے اور جسمانی بھی۔

ہے صاعقہ و شعلہ و سیماب کا عالم
آنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے

میر کے یہاں انسانی رشتوں اور انسانی صورت حال کا احساس فوری سطح پر ہے، اسی لئے لوگوں کو ان کے لہجے میں ''سطحیت''، ''دھیما پن''، ''سادگی'' وغیرہ چیزوں کا دھوکا ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف غالب کے کلام میں ان کو ''عقلیت'' وغیرہ نظر آتی ہے۔ واقعہ صرف یہ ہے کہ غالب انسانی رشتوں کو بھی تجریدی سطح پر برتتے ہیں، اور میر کے یہاں یہ رشتے روزمرہ کے عمل اور ردعمل کی صورت میں نظر آتے ہیں۔ میر کے زیر بحث مطلع کے سامنے غالب کا یہ شعر رکھئے تو بات کھل جائے گی۔

کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ
ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا

غالب کے شعر میں واقعۂ قتل غیر اہم ہو گیا ہے، بلکہ وہ طنز اہم ہے اور آفاقی صورت حال پر وہ رائے زنی اہم ہے جو اس شعر کا اصل حاصل ہے۔ میر کے مطلع میں واقعۂ قتل اہم ہے اور وہ ردعمل اہم ہے جو قتل کے بعد متکلم اور قاتل پر مرتب ہوتا ہے۔ غالب کو معشوق کی صورت حال کا کوئی احساس نہیں (یعنی

اس شعر میں معشوق کی صورت حال، اس کی رنجیدگی، تاسف اور پچھتاوے پر کوئی تاثر نہیں بیان ہوا ہے) جب کہ میر کے شعر میں سب سے اہم بات یہی ہے کہ معشوق کو قتل کا پچھتاوا ہے اور اس پچھتاوے کے باعث وہ عاشق کی لاش پر گم سم بیٹھا ہے، یا شاید دست تاسف مل رہا ہے اور اشکبار ہے۔ عاشق کو اپنی جان جانے کی فکر نہیں ہے، بلکہ اس بات کی فکر ہے کہ معشوق کو رنج ہے اور اس رنج کو کس طرح دور کیا جائے؟ عاشق کہتا ہے کہ آؤ جانے دو، اب گھر چلو جو ہوا سو ہوا۔ عاشق کا مارا جانا کوئی ایسی بات نہیں جس پر تم رنجیدہ ہو۔ یہ واقعہ تو اس قابل ہے کہ فوراً بھلا دیا جائے۔

اس شعر کی قوت کا بڑا حصہ اس کے مکالماتی انداز، روزمرہ پر مبنی لفظیات (صرف ایک لفظ ''غصہ'' بمعنی ''رنج'' نامانوس ہے) اور اس یگانگت اور لگاؤ کا مرہون منت ہے جو اس کے لفظ لفظ سے عیاں ہے۔ پھر وہ منظر ہے جو شعر میں مذکور نہیں، لیکن جس پر شعر کی بنیاد ہے: مقتول کی لاش، اس پر معشوق کا گم سم بیٹھنا، عاشق کی لاش اٹھوانے سے اس کا انکار۔ اس نظارے پر لوگوں کا اظہار تاسف و تعجب۔ پھر روزمرہ کی زندگی سے متعلق باتیں ہیں، لاش اٹھوانے کی جلدی، ماتم کنندگان کو تسلی اور بات کو کم کر کے بیان کرنے کی سعی۔ لیکن ان سب سے بڑھ کر ایک بات ہے، جو فوراً کھلتی نہیں۔ متکلم کے لہجے میں یگانگت اور معشوق کے لئے اس کے تردد اور سروکار (Concern) کے پس پشت ایک طنز بھی ہے۔ متکلم اتنا سادہ اور بھولا بھالا بھی نہیں جتنا اپنے کلام کی سطح پر نظر آتا ہے۔ وہ معشوق پر طنز کر رہا ہے کہ تم لوگوں کے لئے عاشق کی جان لینا کون سی بڑی بات ہے؟ یہ سب تو چلتا ہی رہتا ہے۔ کوئی مرا، کوئی آوارہ ہو کر جنگل کو نکل گیا۔ لاش اٹھی، کفن دفن ہوا، پھر نئے عاشق اور نیا قتل۔ اس طنز کا اشارہ مصرع ثانی میں ہے۔ ''جان سے بھی ہم جاتے رہے ہیں'' یعنی ہم عاشقوں کے لئے یہ کوئی نئی بات نہیں۔ ہم صرف ہوش اور آبرو سے نہیں جاتے، صرف گھر اور بستی کو نہیں ترک کرتے، جان سے بھی جاتے ہیں۔ ہم لوگوں کا طریقہ ہی یہ ہے۔ تم نے مارا تو کوئی بات نہ تھی۔ مرنا تو ہم لوگوں کو تھا ہی۔

اس نکتے کی روشنی میں یہ بات واضح ہوتی ہے کہ شعر کا متکلم مقتول بھی ہے اور تمام دنیا کے مقتولوں کا نمائندہ بھی ہے۔ وہ ایک اکیلا نہیں، بلکہ تمام عاشقوں کی عاشقی کا اصل الجوہر (quintessence) ہے۔

اب رعایت پر نظر کیجئے۔ عاشق کا جان سے جانا اور معشوق کا ''جانے دینا'' (یعنی واقعۂ قتل کا

تذکرہ ترک کرنا، اس کو نظر انداز کرنا) پھر عاشق کا جان سے جانا اور معشوق سے کہا جانا کہ "آؤ"۔ اب "آؤ" محض روزمرہ نہیں بلکہ استعارہ بن جاتا ہے۔ یعنی عاشق نے دنیا چھوڑ دی، تم اسے چھوڑ کر آؤ، اسے دفن ہونے کے لئے اکیلا چھوڑ دو۔ ہر پہلو سے مکمل اور بے مثال شعر کہا ہے۔ کیفیت اور اس پر معنی کے اشارے غضب کے ہیں۔

۳۴۴/۲ اس مضمون کو دیوان پنجم میں خوب کہا ہے۔

کیا ہی دامن گیر تھی یارب خاک بسمل گاہ وفا
اس ظالم کی تیغ تلے سے ایک گیا تو دو آئے

"بسمل گاہ وفا" غیر معمولی ترکیب ہے۔ مصرع ثانی میں "ظالم" البتہ بہت اچھا نہیں ہے۔ اس کے برخلاف زیر بحث شعر میں کوئی لفظ غیر ضروری یا کمزور نہیں۔ "بسمل گاہ وفا" بہت عمدہ سہی، لیکن بات کو محدود کر دیتا ہے۔ اس کے برخلاف "اس کی گلی" میں تعمیم ہے، کہ معشوق کسی گلی کا ہر حصہ، ہر کونا ایسا ہے کہ دل کو کھینچتا ہے۔ مصرع ثانی میں "ایک اگر جی لے بھی گیا" میں اسی طرح کی تعمیم ہے، کہ وہاں لوگوں کو موت آتی ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ معشوق ہی قتل کرے۔ یہ بھی ممکن ہے لوگ خود جان دے دیتے ہوں، یا وہاں پہنچ کر ان کو موت آجاتی ہو، یا ضعف کے باعث جان نکل جاتی ہو۔ پہلے مصرعے میں دامن دل کو کھینچنے کی بات ہے۔ اس سے گمان گذرتا ہے کہ دوسرے مصرعے میں اس گلی کی دلکشی و دلچسپی کا ذکر ہوگا۔ لیکن جب دلکشی کے بجائے جی بچا کر لے جانے اور مرجانے کا تذکرہ آتا ہے تو ایک خوشگوار استعجاب محسوس ہوتا ہے۔

ردیف بھی اس شعر میں خوب آئی ہے۔ ان وجوہ کی بنا پر شعر زیر بحث کو دیوان پنجم کے شعر پر فوقیت ہے۔ بڑی کیفیت کا شعر ہے۔ ڈرامائیت اور میر کی مخصوص افسانویت بھی ہے۔

مومن نے اس مضمون کو یوں کہا ہے۔

رہتے ہیں جمع کوچۂ جاناں میں خاص و عام
آباد ایک گھر ہے جہان خراب میں

اس میں شک نہیں کہ مومن کا مصرع ثانی بہت برجستہ ہے، لیکن ان کا مضمون میر کے مقابلہ

میں محدود ہے۔ مومن نے کوچۂ جاناں کی جو تصویر پیش کی ہے، اس میں کوئی جذباتی شدت نہیں، بلکہ معمولی چہل پہل کا منظر ہے۔ یعنی کوچۂ جاناں میں موت کا ذکر نہیں ہے، اور نہ ان لوگوں کے ذہنی کیفیات ہیں جو اس کوچے میں آتے جاتے ہیں۔ مرنے کے لئے آتے ہیں، یا معشوق کو دیکھنے آتے ہیں لیکن موت دامن گیر ہو جاتی ہے۔ بعض بعض جان سلامت لے جاتے ہیں۔ لیکن معشوق کی گلی سب کے دل کو کھینچتی ہے، کوئی اس کے سحر سے بچ نہیں سکتا۔ ان نزاکتوں سے مومن کا شعر خالی ہے۔

فانی نے البتہ میر کے مضمون کو اپنی زبان دینے کی کوشش کی۔

یہ کوچۂ قاتل ہے آباد ہی رہتا ہے
اک خاک نشیں اٹھا اک خاک نشیں آیا

لیکن فانی کے یہاں "خاک نشیں" کا لفظ نامناسب ہے۔ "اٹھا" کی ذو معنویت بھی "خاک نشیں" کی کمزوری کو پردہ پوش نہیں کر سکتی۔ یہ لفظ سائل یا درویش کے لئے تو مناسب ہے، لیکن عاشق کے لئے اتنا برمحل نہیں۔ "پھر کوچۂ قاتل" کہہ کر فانی نے بات کھول دی ہے اور معشوق کا کردار محدود ہو گیا۔ تیسری بات یہ کہ "خاک نشیں" کی تکرار بھی خوب نہیں، کیوں کہ اس کے باعث معشوق کی گلی میں آنے جانے والوں کی تخصیص ہو گئی ہے۔ اس کے برخلاف میر کا شعر کنایہ اور غیر قطعیت کی دولت سے مالا مال ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ میر کے شعر میں معشوق کے تئیں ایک اپنائیت ہے، ایک والہانہ لگاؤ ہے۔ مومن اور فانی دونوں کے شعر اس کیفیت سے خالی ہیں۔ ہمارے زمانے میں عرفان صدیقی نے گھر اور کوچہ قاتل کو ایک کر کے (گھر = کوچۂ قاتل؛ کوچۂ قاتل = گھر) مضمون کو بہت تازہ رخ دے دیا ہے۔ معنی آفرینی بھی اچھی ہے۔

خاک میں اس کی اگر خون بھی شامل ہے تو کیا
یہ مرا گھر بھی تو ہے کوچۂ قاتل ہے تو کیا

۳۴۴/۳ بہار میں جنون کا بڑھ جانا اور دیوانے کا زنجیریں تڑا کر آوارہ ہونا یا زنجیریں تڑانے کی سعی کرنا عام مضمون ہیں۔ خود میر کے اس شعر کا مضمون محمد امان نثار سے ماخوذ معلوم ہوتا ہے۔

ہمارا ہاتھ مت پکڑو بہار آئی ہے جانے دو

گریباں کی ہمیں اب دھجیاں یارو اڑانے دو

شاہ محمدی بیدار نے زبردست ردیف اختیار کرکے معمولی بات کو بہت پرزور کر دیا ہے۔

بہار آئی تڑانے پھر لگے زنجیر دیوانے

ہوا شور جنوں برپا اہاہا اہاہا

لیکن میر کا شعر ان دونوں سے بہت بلند ہے۔ اس کی پہلی وجہ یہ ہے کہ میر کے یہاں حسب معمول شعر کے پس منظر میں واقعہ ہے۔ اس سال شور بہاراں بہت ہے، یعنی گذشتہ برس بہار اس قدر جوش پر نہ تھی۔ دیوانے کو زنجیر میں باندھا جا رہا ہے، غالباً اس کے لئے کہ جب بہار نہ تھی تو دیوانگی کم تھی اور زنجیر کی ضرورت نہ تھی۔ یا شاید دیوانگی تھی ہی نہیں، ایک طرح کی صحت تھی۔ یا شاید اس سال بہار کا جوش زیادہ ہونے کی وجہ سے احتیاطاً زنجیر پہنائی جا رہی ہے۔ اس موقعے پر دیوانہ کہتا ہے کہ اب کے بہت ہے شور بہاراں ہم کو مت زنجیر کرو۔

''اب کے بہت ہے شور بہاراں'' میں اس بات کا کنایہ بھی ہے کہ اس سال بہار کا شور (شہرت، غلغلہ) بہت ہے، جب کہ گذشتہ برس شاید ایسا نہ تھا۔ یا اگر ''شور'' بمعنی ''چہل پہل'' قرار دیں تو مراد یہ ہوگی کہ اس سال بہار میں چہل پہل، لوگوں کا آنا جانا، شور غل بہت ہے۔ ''شور'' کے عام معنی (جوش و خروش) تو اپنی جگہ ہیں ہی۔

مصرع اولیٰ سے ہی آواز کی بلندی اور شور کا آہنگ شروع ہوتا ہے۔ ایک طرف تو شور بہاراں ہے، دوسری طرف دیوانے کا شور، اس کی زنجیروں کا شور، اس کے پکارنے کا شور، کہ ہم کو مت زنجیر کرو۔ پھر دیکھئے کہ ''شور بہاراں'' کے دو معنی ہیں۔ ایک تو بہار کا اپنا شور، چڑیوں اور جانوروں کا شور، بارش کا شور، لوگوں کے خوشیاں منانے کا شور، اور دوسرے معنی ہیں ''بہار کا غلغلہ''۔ یعنی ہر طرف شور ہے کہ بہار آئی بہار آئی۔ شوق قدوائی

ہوا چاروں طرف اقصائے عالم میں پکار آئی

بہار آئی بہار آئی بہار آئی بہار آئی

لہٰذا شور بہاراں کے ساتھ ساتھ دیوانے کا شور بڑھتا ہے کہ ہم بھی ذرا دل کی ہوس نکالیں۔ یعنی ہر چیز تو اپنے دل کی ہوس نکال رہی ہے، لوگ خوشیاں منا رہے ہیں، سبزہ لہک لہک کر اوپر آ رہا ہے، برسات اور

بادل اپنی ہوس نکال رہے ہیں، تو پھر مجھے بھی موقع کیوں نہ ملے؟ دوسرے معنی یہ ہیں کہ دیوانے کے دل میں ہوس تھی کہ خوب کھل کھیلے، خوب زور زور سے ناچے، قہقہے لگائے، گریبان چاک کرے، بال نوچے، خاک و خون میں لوٹے، وغیرہ۔ لیکن جنون ساتھ نہ دیتا تھا۔ آج بہار کا جوش ہے تو جنون بھی ترقی پر ہے۔ آج تو میں دل کی ہوس پوری کر لوں۔

''ہم کو مت زنجیر کرو'' میں اس بات کا کنایہ بھی ہے کہ اوروں کو تو زنجیر کرو، ہم کو چھوڑ دو۔ یہ کہ تم نے دوسروں کو تو چھوڑ رکھا ہے، ہمیں ہی زنجیر کیوں کرتے ہو؟ اس کنایے کو تقویت اس بات سے ملتی ہے کہ مصرع ثانی میں ''دل کی ہوس تک ہم بھی نکالیں'' کہا ہے۔ یعنی اور لوگ تو دل کی ہوس نکال رہے ہیں، یا نکال چکے ہیں، اور لوگوں نے تو اپنی دیوانگی کے جوش کا اظہار کر ہی دیا ہے، اب ہم کو بھی موقع دو۔

دوسرے مصرعے میں معنی اور مضمون کے ساتھ ساتھ آہنگ آگے بڑھتا ہے، حتیٰ کہ مصرع آخر ہوتے ہوتے ایک زبردست، بلند، گونجیلی پکار میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس پکار میں احتجاج، اعلان جنگ اور احساس شکست سب کچھ ہے۔ شکست اس لئے کہ لوگ دیوانے کو زنجیر پہنا ہی چکے ہیں، یا پہنا کر دم لیں گے۔ محمد امان نثار نے مضمون تو حاصل کیا، لیکن وہ اس کے امکانات کو بروئے کار نہ لا سکے۔ پھر، ان کا تخیل محدود تھا اس لئے وہ صرف گریبان کی دھجیاں اڑانے کی بات کر کے رہ گئے۔ میر محمدی بیدار کے شعر میں ردیف بہت کارگر اور معنی خیز ہے، لیکن مضمون میں وسعت نہیں۔ ان کے برخلاف میر کے شعر میں آہنگ کے جادو کے ساتھ معنی اور کیفیت کی ایک دنیا ہے۔

۴/۳۴۴ اس شعر میں پرلطف ابہام ہے کہ وہ کون سی مصروفیت ہے جس کے باعث وحشت کو بروئے کار آنے (یا لانے) کا موقع نہیں مل رہا ہے؟ سارے جہاں کو ایک میدان کہنا اور اس اعتبار سے پاؤں پھیلانے کا ذکر بہت دلچسپ ہے۔ ذوق نے براہ راست میر سے مستعار لے کر کہا ہے۔

میری وحشت پاؤں پھیلائے تو پھر دونوں جہاں

ہوں اگر اک عرصۂ میداں تو کچھ وسعت نہیں

میر کے شعر میں انشائیہ انداز نے زور کلام اس قدر پیدا کر دیا ہے کہ اس کے سامنے ذوق کا شعر زرد معلوم ہوتا ہے۔ پھر میر کا لہجہ اس قدر شدید ہے کہ واقعی دیوانے کا کلام معلوم ہوتا ہے۔ دوسرے مصرعے

میں ''پاؤں تو ہم پھیلاویں گے'' میں لفظ ''تو'' میر کے خاص انداز کا ہے کہ چھوٹا سا لفظ ہے، لیکن پورا فقرہ، بلکہ پورا مصرع اس کا تابع معلوم ہوتا ہے۔ دیوانے کی آنکھوں میں وحشت کی چمک ہوتی ہے، خاص کر ایسے دیوانوں میں، جو بظاہر عاقل ہوں۔

الفریڈ ہچکاک کی فلم (psycho) کا مرکزی کردار جسے قتل کرنے کا جنون ہے، بالآخر خود کو اپنی مردہ ماں سے خود کو متحد (identify) کرنے لگتا ہے۔ اس کے بدن پر ایک مکھی بیٹھی ہوئی ہے، لیکن وہ اسے اڑاتا نہیں۔ بڑے نرم میٹھے لہجے میں وہ کہتا ہے ''دیکھو، میری ماں کس قدر نیک، کتنی نرم دل ہے کہ وہ کسی مکھی کو بھی ضرر نہیں پہنچاتی''۔ لیکن اس کی آنکھوں میں خاص دیوانہ چمک ہے اور اس کے چہرے پر جو تبسم ہے اس میں عجب طرح کی سفاکی ہے کہ دیکھنے والوں کے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ میر کے شعر کا دوسرا مصرع کچھ ایسے ہی انداز کا ہے، صاف معلوم ہوتا ہے کہ متکلم دیوانوں جیسی خوفناک مسکراہٹ اور آنکھوں میں وحشت کی کرن لئے بڑے میٹھے انداز میں کہہ رہا ہے کہ بس ذرا فرصت ملے تو ہم پاؤں پھیلائیں۔ وحشت میں زمیں آسمان ایک کر دینے کو پاؤں پھیلانے سے تعبیر کرنے میں جو لطف اور سبک بیانی کا کمال ہے اس کے مقابلے میں ذوق کے شعر میں خود وحشت کا پاؤں پھیلانا بہت کمزور اور سطحی بیان معلوم ہوتا ہے۔

اب یہ سوال رہ جاتا ہے کہ متکلم خود کو عدیم الفرصت کیوں کہہ رہا ہے؟ ایک امکان یہ ہے کہ بوجہ دیوانگی اسے یہ گمان ہے کہ یہ میں ہی ہوں جو کاروبار عالم کا انتظام اور بندوبست کر رہا ہوں۔ اس وقت مجھے وحشت کو بے عناں کر دینے کی فرصت کہاں ہے؟ دوسرا امکان یہ ہے کہ ''فرصت'' بمعنی ''موقع'' ہے۔ یعنی متکلم زنداں میں پا بہ زنجیر ہے۔ وہ موقعے کی تلاش میں ہے کہ جیسے ہی بن پڑی، میں زنداں سے نکل کر وحشت کا بازار گرم کروں گا۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ متکلم کو عشق اور اس کے لوازمات نے گھیر رکھا ہے۔ ادھر سے فرصت ملے تو وحشت اپنا رنگ دکھائے۔ چوتھا امکان یہ ہے کہ قدرت خدا کا انتظار ہے، جب خدا کی قدرت اپنا کرشمہ دکھائے گی تو ہم کو عرض وحشت کا موقع ملے گا۔ اس امکان کو تقویت دیوان دوم کے حسب ذیل اشعار سے ہوتی ہے۔

یوں تو ہم عاجز ترین خلق عالم ہیں ولے
دیکھیو قدرت خدا کی گر ہمیں قدرت ہوئی

فرصت بے پری پر کر کے آس سوے جہاں پھرہوں
ہوئے پرواز کے قابل یہ ٹوٹے پر جہاں میرے

۳۲۲/۵ اس شعر کے بھی پس منظر میں واقعہ ہے۔ عاشق کچھ دن پہلے معشوق کی گلی سے زار و نزار ہو کر آیا تھا۔ لوگوں کی تیمارداری اور نگہداشت سے کچھ صحت ہوئی ہے۔ لیکن ابھی پوری طرح صحت نہیں ہوئی ہے کہ وہیں واپس جانا چاہتا ہے۔ جتنا لطف واقعے میں ہے اتنا ہی اس بات میں ہے کہ لوگوں اور عاشق کے درمیان گفتگو عاشق کے ضعف کے بارے میں ہے یعنی عشق کے معاملے کو روزمرہ کی زندگی سے اخذ کیا ہے۔ اتنا ہی لطف اس بات میں بھی ہے کہ عاشق سے یہ نہیں کہا جا رہا ہے کہ تم معشوق کی گلی میں جانا چھوڑ دو۔ صرف یہ کہا جا رہا ہے کہ ابھی مت جاؤ، پوری طرح صحت مند ہو لو تو جانا۔

مصرع اولیٰ میں ''کچھ'' حسن بیان کے لئے ہے یا پھر ''چند ے'' (''کچھ دن'') کے معنی رکھتا ہے۔ دونوں طرح، لفظ بہت خوب ہے اور چھوٹے الفاظ کو ماہرانہ انداز میں استعمال کرنے کی ایک اور مثال قائم کرتا ہے۔

۳۴۳

۹۵۵

تصفیے سے دل میں میرے منھ نظر آتا ہے لیک
کیا کروں آینہ ساں میں حسرت دیدار کو

تصفیہ = صفائے قلب

۱/ ۳۴۳ یہ ان نادر قسم کے شعروں میں ہے جن کے بارے میں کہنا مشکل ہے کہ ان کا اصل حسن مضمون کی ندرت میں ہے یا اس تشبیہ میں جو مضمون کو ثابت کرنے کے لئے لائی گئی ہے۔

سب سے پہلے تو مضمون دیکھئے۔ اہل دل کے یہاں صفائے قلب بہت بڑی چیز ہے۔ صفائے قلب سے مراد ہے دل کو کثافتوں سے پاک کرنا تا کہ جمال الٰہی اس میں منعکس ہو سکے۔ بعض بزرگوں نے تو صفائے قلب کو ایک روحانی قوت سے تعبیر کیا ہے جو عارف کے دل میں ہوتی ہے۔ یہاں کہا جا رہا ہے کہ صفائے قلب کے باعث وہ درجہ تو حاصل ہو گیا کہ اللہ تعالیٰ اس میں جلوہ گر ہے اور میں اسے دیکھ بھی سکتا ہوں۔ لیکن دل کے آئینے میں دیکھنے سے تسلی نہیں ہوتی، کیوں کہ مجھے تو دیدار کی ہوس ہے۔ اس سے معلوم ہوا کہ اصل ہوس تو لقائے ربانی کی ہے کہ اس کو اپنے سامنے دیکھ سکوں۔ یا اگر عشق مجازی پر محمول کریں تو مراد یہ ہے کہ اگرچہ معشوق دل میں رونق افروز ہے، لیکن میں اسے روبرو دیکھنا چاہتا ہوں۔ دونوں صورتوں میں مجاز یعنی جسمانی تجربے کو حقیقت (یعنی روحانی تجربے) پر فوقیت دی جا رہی ہے۔ ایسی بات کہنے کے لئے بڑی ہمت اور طبیعت کی بڑی جولانی درکار ہوتی ہے۔ خود میر سے ویسا شعر روز روز نہیں ہوتا۔

لقائے ربانی کو جسمانی تجربہ میں نے اس لئے کہا کہ اسلامی عقیدے کے مطابق رویت باری تعالیٰ نصیب ہوگی۔ ظاہر ہے کہ اللہ نہ صرف بے پایاں ہے، بلکہ جسم و مکان سے بھی بے نیاز ہے۔ لیکن عقیدہ یہی ہے، اور اس عقیدے کی رو سے اللہ تعالیٰ کوئی نہ کوئی صورت ایسی پیدا کرے گا کہ انسان اسے دیکھ سکے۔

اب دلیل پر آیئے۔ دل کو کثافت سے اس درجہ پاک کیا کہ اس میں آئینے کی سی قوت انعکاس

آ گئی۔ لیکن آئینے کا المیہ یہ ہے کہ اس میں صورت جلوہ افروز ہوتی ہے، لیکن خود آئینے کے آنکھیں نہیں ہوتیں، وہ اندھا ہوتا ہے۔ لہٰذا آئینے میں صورت اتر بھی آئے تو بھی آئینے کی حسرت دیدار باقی رہتی ہے۔ اس سے بڑھ کر مکمل دلیل کیا ہوگی؟

۳۴۴

یہ سرا سونے کی جاگہ نہیں بیدار رہو
ہم نے کردی ہے خبر تم کو خبردار رہو

لاگ اگر دل کو نہیں لطف نہیں جینے کا
الجھے سلجھے کسو کاکل کے گرفتار رہو

سارے بازار جہاں کا ہے یہی مول اے میر
جان کو بیچ کے بھی دل کے خریدار رہو

۳۴۴/۱ اخلاقی نوعیت کا معمولی مضمون ہے، لیکن اس کے بیان میں غیر معمولی زور ہے۔ لہجے اور آہنگ کی بلندی، طویل مصرعوں کا اجتماع، قافیہ اور ردیف میں پکارنے کی کیفیت، ''خبر'' اور ''خبردار'' میں معنی خیز تکرار، سب تو ہے ہی۔ لیکن شعر کے زور کا بڑا حصہ لفظ ''سرا'' میں ہے۔ ظاہر ہے کہ بات سرائے دنیا کی ہے، لیکن ''سرا'' بمعنی ''سرائے'' یعنی ''مسافروں کے ٹھہرنے کی جگہ'' بھی ہے۔ یہ مفہوم ثانوی ہونے کے بجائے بنیادی نوعیت اس لئے اختیار کر گیا ہے کہ شعر میں پکارنے کی فضا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ کوئی شخص، یا کچھ لوگ کسی سرائے میں آکر ٹھہرے ہیں جہاں کچھ خطرہ ہے اور کوئی شخص پکار کر کہہ رہا ہے کہ یہاں ہوشیار رہو، سونے جگہ نہیں ہے۔ خطرے کی وضاحت نہ کر کے صرف یہ کہنا کہ سونے کی جگہ نہیں ہے، کمال بلاغت کا حامل ہے۔ کیونکہ کئی قسم کے خطرے ممکن ہیں۔ اگر صرف یہ کہتے کہ یہاں جان کا ڈر ہے، یا چوری کا خوف ہے، تو بات محدود ہو جاتی۔ اس وقت تو یہاں خطرے ہی خطرے ہیں۔ یہاں تک کہ یہ بھی ممکن ہے کہ جو شخص خبردار کر رہا ہے اس سے بھی کچھ خطرہ ہو، کیوں کہ اکثر چور ایسا کرتے بھی تھے کہ مسافروں کو متنبہ کر دیتے تھے۔ ان کو معلوم تھا مسافر تھکا ہارا ہے، سوئے گا ہی۔ لیکن اس کو بتا دینے

میں فائدہ تھا کہ پھر وہ شکایت نہ کر سکتا تھا کہ میں تو اس سرائے میں آکر لٹ گیا۔ شور انگیز شعر ہے۔

نیر مسعود کا بیان ہے کہ ان کے یہاں مرزا دبیر سے متعلق نادر کاغذات کا جو ذخیرہ ہے اس میں ایک بیاض بھی ہے جس میں شعر زیر بحث پر میر مستحسن خلیق اور مرزا دبیر کی تضمینیں درج ہیں۔ تضمین میر خلیق۔

غافل اس منزل فانی میں نہ زنہار رہو
یاں ہے کھٹکا ملک الموت کا ہشیار رہو
عمل خیر کرو چلنے پہ تیار رہو
یہ سرا سونے کی جاگہ نہیں بیدار رہو
ہم نے کردی ہے خبر تم کو خبردار رہو

یہ بات ظاہر ہے کہ میر خلیق نے مضمون کو بہت محدود کر دیا ہے۔ پھر موت سے خبردار رہنے کی تلقین بہت بامعنی بھی نہیں، کیوں کہ خبردار اس چیز سے کیا جاتا ہے جس سے بچنے کی سبیل ہو سکے۔ موت کو یاد کیا جاتا ہے، ہاں اچانک موت کے امکان سے خبردار ضرور کرتے ہیں، اس معنی میں کہ زندگی کا کوئی بھروسہ نہیں، جو کچھ (اچھے) کام کر سکو کرلو۔ اس اعتبار سے میر خلیق کا تیسرا مصرع بہت پر زور اور معنی خیز ہے۔ تضمین مرزا دبیر۔

سفر مرگ ہے در پیش سبک بار رہو
خواب راحت کے نہ راتوں کو طلب گار رہو
یہ صدا مرغ سحر دیتے ہیں ہشیار رہو
یہ سرا سونے کی جاگہ نہیں بیدار رہو
ہم نے کردی ہے خبر تم کو خبردار رہو

مرزا دبیر کی تضمین میں بھی مضمون محدود ہو گیا ہے، لیکن ربط اور دلیل کی مضبوطی کے باعث ان کی تضمین میر خلیق کی تضمین سے بہتر ہے۔ میر کے شعر کو مرغ سحر کی صدا کے طور پر بیان کرنا بہت پر لطف ہے۔ نیند کو چونکہ ''گراں'' (بھاری) بھی کہتے ہیں، اس کے پہلے مصرع میں ''سبک بار'' کا لفظ بہت خوب ہے۔ دبیر کا دوسرا مصرع البتہ اتنا اچھا نہیں۔ چونکہ خلیق کا بھی مصرع ثانی بہت اچھا نہیں ہے، اس

لئے لگتا ہے دونوں ہی کو تیسرے مصرعے کے لئے تیاری کرنے میں مشکل ہوئی۔

جس بیاض میں یہ تضمینیں درج ہیں اس میں یہ صراحت نہیں کہ یہ تضمین میر کے شعر پر ہیں نہ ہی عنوان یا عبارت میں ایسا قرینہ ہے جس سے معلوم ہو کہ صاحب بیاض یا صاحب تضمین کو معلوم ہے کہ یہ شعر میر کا ہے۔ اس سے گمان گذرتا ہے کہ یہ شعر ضرب المثل کے طور پر مشہور تھا، اور جیسا کہ ضرب المثل شعروں کے ساتھ بسا اوقات ہوتا ہے، اس بات کا علم اکثر لوگوں کو نہ تھا کہ یہ شعر کس کا ہے؟

ان تضمینوں سے یہ بات بھی عیاں ہو جاتی ہے کہ ابہام بہت بڑا حسن ہے، کیونکہ اس کی وجہ سے مضمون وسیع ہو جاتا ہے، جیسا کہ ہم نے میر کے شعر میں دیکھا۔

۲/۴۴۴ تمام نسخوں میں "الجھے سلجھے" ملتا ہے۔ اس اعتبار سے فقرہ مخاطب کے لئے ہے، کہ اگر دل میں محبت نہیں تو کچھ نہیں۔ پھر تلقین یا مشورہ ہے کہ الجھے سلجھے ہی سہی، یعنی چاہے اس میں دم الجھے یا بات سلجھے، لیکن تم کسی کاکل کے گرفتار رہو۔ "رہو" میں استمرار کا کنایہ ہے۔ یعنی یہ نہیں کہا کہ کسی کاکل کے گرفتار ہو جاؤ۔ اس صورت میں امکان تھا کہ گرفتاری محض عارضی ہو۔ لیکن "گرفتار رہو" کا مطلب یہ ہے کہ ہمیشہ، ہر حال میں، ہر وقت گرفتار رہو۔

اگر "الجھی سلجھی" پڑھا جائے تو پھر یہ فقرہ کاکل کی صفت بن جاتا ہے کہ کسی بھی کاکل کے گرفتار رہو، چاہے وہ سلجھی اور بنی سنوری ہو یا الجھی اور پریشان ہو۔ مراد یہ بھی ہے کہ الجھی اور پریشان کاکل میں بھی حسن ہوتا ہے۔ اور یہ بھی کہ کاکل الجھی ہوئی ہو تو بھی کاکل معشوق ہے۔ ایک مراد یہ بھی ہے کہ معشوق آزادانہ مزاج اور بے پروا ہو۔ اسے اپنی تزئین و آرائش کی چنداں فکر نہ ہو۔ لہٰذا اس کی کاکل کبھی الجھی ہوئی ہو اور کبھی سلجھی ہوئی ہو۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ یہ بھی تزئین و حسن کا انداز ہے کہ کاکل ایک خاص ترتیب سے بنائی گئی ہو کہ اس میں وہ کیفیت ہو جسے بگاڑنے میں بنا (Careful disarray) کہتے ہیں۔ یعنی بالوں کو اس کمال سے بنایا ہو کہ وہ الجھے ہوئے اور بے ترتیب معلوم ہوں۔ (موجودہ زمانے کی بعض مغربی فلمی اداکاروں اور ٹی۔وی۔ شخصیتوں کا یہی انداز ہے۔)

ایک امکان یہ بھی ہے کہ میر نے "کاکل" کو مذکر باندھا ہو۔ اس صورت میں "الجھے سلجھے" کاکل کی صفت بھی ہے اور مخاطب کے بھی موزوں ہے۔ لہٰذا یہ کثیر المعنویت کی عمدہ شکل ہے کہ ایک ہی

فقرہ دو مختلف اشیا پر یا دو مختلف لوگوں پر مختلف معنی میں صادق آئے۔

"کاکل" کو عام طور پر مونث باندھا گیا ہے، چنانچہ جوش کی ایک مشہور رباعی کا پہلا مصرع ہے ؎

کاکل کھل کر بکھر رہی ہے گویا

لیکن "نور اللغات" نے سید محمد خاں رند کے حوالے سے مذکر بھی درج کیا ہے ؎

الٰہی الاماں رہیو نگہباں اپنے بندوں کا

بلا نازل ہوئی شانے پہ کاکل اس نے چھوڑا ہے

آفاق بنارسی نے اپنی "معین الشعرا" میں انھیں رند کے حوالے سے "کاکل" کو مونث بتایا ہے ؎

خوش آئی ہے انھیں اب وضع بانکی

کمر پہ رہتی ہے کاکل میاں کی

غالب کے یہاں اس کا مذکر استعمال اکثر لوگوں کے ذہن میں ہوگا ؎

سبزۂ خط سے ترا کاکل سرکش نہ دبا

یہ زمرد بھی حریف دم افعی نہ ہوا

ان شواہد کی روشنی میں یہ قیاس درست معلوم ہوتا ہے کہ میر نے اصل میں "الجھے سلجھے" ہی لکھا تھا، اور یہ فقرہ دونوں طرف (کاکل اور عاشق) راجع ہوتا ہے۔ "کاکل" کی تذکیر دلی اور لکھنؤ دونوں جگہ ثابت ہے، یہ اس بات کا مزید ثبوت ہے کہ یہاں اسے مذکر ہی پڑھنا چاہئے۔

"لاگ" کی ذو معنویت کے لئے ملاحظہ ہو ۲/۵۷۔ یہاں بظاہر ایک ہی معنی کار آمد ہیں۔ (لگاؤ اور تعلق) لیکن مصرع ثانی میں "گرفتار" کا لفظ اس بات کا بھی اشارہ ہے کہ "لاگ" بمعنی رنجش بھی بہت دور نہیں۔ بلکہ دریدا (Derrida) کی زبان میں "التوا میں" (Under erasure) ہے۔ "لاگ" اور "دل" میں ضلع کا تعلق بھی ہے۔ کیونکہ "دل لگنا" محاورہ ہے۔

اگر "الجھے سلجھے" کے بعد وقفہ فرض کریں تو یہ فقرہ خطابیہ ہو جاتا ہے۔ اس طرح اس کی کثیر المعنویت تو جاتی رہتی ہے، لیکن ایک نئے معنی حاصل ہوتے ہیں، کہ اے الجھے سلجھے شخص، تمہارے مزاج اور طبیعت میں بے لطفی اور تغیر ہے۔ تم کبھی الجھے ہوئے، یا الجھن میں رہتے ہو، کبھی سلجھ جاتے ہو اور

تمھارے مزاج کو قرار آجاتا ہے۔ تم کو اگر لطف زندگی حاصل کرنا ہے تو کسی کاکل کے گرفتار رہو، پھر تمھاری زندگی ایک ڈھب پر آجائے گی۔ مزید ملاحظہ ہو ۲ر ۳۴۷۔

۳۴۴ر۳ اس شعر میں مراعات النظیر کی بندش لا جواب ہے: بازار، مول، بیچ، خریدار۔ جہاں، جان، دل، ردیف کے استمراری معنی یہاں بھی بہت خوب ہیں، کہ ہر وقت خریدنے کو تیار رہو۔ ظاہر ہے کہ "دل" سے مراد یہاں محض دل نہیں، بلکہ وہ دل ہے جو دردمند ہو، باہمت ہو۔ (باہمت اصطلاح صوفیا میں اسے کہتے ہیں جسے دنیا سے لگاؤ نہ ہو) یا پھر وہ دل جو باصفا ہو اور جس میں جلوۂ محبوب منعکس ہو سکے۔ یا پھر وہ دل جو خود تالیف کا محتاج ہو اور جس کے بارے میں کہا گیا۔

دل بدست آور کہ حج اکبر است
از ہزاراں کعبہ یک دل بہتر است

(دل کو ہاتھ میں لو، یعنی دلوں کو جیت لو، یہی حج اکبر ہے۔ ایک دل ہزاروں کعبہ سے بہتر ہے۔)

جان کو بیچ کر دل خریدنے میں قول محال بھی بہت دلچسپ ہے۔ جان نہ رہے گی تو دل کس کام کا؟ لیکن معاملے کی خوبی یہی ہے کہ چاہے جان چلی جائے لیکن دل ایسا ہاتھ آئے جو صحیح معنی میں دل ہو۔

اگر "مول" کو بروزن "پھول" پڑھیں تو بھی مناسب ہے۔ اب "مول" کے معنی ہوں گے، "اصل"، "جڑ"، "بنیاد"، "اصل رقم" (بمقابل "سود" جیسے غالب کے خط میں ہے کہ "مول جدا، سود جدا" (بنام علائی) چونکہ بازار (یعنی دکان تجارت) کی بنیاد اکثر قرض پر ہوتی ہے۔ یعنی سرمایہ قرض لے کر تجارت میں لگاتے ہیں، اس لئے "مول" بمعنی "اصل رقم" بہت خوب ہے۔ کہ بازار جہاں میں اصل رقم تو دل ہے، باقی سب سود ہے (یہ بھی خیال رہے کہ سود حرام ہے)۔

اگر "مول" بمعنی "بنیاد"، "جڑ" رکھیں تو بھی خوب معنی برآمد ہوتے ہیں کہ بازار جہاں کی بنیاد ہی دل پر ہے۔ اگر دل نہ ہو تو بازار بھی قائم نہ ہو۔ ان معنی کی رو سے جان کو بیچ کر دل خریدنا برابر ہے سارے بازار جہاں کو خریدنا۔ بہت خوب کہا ہے۔

۳۴۵

حیران ہو رہو گے جو ہم ہو چکے کبھی
دیکھا نہیں ہے مرتے کسو عشق باز کو

۳۴۵ر۱ مشہور ہے کہ حضرت بہاء الدین زکریا صاحب ملتانی نے قطب الدین صاحب بختیار کاکی کو لکھا کہ "درمیان ما و شما عشق بازی است" (ہمارے اور آپ کے درمیان عشق بازی ہے) قطب الدین بختیار کاکی صاحب نے جواب میں لکھا کہ "درمیان ما و شما عشق است بازی نیست" (ہمارے اور آپ کے درمیان عشق ہے، کھیل نہیں۔) خواجہ کاکی کے جواب میں اشارہ تھا کہ عشق جیسی اہم بالشان چیز کے لئے "بازی" کا لفظ مناسب نہیں، کیونکہ "عشق بازی" میں ہرس وہوا، یا غیر سنجیدگی کا مفہوم ہے۔ ممکن ہے یہ واقعہ میر کے ذہن میں رہا ہو، کیونکہ اس شعر میں "عشق باز" کا لفظ عجب طنزیہ تاثر رکھتا ہے، کہ عشق ہمارے لئے محض ایک کھیل ہے۔ (عشق = موت۔ کسی پر مرنا = کسی سے محبت کرنا۔ لہٰذا عشق (= موت) ہمارے لئے کھیل کی طرح ہلکا اور آسان ہے۔ ہمیں مرنا کچھ مشکل نہیں۔

مضمون کی دوسری، بلکہ بنیادی خوبی اس شعر میں یہ ہے کہ متکلم معشوق کو تنبیہ کر رہا ہے کہ تم کیا جانو عشق بازوں کی (یا ان لوگوں کی، جو عشق کو کھیل سمجھتے ہیں) موت کیسی ہوتی ہے؟ جب ہم مریں گے تو بھونچکا رہ جاؤ گے۔ ابہام نے یہاں امکانات کا سلسلہ رکھ دیا ہے۔ (۱) تم سمجھتے ہو ہم سخت جان ہیں، جب مریں گے تو تم کو پتہ لگے گا کہ جاں سپاری ہمارے لئے کس قدر آسان تھی۔ (۲) جب ہم مریں گے تو تمھیں معلوم ہوگا کہ لوگ عشق میں مرتے بھی ہیں۔ اس میں یہ کنایہ ہے کہ اب تک تمھیں کوئی سچا عاشق نصیب نہیں ہوا جو مر کر دکھا دے۔ (۳) جب ہم مریں گے تو اس قدر دھوم سے اٹھیں گے، ہمارا اتنا اعزاز و اکرام ہوگا کہ تم حیرت میں پڑ جاؤ گے۔ (۴) جب ہم مریں گے تو شور و غوغا کر کے تمھیں رسوا کر کے مریں گے۔ تم حیرت میں پڑ جاؤ گے کہ ہم اس قدر دم خم رکھتے تھے۔

یہ پہلو بھی بہت نادر ہے کہ معشوق کو کوئی دھمکی نہیں دے رہے ہیں۔ یہ بھی نہیں کہہ رہے ہیں

کہ تم کو افسوس ہوگا۔ بس یہی کہا ہے کہ تم حیران ہو کر رہ جاؤ گے۔ اس میں ایک قلندرانہ شان بھی ہے اور ایک طرح کی بے چارگی بھی ہے۔ صحیح معنی میں انسانی سطح کا شعر کہا ہے۔

اب ذرا الفاظ پر غور کریں۔ اپنے لئے ''ہو چکنا'' (مرجانا) کہا ہے اور معشوق کے لئے (حیران) ''ہو رہنا'' دونوں میں توازن خوب ہے۔ اور ایک لمحے کے لئے دھوکا ہوتا ہے کہ دونوں جگہ ایک ہی طرح کی بات ہے۔ ''ہو رہنا'' میں معنی کا لطف یہ ہے کہ تم حیران ہو کر رہ جاؤ گے، اور یہ کہ تم ہمیشہ ہمیشہ حیران رہو گے۔ ''حیران'' کے ایک معنی ''پریشان''، ''متفکر'' بھی ہوتے ہیں۔ چنانچہ ''حیران و پریشان''، ''حیران وسرگرداں'' روزمرے ہیں۔ لہٰذا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جب میں مروں گا تو تم پریشان ہو کر رہ جاؤ گے کہ یہ کیا آفت آئی۔ ''کبھی'' میں اس بات کا کنایہ ہے کہ ایک وقت وہ آئے گا جب ہم مر جائیں گے۔ ابھی تو تمہارے جور وستم برداشت کر رہے ہیں، لیکن ہمیشہ ایسا نہ ہوگا۔

دوسرے مصرع میں ایک لطف تو یہ ہے کہ معشوق سے کہا جا رہا ہے کہ تم نے کسی عشق باز کو مرتے نہیں دیکھا ہے، حالانکہ معشوق پر تو لوگ مرتے ہی ہیں اس معنی میں، کہ اس پر عاشق ہوتے ہیں۔ (عاشق ہونا = مرنا) اس کو ایک طرح کا ابہام کہہ سکتے ہیں۔ یا قول محال، کہ لوگ معشوق پر مرتے ہیں۔ لیکن معشوق نے کسی کو مرتے دیکھا نہیں ہے۔ دوسرا لطف یہ ہے کہ یہ مصرع استفہامی بھی ہو سکتا ہے۔ کیا تم نے کسی عشق باز کو مرتے دیکھا نہیں ہے؟ کیا تم جانتے نہیں ہو کہ عاشق کس طرح مرتا ہے؟

عشق باز کی موت میں تماشا کا عنصر بھی ہے، کیونکہ کھیل بھی ایک طرح کا تماشا ہوتا ہے۔ میر نے ''موت'' کے لئے تماشا کا لفظ کئی بار استعمال کیا ہے، مثلاً ملاحظہ ہو ۵/۷۵ اور

کل تک تو ہم ہوئے ہنستے چلے آئے تھے یوں ہی

مرنا بھی میر جی کا تماشا سا ہو گیا (دیوان دوم)

جس طرح کھیل ایک طرح کا تماشا ہوتا ہے، اسی طرح تماشا بھی کھیل ہی ہوتا ہے، اس معنی میں کہ اس کی بنیاد کسی حقیقت پر ہوتی ہے لیکن وہ حقیقی ہوتا نہیں۔ میر کے شعر زیر بحث میں ''تماشا سا ہو گیا'' یہ معنی بھی رکھتا ہے کہ میر کا مرنا کسی کھیل یا سوانگ کی طرح تھا۔ سوانگ میں لوگ مرتے ہیں لیکن ہم جانتے ہیں کہ یہ محض ''کھیل'' ہے۔

آخری بات یہ کہ معشوق نے کسی عاشق کا مرنا نہیں دیکھا ہے، اس میں یہ کنایہ بھی ہے کہ

معشوق بہت نو عمر ہے۔ کنائے کے باعث بات میں لطف پیدا ہو گیا ہے، ورنہ معشوق کی نو عمری پر اہلی شیرازی جیسا شعر کسی سے نہ ہوا۔

فرماں دہی کشور دل کار بزرگ است

نو دولت حسنی زتو ایں کار نیاید

(دل کی مملکت پر حکمرانی کرنا (یعنی اس کا نظم و نسق کرنا) بڑا کام ہے۔ تم حسن کے نو دولتیے ہو، یہ کام تم سے نہ ہوگا۔)

۳۴۶

۹۶۰ کیا بلا خیز جا ہے کوچۂ عشق
تم بھی یاں میر مول اک گھر لو

۳۴۶/۱ یہ شعر تجزیہ اور تعریف دونوں سے مستغنی ہے۔ سبک بیانی، تجاہل عارفانہ، انداز درویشی میں رنگ جواں مردی اور ان پر مستزاد مضمون کی جدت۔ سب سے بڑی بات یہ کہ اتنی بڑی چیز کو گھر لیو، دنیاوی کاروبار کی سطح پر لا کر رکھ دیا ہے اور پھر بھی معاملے میں سطحیانہ پن کہیں سے نہیں آیا کہ کوچۂ عشق کی دلکشی اس بات میں ہے کہ یہاں روز آشوب و ہنگامہ رہتا ہے۔ لیکن یہ ہے ہماری آپ کی دنیا ہی کی چیز، کیونکہ یہاں لوگ گھر مول لے کر آباد ہو سکتے ہیں۔ اس میں یہ نکتہ بھی ہے کہ عشق میں مبتلا ہونا اختیاری چیز ہے۔ بس ہمت چاہئے۔ جس طرح گھر خریدنا اختیاری چیز ہے، بس استطاعت چاہئے۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز بیان عمدہ ہے، اور مصرع ثانی میں متکلم کا ابہام بھی دیدنی ہے۔ ایک طرح سے متکلم خود اپنے سے مخاطب ہے، اور ایک طرح سے یہ بھی ہے کہ کوئی اور شخص، جسے کوچۂ عشق کا تجربہ ہو، متکلم سے کہہ رہا ہے کہ آؤ تم بھی یہاں رہ کر دیکھو۔ یعنی متکلم، یا اور لوگ، تو وہاں آباد ہو ہی چکے ہیں، اب تم بھی اپنی قسمت کیوں نہ آزماؤ؟ "اک گھر" مول لینے میں یہ کنایہ بھی ہے کہ تمھارا ایک گھر کہیں اور تو ہے ہی، ایک گھر یہاں بھی لے لو۔ روزمرہ کی برجستگی، لہجے میں خوف، شوق، لالچ، تجسس، جواں مردی اب سب کا امتزاج اس خوبی سے ہوا ہے کہ شعر بظاہر کچھ نہیں ہے، لیکن اس میں پوری داستان حیات و کائنات بھی موجود ہے۔ انسان کی پامردی، اس کی مجبوری، دونوں بیک وقت بیان ہو گئے ہیں۔ زبردست شور انگیز شعر ہے۔ یہ بات بھی لائق غور ہے کہ عشق کے کوچے میں گھر جو خریدیں گے تو اس کی قیمت کہاں سے ادا کریں گے؟ ظاہر ہے کہ جان دے کر۔ لہٰذا شعر میں دراصل موت کی تلقین ہے، معاش کی نہیں۔

۳۴۷

بارے دنیا میں رہو غم زدہ یا شاد رہو
ایسا کچھ کر کے چلو یاں کہ بہت یاد رہو

عشق پیچے کی طرح حسن گرفتاری ہے
لطف کیا سرو کی مانند گر آزاد رہو

میر ہم مل کے بہت خوش ہوئے تم سے پیارے
اس خرابے میں مری جان تم آباد رہو

۳۴۷/۱ اس شعر میں کیفیت اس قدر ہے کہ اول وہلہ میں معنی کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ لیکن دراصل یہاں معنی آفرینی بھی خوب کارفرما ہے۔ بظاہر تو بات اتنی سی کہی ہے کہ دنیا میں کچھ کام کر جاؤ، لیکن "ایسا کچھ کر کے چلو" کا ابہام کئی امکانات پیدا کرتا ہے۔ یہ بات تو سامنے کی ہے کہ دنیا دارالعمل ہے، اور زندگی وہی زندگی ہے جس میں کوئی یادگار کام کیا گیا ہو۔ اب پہلا نکتہ تو یہ ہے زندگی جیسی بھی ہو گذار دو، لیکن ایسی موت مرو کہ دنیا یادگار رہ جائے۔ یہاں شیکسپیئر یاد آتا ہے۔

...... nothing in his life
Became him like the leaving of it, he died
As one that had been studied in his death,
To throw away the dearest thing he owed,
As it were a careless trifle.

Macbeth,1, IV,7-11

(ا/ ۳۴۵ بھی ملاحظہ ہو) دوسری، اور اہم تر بات یہ ہے کہ زندگی خوش یا ناخوش گذرے، لیکن اس کا تعلق انسان کے کارنامے سے نہیں۔ یعنی یہ ممکن ہے کہ انسان کی زندگی بظاہر کچھ ہو، لیکن پھر بھی وہ بڑے کارنامے انجام دے سکے۔ مثلاً وہ اعلیٰ درجے کا سائنس داں یا شاعر بن جائے۔ یہاں ایلیٹ کا قول یاد آتا ہے کہ وہ انسانی وجود جو دکھ سکھ اٹھاتا ہے، اس وجود سے الگ ہوتا ہے جو تخلیقی فن کار ہوتا ہے۔ یعنی تخلیقی فن کار ذاتی دکھ سکھ کا اظہار نہیں کرتا، بلکہ اس کا تخلیقی عمل اس کے روزمرہ تجربات و حوادث سے بالا تر ہوتا ہے۔ لہٰذا بقول میر یہ ممکن ہے کہ کوئی دنیا میں کسی بھی طرح کی زندگی گذارے، خوشی یا غم سے، لیکن پھر بھی اس کا خلاقانہ وجود اپنی جگہ پر فعال رہے۔ جیسا کہ ملارمے نے کہا ہے، یہ واقعی ممکن ہے کہ کسی کا عام، روزمرہ زندگی کا مزاج کچھ ہو اور اس کا تخلیقی مزاج کچھ ہو۔ میر کا شعر بھی اسی حکمت کا اظہار کرتا ہے کہ دنیا کے سرد و گرم برداشت کرنے کے باوجود انسان کی تخلیقی سرشت فعال رہے اور ایسا کچھ کارنمایاں انجام دے سکے کہ وہ یادگار بن جائے۔

یہ نکتہ بھی ملحوظ رکھئے کہ "ایسا کچھ کر کے چلو یاں" بہرحال مبہم فقرہ ہے، اور اس میں دوسرے امکانات بھی ہیں۔ مثلاً دیوانگی میں مشہور ہو جاؤ۔ کوئی ایسا کام کرو کہ لوگوں کو (shock) پہنچے۔ جیسے بھی رہو، پابندی رسم و راہ عام سے پرہیز کرو، تاکہ غیر مقلد (nonconformist) اور انفرادیت پرست مشہور ہو، وغیرہ۔

دیوان سوم میں پہلو تھوڑا سا بدل کر یوں کہا ہے ؎

کچھ طرح ہو کہ بے طرح ہو حال
عمر کے دن کسی طرح بھرلو

مندرجہ بالا شعر میں زندگی سے اکتاہٹ، کاروبار زیست سے بیزاری اور اس کی طرف ایک تحقیر کا جذبہ ہے۔ بے چارگی اور اقبال (acceptance) بھی ہے۔ شعر زیر بحث میں بھی زندگی کا ولولہ نہیں، لیکن اپنے آپ کو ثابت کرنے، اور اس طرح زندگی اور موت دونوں پر قابو پانے کا ولولہ ضرور ہے۔ پھر بھی، شعر میں شیخی مارنے یا تعلّی کا کوئی رنگ نہیں۔ کیفیت اور معنی کا امتزاج، تجربہ پختگی اور لہجے میں خفیف سی لاتعلقی (detachment) (اس معنی میں کہ شعر میں تعلیم یا تلقین کا کوئی شائبہ نہیں۔ بس عام رائے زنی ہے۔) ان سب باتوں نے اسے مکمل شعر بنا دیا ہے۔

یاد رہنے کے مضمون پر غزل نمبر ۱۴/۷ ملاحظہ ہو، جس میں کمال شاعری کا پورا اعتماد جلوہ گر ہے۔ اس کے برخلاف، مندرجہ ذیل شعر میں عجب کیفیات کا امتزاج ہے ؎

شعر کے موزوں تو ایسے جن سے خوش ہیں صاحب دل
روویں کڑھیں جو یاد کریں اب ایسا تم کچھ میر کرو

(دیوان پنجم)

گویا شعروں سے لوگوں کا خوش ہونا ایک وقتی بات تھی۔ اب کوئی ایسا کام کر گذرنا ہے جس کو یاد کر کے لوگ رنجیدہ ہوں اور روئیں۔ وہ کام کون سے ہوں گے جن کے کرنے سے لوگ میر کو یاد کر کے رنجیدہ ہوں گے اور روئیں گے، ان کی تخصیص نہیں کی ہے۔ لیکن یہ کام شعر گوئی نہیں معلوم ہوتا۔ ممکن ہے جوانی میں جان دینا، کسی کے عشق میں جان گنوانا ایسے کام ہوں۔ بہرحال وہ کام ایسے ہوں گے کہ لوگ انھیں یاد رکھیں۔ شاعری بظاہر ایسا کام نہیں۔

۴/ ۳۴۳ چونکہ سرو کا پیڑ بالکل سڈول اور سیدھا ہوتا ہے، اس لئے اسے الف سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اور الف "آزاد" کی علامت ہے، یعنی وہ شخص جسے مکروہات دنیا اور رسوم زمانہ سے علاقہ نہ ہو۔ (پرانے زمانے میں بہت سے لوگ اپنے ماتھے پر آزادی کی علامت کے طور پر الف کھینچتے بھی تھے) بہرحال، سرو = الف اور الف = آزاد سے سرو = آزاد کا استعارہ بنا۔ مضمون وہی ہے جو ۲/ ۳۴۳ میں ہے۔ لیکن یہاں استعارے مختلف ہیں اور عشق پیچہ کو گرفتار کہنے میں تازگی بہت ہے، کیوں کہ عشق پیچہ میں لفظ "عشق" تو ہے ہی، اس بیل کی پتیاں بھی بہت باریک اور شاخیں نازک اور پیچیدہ اسطوانہ نما (spiral like) ہوتی ہیں۔ ان سب چیزوں کو عشق سے مناسبت ہے۔ اور پھر یہ بھی کہ عشق پیچہ بیل ہے، لہٰذا یہ کسی درخت یا کسی اور چیز کے سہارے ہی پھلتا پھولتا ہے۔ اپنے آپ اس میں قوت ہی نہیں ہوتی کہ وہ سربلند ہو سکے۔ لہٰذا عشق پیچہ اس شے کا گرفتار ہو جاتا ہے جس کے سہارے وہ اگتا ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ عشق پیچے میں سرخ پھول اگتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ سرخ رنگ (زخم، خون میں نہانا، خون بہانا وغیرہ) عشق کی علامت ہے۔ آتش نے عشق پیچہ کا مضمون لکھا ہے، لیکن بالکل بے رس، اور بات بالکل بے دلیل کہی ہے ؎

جس سے لپٹا سوکھا مجنوں کی طرح سے وہ درخت

عشق پیچے پہ مجھے شک ہوتا ہے زنجیر کا

میر نے کتنی آسانی سے مضمون میں ندرت پیدا کر دی، اور آتش نے کس قدر پاپڑ بیلے لیکن کچھ ہاتھ نہ لگا۔ نہ تو اس بات کی دلیل لائے کہ جس کو زنجیر پہنائی جاتی ہے وہ سوکھ جاتا ہے نہ اس بات کی کہ عشق پیچہ جس پیڑ سے لپٹتا ہے اس کو سکھا دیتا ہے۔ پھر لال پھول لانے والی سبز رنگ کی بیل اور زنجیر میں کوئی مناسبت نہیں۔ سب پر طرہ یہ کہ ابھی شک میں مبتلا ہیں کہ یہ زنجیر ہے بھی کہ نہیں۔

''عشق پیچہ'' خود بہت دلچسپ لفظ ہے۔ ''نور اللغات'' اور ''آصفیہ'' اسے ''عشق پیچاں'' کا ہم معنی قرار دیتی ہیں اور دونوں لفظ درج کرتی ہیں۔ ''نور'' میں ہے کہ ''عشق پیچاں'' کو اردو میں ''عشق پیچہ'' کہتے ہیں۔ ''نور'' میں سرخ پھول کا ذکر نہیں ہے، ''آصفیہ'' میں ہے۔ پلیٹس نے ''عشق پیچاں'' اور ''عشق پیچہ'' دونوں ترک کئے ہیں اور صرف ''عشق پیچا'' لکھا ہے۔ معنی میں سرخ پھول کا ذکر ہے اور دوسرے معنی درج ہیں (american jasmine)۔ حالاں کہ امریکی یاسمن کا رنگ وہی ہوتا ہے جو ایرانی یاسمن کا ہوتا ہے یعنی سرخی مائل اودا۔ ''بہار عجم'' میں ''عشق پیچاں'' درج ہے اور لکھا ہے کہ یہ ہندوستان میں بہت مشہور ہے۔ اسٹائنگاس نے ''عشق پیچاں'' کے معنی (ivy) لکھے ہیں اور ''عشق پیچہ'' کے معنی ''سرخ پھولوں والی ایک بیل'' درج کئے ہیں۔ چونکہ (ivy) کی شاخیں اور پتیاں اس بیل سے کوئی مناسبت نہیں رکھتیں جسے ہم ''عشق پیچاں'' کہتے ہیں، اس لئے اغلب ہے کہ اسٹائنگاس سے غلطی ہوئی اور ''عشق پیچاں'' وہی ہے جو ''عشق پیچہ'' ہے۔ ممکن ہے پلیٹس نے میر و آتش کے یہاں ''عشق پیچہ'' دیکھ کر فرض کر لیا ہو کہ یہ الف کے امالے سے بنا ہے، اور اصل لفظ ''عشق پیچا'' ہوگا۔ ذوق نے ''عشق پیچاں'' لکھا ہے۔

میں ہمیشہ عاشق پیچیدہ مویاں ہی رہا
خاک پر روئیدہ میری عشق پیچاں ہی رہا

ذوق کے یہاں خوبی یہ ہے کہ ''عشق پیچاں'' کی صورت کا بھی تذکرہ ہو گیا ہے۔ امیر مینائی نے نواب کلب علی خاں کی مدح پر مبنی ایک قصیدے میں ''عشق پیچے'' لکھا ہے۔

شوق دل نے یہ کہا مست ہے یہ سرو سہی
عشق پیچے کی طرح جائیے مستی میں لپٹ

اس شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ امیر مینائی بھی ''عشق پیچہ'' یا ''عشق پیچا'' کہتے تھے۔ ''عشق پیچہ'' اور سرو کا تعلق بھی اس شعر سے ثابت ہوتا ہے۔ اب یہ بات بھی ظاہر ہوئی کہ عشق پیچے کو چونکہ سرو کا عاشق قرار دیا جاتا ہے، اس لئے میر کے شعر زیر بحث میں ''عشق پیچہ'' اور ''سرو'' بڑی مناسبت کے لفظ ہیں۔

۳/۲۲۷ اس شعر میں طنزیہ تناؤ غیر معمولی ہے، کیوں کہ یہ مضمون بیک وقت دعا اور برکت کا بھی ہے اور بد دعا اور نحوست کا بھی۔ ''اس خرابے'' کا ابہام بھی قابل دید ہے۔ اس فقرے سے حسب ذیل معنی نکل سکتے ہیں۔ (۱) دشت و ویرانہ (۲) خرابۂ عشق (۳) دنیا۔ مصرع اولیٰ کی نثر دو طرح ہو سکتی ہے۔

(۱) اے میر ہم سارے (= ہم سب) تم سے مل کر بہت خوش ہوئے۔ (۲) اے میر ہم تم سے مل کر بہت سارے (= بہت زیادہ) خوش ہوئے۔ دوسری صورت میں بھی متکلموں کی تعداد مبہم رہتی کہ ایک ہے یا بہت سے ہیں۔

اب شعر کی صورت حال پر غور کریں۔ پہلے مصرعے میں تعریف و توصیف ہے۔ کچھ لوگ میر سے ملنے کے لئے خرابے میں جاتے ہیں۔ یا میر سے کچھ لوگوں کی ملاقات اتفاقیہ طور سے خرابے میں ہوتی ہے۔ (''خرابہ'' کی معنویت ذہن میں رکھئے۔) ملاقاتی لوگ میر کے رکھ رکھاؤ، ان کے استغراق فی العشق وغیرہ سے بہت متاثر ہوتے ہیں۔ وہ دیکھتے ہیں کہ میر واقعی سچے اور کھرے آدمی ہیں۔ لہٰذا وہ کہتے ہیں کہ اے میر تم سے مل کر بہت خوش ہوئے۔ اب سامع کو امید ہوتی ہے کہ مصرع ثانی میں میر کو کچھ انعام و اکرام دیے جانے کا ذکر ہوگا، یا کم سے کم اتنا تو ہوگا کہ ان کی کسی خاص صفت یا صفات کا توصیفی تذکرہ ہوگا۔ لیکن مصرع ثانی دعائیہ ہے، ایک لمحے کے لئے خیال آتا ہے کہ میر کو پھلنے پھولنے کی دعا دی جا رہی ہے۔ لیکن ذرا سے ہی توقف سے یہ بات کھل جاتی ہے کہ یہ تو ایسی دعا تھی کہ بد دعا اس سے بہتر تھی۔ یہ نہیں کہا کہ میر تم کو ہم اس خرابے سے نکال لے چلتے ہیں۔ یا ہم اب تمھیں مزید خرابی سے بچا لیں گے۔ بلکہ یہ کہا کہ تم یہاں آباد رہو۔ اس کے کئی مفہوم ہیں۔ (۱) تم یہاں ہمیشہ ہمیشہ رہو۔ (۲) خرابے میں کوئی پھلتا پھولتا نہیں، لیکن تم پھلو پھولو۔ (ظاہر ہے کہ خرابے میں پھلنا پھولنا کس کام کا؟ بلکہ نقصان دہ ہی ہوگا۔ کیوں کہ اور لوگ تو وہاں تباہ حال ہوں گے، اور انھیں میر کا پھولنا پھلنا ایک آنکھ نہ بھائے گا۔)

(۳) یہ خرابہ ہم تمھیں دیے دیتے ہیں۔ عام حالات میں تو خرابے کو آبادی میں تبدیل کرنا بہتر ہوتا، لیکن چونکہ یہاں ہو اور تم بڑے اچھے آدمی ہو، اس لئے اب یہ خرابہ ہو اور تم ہو۔ (۴) تم اب تک اس خرابے میں خانہ برباد تھے، اب آباد اور مقیم ہو گے۔

ان سب پر طرہ یہ کہ میر کو "مری جان" کہا ہے، یعنی انتہائی محبت اور خوشنودی کا اظہار کیا ہے۔ طنز کی لطافتیں حافظ اور شیکسپیر کی یاد دلاتی ہیں۔ پھر یہ بھی ملحوظ رکھیے کہ میر نے کئی جگہ اپنے لئے شہر گردی کو دشت گردی پر فوقیت دی ہے، چنانچہ اسی غزل میں ہے۔

ہم کو دیوانگی شہروں ہی میں خوش آتی ہے
دشت میں قیس رہو کوہ میں فرہاد رہو

مزید ملاحظہ ہو، دیوان اول۔

مجنوں جو دشت گرد تھا ہم شہر گرد ہیں
آوارگی ہماری بھی مذکور کیوں نہ ہو

اس شعر پر بحث اور مزید اشعار کے لئے ملاحظہ ہو ۳۲۹/۱۔ ان تمام اشعار میں شہر کا یہ تصور بھی ہے کہ بربادی کے باعث شہر اور دشت میں کوئی فرق نہیں رہا۔ اس مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۳۴۵/۵۔ اسی سلسلے میں یہ شعر بھی دلچسپ ہے، کہ آوارہ گردی ایک طرح کی ہرزہ گردی ہے۔ قلندر کو چاہئے کہ سر میں زنجیر لپیٹنے کے بجائے اسے پاؤں میں لپیٹ لے۔

موقوف ہرزہ گردی نہیں کچھ قلندری
زنجیر سر اتار کے زنجیر پا کرو

(دیوان سوم)

یعنی پاؤں میں زنجیر ڈال کر بیٹھے رہنا بہتر ہے اس لئے کہ انسان سر پر زنجیر باندھے، قلندر بنے اور جگہ جگہ پھرتا رہے۔ واضح رہے کہ قلندر اپنے سر پر زنجیر اپنی آزادی کا اعلان کرنے کے لئے باندھتے ہیں، یعنی یہ ظاہر کرتے ہیں کہ ہم نے اپنے سر کو گراں لیکن پاؤں کو آزاد کر دیا ہے۔

۳۴۸

ہوتے ہیں خاک رہ بھی لیکن نہ میر ایسے
رستے میں آدھے دھڑ تک مٹی میں تم گڑے ہو

۱/۳۴۸ اس سے ملتے جلتے پیکر اور اشعار کے لئے دیکھیں ۱۵۹/۴۔ وہاں جس شعر پر بحث ہے وہ خود اپنی جگہ اس قدر بھرپور ہے کہ اس کا جواب تقریباً محال تھا۔ لیکن میر تو اکثر ہی محال کو ممکن کر دیتے ہیں۔ چنانچہ اس شعر میں کئی باتیں ایسی ہیں جو اسے ۱۵۹/۴ سے ممتاز کرتی ہیں۔ (۱) وہاں دشت کا تذکرہ ہے، یہاں شارع عام کا (جو غالباً معشوق کی گلی ہے۔) (۲) وہاں مجبوری سے پابہ گل ہونے کی بات ہے، یہاں ارادی طور پر خاک رہ ہونے کا تذکرہ ہے۔ (۳) وہاں زانو اور کمر بگل اور آب جیسے الفاظ سے پیکر کو روزمرہ زندگی سے بکھ دور کر دیا ہے۔ یہاں آدھے دھڑ اور مٹی میں گڑے ہونے کا ذکر معاملے کو فوری دنیا کے نزدیک لے آتا ہے۔ (۴) وہاں لہجہ ہمدردانہ ہے، لیکن اس میں تھوڑی سی لاتعلقی بھی ہے۔ یہاں لہجہ نہایت گھریلو اور اپنائیت سے بھرپور ہے۔ شعر زیر بحث میں یہ کنایہ بہت زبردست ہے کہ (۱) یا تو میر آہستہ آہستہ زمین میں ختم ہوتے جا رہے ہیں۔ یا (۲) انھوں نے خود کو زمین میں گاڑ لیا ہے، تاکہ جو بھی گذرے ان کو قدموں یا گھوڑے کی ٹاپ سے پامال کرتا ہوا گذرے۔ اس طرح وہ پوری طرح خاک رہ میں مل جائیں گے۔

معشوق کی گلی میں جانا اور مرمٹنا یا معشوق کی گلی میں خاک ہو جانا، متداول مضمون ہے۔ اس کو اس قدر شدت اور خوف انگیزی سے بیان کرنا اور انسانی ارادے کو تقدیر جیسی ناگزیری بخشنا میر کا کرشمہ ہے۔ اس تصور سے ہی جھرجھری آ جاتی ہے کہ کوئی شخص سر راہ آدھے دھڑ تک زمین میں گڑا ہوا ہے اور خلقت اس پر سے گذر رہی ہے، اور یہ انجام اس نے اپنے لئے خود ہی اختیار کیا ہے۔

تخاطب کا ابہام بھی مصرع اولیٰ میں خوب ہے۔ ایک مفہوم تو یہ ہے کہ میر کو مخاطب کر کے کہا کہ لوگ خاک رہ ہوتے ہیں لیکن اے میر تم ایسے (یا اے میر اس طرح) نہیں ہوتے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے

کر دو متکلم ہیں۔ مصرع اولیٰ کا متکلم عمومی بات کہتا ہے کہ ہوتے ہیں خاک رو بھی لیکن میر ایسے یا میر کی طرح نہیں ہوتے ہیں۔ دوسرا متکلم براہ راست میر سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ رستے میں آدھے دھڑ تک مٹی میں تم گڑے ہو۔ دیکھو تم نے اپنا یہ کیا حال بنا لیا ہے؟

پیکر کی شدت اور معنی کی آفرینی کا یہ رنگ، اس طرح کے شعر، میر کے سوا کسی کو نصیب نہ ہوئے۔

۳۴۹

۴۹۵ کیا آنکھ بند کر کے مراقب ہوئے ہو تم
جاتے ہیں کیسے کیسے سمیں چشم وا کرو

سمیں = مناظر، حالات

۱ر ۳۴۹ ''مراقب'' کے اصل معنی ہیں ''کسی سے کسی چیز کی امید رکھنا، کسی سے خوف کھانا'' (منتخب اللغات) چونکہ جس طرف سے امید کا خطرہ ہوتا ہے، اس طرف بار بار دیکھتے ہیں، لہٰذا معنی ہے ''متوجہ ہونا، نگہبانی کرنا، بغور دیکھنا۔'' اس سے معنی بنے ''دھیان کرنا، کسی چیز پر دیدہ و دل کو متوجہ کرنا'' عارفوں کی اصطلاح میں یہی معنی ہیں۔ شعر زیر بحث میں دونوں طرح کے معنی بہت خوبی سے آئے ہیں۔ (۱) تم آنکھ بند کر کے مراقب کر رہے ہو۔ (۲) تم آنکھ بند کر کے دیکھ رہے ہو۔ دوسرے معنی کی رو سے مراقبہ کرنے والوں پر مزید طنز ہے کہ تمھاری آنکھیں تو ہیں بند اور تم کو امید یا دھوکا ہے مشاہدے کا۔

''سمیں'' کا براہ راست تعلق ''سے'' (بمعنی ''وقت'') سے نہیں ہے۔ دراصل یہ ''سماں'' کی جمع بطور امالہ ہے۔ سماں کے کئی معنی ہیں۔ (ان میں زمانہ بھی ہے) جو معنی ہمارے لئے سب سے زیادہ مفید مطلب ہیں وہ میں نے حاشیے میں درج کر دئے ہیں، کہ دنیا دراصل گذرتے ہوئے مناظر کی طرح ہے۔ (اس بات کو رسل Bertrand Russell نے ہمارے زمانے میں بڑی قوت اور استدلال سے بیان کیا کہ دنیا اور ہر شخص یا ذی وجود محض واقعات کا سلسلہ Series of events ہے۔) ایک سے ایک دلچسپ، توجہ انگیز، معنی خیز، حیرت فزا منظر یا حالت ہمارے سامنے سے گذر رہی ہے۔

سرسری تم جہان سے گذرے
ورنہ ہر جا جہان دیگر تھا

(دیوان اول)

اور ہم ہیں کہ مراقبے میں ہیں اور اس دھوکے میں ہیں کہ اس طرح تجلیات و مناظر دیکھیں گے۔ حالانکہ اصل چیزیں جو دیکھنے کی ہیں وہ تو ہمارے چاروں طرف ہیں۔ اب ''چشم وا کرو'' میں ایک

اور معنی نظر آتے ہیں کہ یہ تنبیہی فقرہ ہے۔ آنکھیں کھولو، ہوش میں آؤ۔ تم کن خیالوں میں گم ہو؟
مضمون کا انوکھا پن اس بات میں ہے کہ خارج کو باطن پر، یا ظاہر کو مخفی پر ترجیح دی گئی ہے۔
اچھا خاصا دنیا پرستانہ (this wordly) شعر ہے۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز بھی بہت عمدہ ہے۔
تین فقرے ہیں اور تینوں انشائیہ۔ یہ بات بھی دھیان میں رکھنے کی ہے کہ اگرچہ یہ مضمون دنیا پرستانہ ہے، لیکن مادہ پرستانہ نہیں۔ یعنی شے یا مادہ کو سب کچھ نہیں کہا گیا ہے۔ کہا یہ گیا ہے کہ خلاق عالم نے دنیا اس لئے بنائی ہے کہ ہم دنیاوی مظاہر کو دیکھ کر خلاق عالم کو یاد کریں، یا پہچانیں۔ چپ چاپ، راہبوں کی طرح دنیا سے دور پڑے رہنے سے عرفان نہ حاصل ہوگا۔ عرفان تو مشاہدہ و مطالعۂ عالم کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے۔

۳۵۰

رہتا ہے پیش دیدۂ تر آہ کا سبھاؤ
جیسے مصاحب ابر کی ہوتی ہے کوئی باؤ

آنکھوں کے آگے رونے سے میرے مچیا ہے
ابروں سے جا کہے کوئی پانی ہو تو آؤ

آ عاشقوں کی آنکھوں میں ٹک اے بہ دل قریب
ان منظروں سے بھی ہے بہت دور تک دکھاؤ

آنکھوں کا مجمز برسنے سے ہتھیا کے کم نہیں
پل مارتے ہے پیش نظر ہاتھی کا ڈباؤ

۹۷۰ سینے کے اپنے زخم سے خاطر ہو جمع کیا
دل ہی کی اور پاتے ہیں سب لوہو کا بہاؤ

بے تابی دل اُفعی خامہ نے کیا لکھی
کاغذ کو شکل مار سراسر ہے پیچ تاؤ

۳۵۰/۱ یہ اشعار ایک دوغزلے سے لئے گئے ہیں۔ پورے دوغزلے میں فارسی اور پراکرت کا امتزاج، رعایت لفظی، خوش طبعی، مضمون آفرینی کا دریا جوش مار رہا ہے۔ میں نے صرف وہی شعر منتخب کئے

ہیں جو اس غیر معمولی دو غزلے میں بھی غیر معمولی ہیں۔ یوں تو ایسے قافیے میں اور وہ بھی غیر مردف غزل کہنا ہی شاعرانہ کمال کی دلیل ہے۔ یہاں مزید کمال یہ ہے کہ ہر قافیہ نہایت بے تکلفی اور آسانی سے صرف کیا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

مطلع میں مضمون تازہ ہے، لیکن بظاہر ہلکا ہے۔ کوئی خاص بات نہیں معلوم ہوتی۔ ذرا سا غور کریں تو لفظ ''مصاحب'' پر نگاہ ٹھہرتی ہے۔ اس کے ایک معنی تو متداول ہیں، کہ وہ شخص کسی رئیس یا بڑے آدمی کے یہاں حاضر باش ہو اور اس کی حیثیت کم و بیش ملازم کی سی ہو۔ دوسرے معنی ہیں، ''ہم صحبت'' یعنی برابری سے اٹھنے بیٹھنے والا، دوست، ہم نشیں۔ اور تیسرے معنی ہیں ''مصاحبت'' یعنی گفتگو کرنے والا''۔ ظاہر ہے کہ تینوں معنی یہاں مناسب ہیں، کہ ابر و ہوا میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اب یہ دیکھیں کہ بادل پر ہوا کا عمل دو طرح کا ہوتا ہے۔ کبھی کبھی تو ہوا بادلوں کو اڑا لاتی ہے اور انھیں مجتمع کر کے کثیر بارش کا اہتمام کرتی ہے۔ کبھی کبھی جب ہوا بہت تیز ہو تو بادلوں کو منتشر کر دیتی ہے۔ یہی عمل آہ اور اشک کے درمیان ہوتا ہے۔ کبھی کبھی تو آہ کی شدت گریہ کو راہ دیتی ہے اور کبھی آہ کرنے سے دل ہلکا ہو جاتا ہے۔ اور اشک باری کی نوبت نہیں آتی۔

''سجاؤ'' کا لفظ بھی یہاں خوب ہے۔ ''باؤ'' اور ''سجاؤ'' میں صنعت شبہ اشتقاق تو ہے ہی (کیونکہ دونوں میں ظاہری مماثلت ہے لیکن ان کی اصل مختلف ہے، دونوں میں کوئی اشتقاقی رشتہ نہیں) یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ آہ کے عمل کو (جو اوپر بیان ہوا) ''سجاؤ'' (یعنی اچھی خصلت) کہا ہے۔ ''سجاؤ'' کے معنی محض ''خصلت، عادت، ڈھنگ'' بھی ہیں، اور سین مضموم کے لاحقے کے باعث ''اچھی خصلت'' وغیرہ کے معنی بھی درست ہیں۔ میر حسن ؎

مگر ہم نے خوباں کا دیکھا سجاؤ
کہ بگڑے سے دونا ہو ان کا بناؤ

۳۵۰/۲ ''محیط'' بمعنی ''سمندر'' ہے اور بادل میں پانی سمندر ہی سے آتا ہے۔ اس اعتبار سے یہ کہنا بہت خوب ہے کہ بادل سے کہو پانی پی کر آئے۔ یعنی اگر میرے رونے سے مقابلہ کرنا ہے تو پہلے میرے بحر اشک سے اکتساب آب تو کرے۔ یا پھر محض مشورہ ہے کہ بادل کتنا ہی تر ہو وہ میرے رونے کی برابری نہیں کر سکتا۔ میرے گریے کے آگے وہ خشک ہے۔ پہلے وہ پانی پی کر تر ہو لے، یا پر آب ہو لے، تب

مقابل ہونے کا دعویٰ کرے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بادل کو پانی پینے کی دعوت دی جا رہی ہے، یعنی بادل کو پیغام بھیجا جا رہا ہے کہ اگر تم کو پانی پینا ہو تو آ جاؤ۔

''کسی کو پانی پلا دینا'' کے معنی ہیں ''کسی کو زک پہنچانا'' اور ''پانی پر بسر کرنا'' کے معنی ہیں ''تنگی سے بسر کرنا''۔ ان دونوں محاوروں کا بھی اشارہ مصرع ثانی میں ہے۔ ''پانی پیو تو آؤ'' پر گمان گذرتا ہے کہ یہ بھی ''منہ دھو رکھو'' قسم کا محاورہ ہوگا لیکن کسی لغت میں نہیں ملا۔ یہ ہو سکتا ہے کہ ''پانی پلا دینا'' سے اپنا محاورہ بنا لیا ہو کہ اگر پانی پینا ہو یعنی زک اٹھانا ہو تو آ جاؤ۔

۳۵۰/۳ معشوق کو ''اے تو جو دل سے قریب ہے'' کہہ کر مخاطب کرنا اور اس سے کہنا کہ آنکھوں میں آ جا، بہت خوب ہے۔ یہ کنایہ بھی ہے کہ معشوق دل کے اندر تو ہے لیکن نظر سے دور ہے۔ مصرع ثانی میں لفظ ''دکھاؤ'' (بمعنی ''وہ فاصلہ جہاں تک نظر جا سکے'') بہت تازہ اور بدیع ہے۔ میر نے اسے ایک اور جگہ بھی لکھا ہے۔

تھا جہاں تک آب دریا کا بہاؤ
تھا وہیں تک اس چراغاں کا دکھاؤ

(در بیان ہولی)

سوال یہ ہے کہ اس بات سے کیا مراد ہے کہ عاشق کی آنکھ سے بھی بہت دور تک دکھاؤ ہے؟ اس کی سب سے دلچسپ توجیہ تو یہ ہے کہ چونکہ معشوق کو آنکھوں سے دور بیان کیا ہے، اس لئے یہ فرض کر سکتے ہیں کہ وہ کہیں سیر و تفریح میں مصروف ہے۔ لہٰذا اس کو پھسلانے کے لئے کہا کہ آنکھوں میں آ بیٹھو، یہاں سے بھی دور تک کا منظر دکھائی دیتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ عاشق کو اپنی وحشت میں طرح طرح کی چیزیں دکھائی دیتی ہیں، ہر چیز میں نیا نقشہ نظر آتا ہے، لہٰذا عاشق کی آنکھ سے دیکھی جائے تو دنیا اور ہی طرح کی معلوم ہوگی۔ تیسری بات یہ کہ کسی بھی اونچی جگہ پر بیٹھیں تو حد نظر وسیع ہو جاتی ہے۔ عاشق کی آنکھ میں بیٹھیں گے تو بھی یہی ہوگا۔ قریب اور دور کی رعایت بھی پر لطف ہے۔ دلچسپ شعر ہے۔

۳۵۰/۴ ''ہتھیا'' برسات کے مہینے کا ایک نچھتر ہے جس میں پانی بہت برستا ہے۔ چنانچہ جب بارش

کثرت سے ہو اور لگاتار ہو تو کہتے ہیں "جھتیا برس رہی ہے"۔ جہاں پانی گہرا اور وافر ہو اس کے بارے میں کہتے ہیں "ہاتھی ڈباؤ پانی ہے"۔ "جھتیا" اور "ہاتھی کا ڈباؤ" میں دلچسپ رعایت ہے۔ اس شعر سے یہ بات پھر ثابت ہوتی ہے کہ رونے دھونے کا ذکر کلاسیکی غزل میں اظہار واقعہ سے زیادہ مضمون آفرینی کے مطلعے کی چیز تھا۔ اور یہ بات بھی پھر ثابت ہوتی ہے کہ کیسا ہی مضمون ہو، میر رعایت لفظی سے چوکتے نہیں۔ اس کے ذریعہ شعر میں معنوی تہ تو پیدا ہوتی ہی ہے، مضمون میں بھی خوش طبعی آ جاتی ہے۔ اور یہ بات بھی کھلتی ہے کہ غزل میں درد ناکی، یاس و حرماں، یا کسی بھی جذبے سے پہلے مضمون آفرینی کا پہلو نظر میں رکھنا چاہئے۔ جو "درد ناک" شعر نا کام ثابت ہوتے ہیں، وہ دراصل مضمون کی ناکامی ہوتی ہے۔

مزید رعایتیں ملاحظہ ہوں: آنکھوں، پیش نظر، آنکھوں، پل۔ لفظ "پل" کے معنی "اردو لغت، تاریخی اصول پر" (ترقی اردو بورڈ، کراچی) میں "پلک کی تخفیف" لکھے ہیں۔ پلیٹس نے اس کے معنی "آنکھوں کا پپوٹا" بتائے ہیں۔ دونوں صورتوں میں آنکھوں کی رعایت ظاہر ہے۔ برسبیل تذکرہ یہ عرض کر دوں کہ پلیٹس نے درست معنی لکھے ہیں، "اردو لغت" نے غلط۔ "پلک" فارسی ہے اور فارسی میں اس کی تصغیر رائج نہیں، نہ "پل" اور کوئی اور لفظ۔ بلکہ اگر تصغیر فرض ہی کرنا تھی تو "پلک" کو "پل" کی تصغیر فرض کرنا تھا، کیونکہ کاف کا لاحقہ فارسی میں تصغیر کے لئے آتا ہے۔

ناسخ نے میر سے استفادہ کر کے کہا ہے، لیکن "جھتیا" اور "ہاتھی ڈباؤ" کو انھوں نے ہاتھ نہیں لگایا۔

ایسے مری مژہ کے ہیں بادل بھرے ہوئے
پل مارتے میں دیکھے ہیں جل تھل بھرے ہوئے

آخری بات یہ غور کر لیجئے کہ میر نے "آنسو کا جھڑ" نہیں کہا، "آنکھوں کا جھڑ" کہا۔ اس طرح استعارہ بھی پیدا ہو گیا اور بادل سے مناسبت بھی بن گئی، کیونکہ آنکھ اور بادل دونوں سیاہ اور نم ہوتے ہیں۔

۳۵۰/۵ خون کا بہاؤ تو دل کی طرف ہوتا ہے، کیونکہ جسم کا سارا خون دل میں آتا ہے اور دل اسے پھر جسم میں واپس کر دیتا ہے۔ یہ طبی اصول (کہ خون سارے جسم میں دوڑتا ہے اور دل اس کا منبع ہے) انگریز سائنس داں ہاروی سے بہت پہلے مصری حکیم ابن الہیثم نے دریافت کر لیا تھا۔ عجب نہیں کہ میر اس

دریافت سے واقف رہے ہوں۔ مصرع ثانی کا مضمون واقعیت سے بھرپور اور دلچسپ ہے، لیکن اس سے جو نتیجہ نکلا ہے وہ اور بھی تازہ ہے۔ سینے میں زخم ہے، دل سینے میں ہوتا ہے، اور دل کی ہی طرف کھنچ کھنچ کر سارا خون چلا آ رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں سارا خون بدن سے بہ جائے گا اور زخم اچھا نہ ہوگا، بلکہ زخمی کی موت ہو جائے گی۔

ایک مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میرا سارا خون تو دل کی طرف جاتا ہے (شاید اس کے لئے آنسو بن کر نکلے) ایسی صورت میں سینے کا زخم اچھا کس طرح ہو؟ یہ بھی طبی مسئلہ ہے کہ اگر کسی جگہ کا خون خشک ہو جائے تو وہ حصہ جسم بالکل مردہ ہو جاتا ہے۔ اور اگر وہاں زخم ہو تو زخم پھر مندمل نہ ہوگا۔

"خاطر" کے معنی چونکہ "دل" کے بھی ہیں، اس لئے یہ "سینہ" اور "دل" کے ضلع کا لفظ ہے۔ میر کے یہاں طبی معلومات پر مبنی دوسرے شعروں کے لئے دیکھئے ۱/۹۳ اور ۱/۱۱۱۔

۳۵۰/۶ یہ شعر رعایت لفظی، اور شاعری بطور لسانی کھیل، کا شاہکار ہے اور اس اصول کو دوبارہ مستحکم کرتا ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری میں بنیادی چیزیں مضمون اور معنی ہیں، جذبہ، احساس اور تجربہ وغیرہ نہیں۔ شاعر کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ مضمون (جو استعارے پر مبنی، اس لئے بہر حال جذبہ اور تجربہ وغیرہ پر مبنی ہوتا ہے، یا جذبہ اور تجربہ وغیرہ کو قاری کے ذہن میں پیدا کرتا ہے) ممکن حد تک تازہ ہو اور معنی ممکن حد تک پیچیدہ ہوں۔ میر، غالب، انیس، اقبال جیسے بڑے شعرا نہ صرف یہ کہ یاکبسن (Roman Jacobson) کے الفاظ میں زبان پر (Organised violence) روا رکھتے ہیں۔ بلکہ بارت (Roland Barthes) کے الفاظ میں زبان کو (disfigure) کرنے سے بھی نہیں گھبراتے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ یہاں میر نے "کاغذ" کی رعایت سے "پیچ و تاب" کی جگہ بے تکلفی سے "پیچ تاؤ" رکھ دیا ہے۔ (کاغذ کے بڑے ورق کے لئے "تاؤ" کا اصطلاحی لفظ مستعمل ہے)۔

اس شعر میں صرف "کاغذ اور تاؤ" کی ہی رعایت نہیں ہے۔ مندرجۂ ذیل مزید رعایت ملاحظہ ہوں۔ بے تابی، پیچ (تاب = پیچ، اینٹھنا وغیرہ) بیتابی پیچ، مار (پیچ و خم بنانا سانپ کی صفت ہے) قلم کو افعی کہا، کیونکہ وہ سیاہ ہوتا ہے اور روشنائی بھی سیاہ ہوتی ہے (جیسے قلم رسانپ کا زہر فرض کرتے ہیں) اس اعتبار سے کاغذ کو مثل مار پیچ و تاب میں دکھایا۔ "سراسر" میں سانپ کے سرسرانے کی آواز ہے۔ پھر

بعض سانپوں کے زہر ایسے ہوتے ہیں کہ ان کے کاٹے ہوئے پر تشنج طاری ہو جاتا ہے۔ اسی طرح افعی خامہ جب کاغذ پر چلا تو کاغذ میں تشنج (= پیچ و تاب) آ گیا۔ روشنائی کا استعارہ چونکہ زہر ہے، اس لئے جب روشنائی نے کاغذ پار کیا (یعنی اپنے نقش چھوڑے) تو کاغذ پر اس کا اثر لازمی تھا۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ کاغذ کا پیچ و تاب محض مبالغہ نہیں ہے۔ پرانے زمانے میں، جب لفافے کا رواج نہ تھا، خط کا مضمون پوشیدہ رکھنے کے لئے کاغذ کو طرح طرح کا پیچ دیتے تھے۔ کبھی چڑیا کی شکل میں کاغذ کو موڑتے تھے، کبھی گتھی کی شکل میں، کبھی اسے اینٹھ کر لمبی سی لیر سے دار بتی بنا دیتے تھے۔ اس طرح دیکھیں تو اصل مضمون حسن تعلیل پر مبنی ہے، کہ خط لکھنے کے بعد کاغذ کو پیچ دے کر موڑا، لیکن تعلیل یہ کی کہ مار قلم نے جب کاغذ پر اپنا کام دکھایا تو کاغذ کو بھی سانپ کی طرح پیچ و تاب آ گیا۔

جمیل جالبی نے ایک بار مجھ سے کہا کہ میر کا یہ دو غزلہ ہے تو دلچسپ، لیکن ذرا خام کارانہ ہے۔ ان کی مراد غالباً یہ تھی کہ اس میں رعایت اور مضمون آفرینی بہت ہے۔ لیکن رعایت اور مضمون آفرینی کا ہونا کلام کی خامی نہیں بلکہ اس کی پختگی کی دلیل ہے۔

ناسخ نے قلم کو عصائے موسیٰ اور رقیب کو افعی بنا کر اچھا مضمون پیدا کیا ہے۔ لیکن میر کی سی رعایتیں نہیں ہیں۔

ہو اگر سحر بیاں دشمن افعی صورت
قلم اپنا بھی عصائے کف موسیٰ ہووے

''سحر بیاں'' کا لفظ البتہ مضمون سے غضب کی مناسبت رکھتا ہے اور مصرع ثانی کی کثرت الفاظ (یعنی ''عصائے موسیٰ کے بجائے'' عصائے کف موسیٰ) کو بھی گوارا بنا دیتا ہے۔

۳۵۱

۹۶۵

شہر میں زیر درختاں کیا رہوں میں برگ بند
ہو نہ صحرا نے مری گنجائش اسباب ہو

برگ بند = قلندر

۳۵۱/۱ یہاں ''برگ بند'' کا لفظ اتنا زبردست ہے کہ اس نے مضمون کی خوبی کو ڈھک لیا ہے۔ لغوی معنی میں ''برگ بند'' وہ شخص ہے جو پتوں کے جھنڈ میں خود کو قید پاتا ہے۔ شہر کے درختوں، باغوں اور سیرگاہوں میں گھومنے پھرنے والا دیوانہ خود کو قیدی محسوس کرتا ہے۔ جب تک صحرا نہ ہو، بھلا اس کے اسباب جنوں (جنوں سامانی) کے لئے گنجائش کہاں سے نکلے کہ وہ خاک اڑاتا پھرے؟

اصطلاحی معنی میں ''برگ بند'' بمعنی ''قلندر'' ہے، کیونکہ قلندر لوگ درخت کی چھال اور پتوں سے جسم ڈھکتے تھے۔ (''بہار عجم'') اس طرح ''برگ بند'' دوہرا استعارہ ہے۔ اصطلاح خود استعاراتی جہت رکھتی ہے، اور درختوں، باغوں میں خود کو قیدی محسوس کرنے والا گویا پتوں میں بند ہے۔ اس طرح کا استعمال میر و غالب کی خاص ادا ہے، کہ لغوی معنی بھی درست، اور استعاراتی معنی بھی درست۔ مصرع ثانی کا انشائیہ انداز بھی لاجواب ہے۔ مصرع ڈرامائیت سے بھرپور ہے اور اس کے دو معنی بھی ہیں۔ (۱) نہ صحرا ہوگا نہ مری گنجائش اسباب ہوگی۔ (۲) جب تک صحرا نہ ہو، میری گنجائش اسباب نہ ہوگی۔ مصرع اولیٰ کے انشائیہ میں بھی دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ''کیا'' محض استفہام انکاری یا (rhetorical question) ہے، یعنی بھلا کیا فائدہ، کیا حاصل، کس مقصد سے، میں شہر میں زیر درختاں برگ بند رہوں؟ دوسرے معنی میں سادہ استفہام ہے کہ کیا میں شہر میں زیر درختاں برگ بند رہوں؟ خوب شعر ہے۔

''گنجائش اسباب'' اور شعر زیر بحث کے مضمون کو میر نے یوں بھی نظم کیا ہے۔

کیا شہر میں گنجائش مجھ بے سر و پا کو ہو
اب بڑھ گئے ہیں میرے اسباب کم اسبابی

(دیوان اول)

''برگ بند'' کو دیوان ششم میں بھی باندھا ہے۔

میں برگ بند اگرچہ زیر شجر رہا ہوں

فقر ملب سے لیکن برگ و نوا نہیں ہے

ملب = ذلت آمیز

یہاں بھی رعایتیں ہیں، لیکن معنی کا کچھ لطف نہیں۔ ''فقر ملب'' کے لئے کوئی دلیل نہیں دی، اس لئے معنی کمزور ہو گئے۔

دیوان چہارم

ردیف واؤ

۳۵۲

دم کی کشش سے کوشش معلوم تو ہے لیکن
پاتے نہیں ہم اس کی کچھ طرز جستجو کو

۳۵۲/۱ اس شعر کا مضمون (خدا/معشوق کی جستجو) یوں تو عام ہے، لیکن یہاں جس نئے روپ اور جس نئے معنی کے ساتھ آیا ہے اس نے اس کی دنیا ہی بدل دی ہے۔ میر کا کلام اپنی جگہ پر پوری ایک دنیا ہے، لیکن اس دنیا میں بھی ایسا انوکھا، ایسا چوکھا نقشہ کم نظر آئے گا، جیسا اس شعر میں ہے۔

سب سے پہلے لفظ ''کوشش'' پر غور کریں۔ اس کا مصدر ''کوشیدن'' ہے۔ جس کے معنی ہیں ''سعی و جہد کرنا''۔ اس کا حاصل مصدر ''کوشش'' بھی ہے اور ''کوشہ'' یا ''کوشہ'' بھی۔ آخر الذکر کے معنی ہیں ''وہ چیز جو کسی کوشش کے نتیجے میں حاصل ہو۔'' (''موارد المصادر'' از علی حسین خاں سلیم) جہاں تک سوال ''جہد'' کا ہے تو یہ لفظ ''کوشش'' کا مرادف ہے۔ لیکن اس کے معنی ''توانائی'' اور ''رنج'' بھی ہیں۔ موخر الذکر دو معنی فارسی میں شاذ ہیں۔ لیکن ''سعی'' کے بہت سے معنی ہیں اور ان میں حسب ذیل معنی ''کوشش'' سے علاقہ رکھتے ہیں۔ (۱) کوشش کرنا (۲) کوئی کام کرنا، کچھ حاصل کرنا (۳) دوڑنا (۴) جلد چلا جانا۔ (''منتخب اللغات'' از عبد الرشید الحسینی) فارسی ''کوشش'' میں ان سب معنی کی جھلک کم و بیش واضح ہے۔

مندرجہ بالا بحث کی روشنی میں مصرع اولیٰ کے لفظ ''کوشش'' اور مصرع ثانی کے لفظ ''جستجو'' میں کئی طرح کی مناسبتیں نظر آتی ہیں۔ کوشش خود جستجو ہے، یا جستجو خود کوشش ہے۔ دونوں میں کچھ نہ کچھ پانے یا حاصل کرنے کا اشارہ ہے۔ دونوں ایک دوسرے کا استعارہ ہیں۔ دونوں ہی میں ارادے اور قوت کو دخل ہے یعنی اگر ارادہ نہ ہو اور روح قوی نہ ہو تو نہ کوشش ہوتی ہے اور نہ سعی۔ ''سعی'' سے مشابہ لفظ ''سعی'' کے معنی ہیں ''سما جانا'' (''وسعت'' اسی سے مشتق ہے) ممکن ہے فارسی والوں نے ''سعی'' اور ''سعی'' کی اس مشابہت کے باعث ''کوشہ'' یا ''گوشہ'' میں سمائی کا مفہوم بھی ڈال دیا ہو۔ ''موارد المصادر'' میں اس طرف اشارہ ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو میر کے شعر میں کوشش کے معنی ''موجود ہونا'' بھی ہو سکتے ہیں۔ اس ضمن میں عربی کا یہ قول ''موارد المصادر'' میں درج ہے: لا یسعنی فی الارض ولا فی السماء ولٰکن یسعنی فی قلوب المومنین۔ ''سعی'' بمعنی سمانا عربی میں نہیں ہے۔ لہٰذا ممکن ہے کہ اصل میں ''لا یسعو'' ہو اور صاحب ''موارد المصادر'' سے یا ان کے کاتب سے سہو ہو گیا ہو۔ بہر حال ''موارد'' میں اس قول کے معنی براہ راست تو نہیں بیان ہوئے ہیں لیکن مستنبط یہی ہوتا ہے کہ ''یسعی'' (اگر اصل میں ''یسعی'' ہی ہے، ''یسعو'' نہیں ہے۔) کے بھی معنی ''سمانے'' کے ہیں۔ (وہ نہ زمین میں سماتا ہے اور نہ آسمان میں سماتا ہے۔ لیکن سماتا ہے تو مومنوں کے دل میں۔) درد کا شعر اسی مقولے پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔

ارض و سما کہاں تری وسعت کو پا سکے

میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے

اس میں تو کوئی شک نہیں کہ ''سعی'' بمعنی ''کوشش'' اور ''سعی'' بمعنی ''سمانا'' دونوں کے اثر سے ہی فارسی والوں نے ''کوشہ'' یا ''گوشہ'' میں ''سمائی'' کا مفہوم ڈال دیا ہوگا۔

''سعی''، ''سعی''، ''کوشش'' ان الفاظ پر بحث اس لئے ضروری تھی کہ اس کے بغیر میر کے شعر کی بعض جہتیں کھلتی نہیں۔ ملاحظہ ہو مصرع اولیٰ میں حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) ''دم کی کشش'' (یعنی ''سانس کی آمد و شد) سے یہ پتہ تو لگتا ہے کہ ہم اس کو پانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ (۲) اس سے یہ پتہ تو لگتا ہے کہ ہم نے اسے حاصل کر لیا، یعنی وہ ہم میں سمایا ہوا ہے۔ (۳) سانس کی آمد و شد سے معلوم تو ہوتا ہے کہ وہ ہم کو پانے کی کوشش میں ہے۔ (۴) یعنی ہمارا وجود اس بات کی دلیل ہے کہ وہ ہمیں پانا چاہتا ہے۔

مصرع ثانی میں حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) ہم سانس لیتے ہیں، اس سے یہ تو ثابت ہے کہ ہم اس کو پانے کی سعی کر رہے ہیں۔ (۲) لیکن اس کو پانے کا صحیح طریقہ کیا ہے، یہ ہم کو معلوم نہیں۔ (۳) سانس کی آمد و شد سے یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ ہمیں پانے کی کوشش میں ہے۔ لیکن ہم یہ نہیں سمجھ پاتے کہ کوشش کا یہ طریقہ کیا ہے؟ (۴) یا، ہماری سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ وہ ہمیں پانے کی کوشش کس طرح کر رہا ہے؟ ہماری سانس چل رہی ہے، اس سے کوشش کا وجود تو ثابت ہوتا ہے۔ لیکن یہ نہیں کھلتا کہ کوشش کس طرح ہو رہی ہے؟

سوال یہ ہے کہ سانس لینے سے یہ کیونکر ثابت ہوتا ہے کہ ہم اس کو پانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ یا وہ ہم کو پانے کی کوشش میں ہے؟ اس کا مندرجہ ذیل جواب ممکن ہے۔ (۱) عام حالات میں، سانس لینا خود کار عمل ہے۔ لیکن سانس چڑھ جاتی ہے تو ہمیں اس کا احساس ہوتا ہے۔ ''دم کی کشش'' سے مراد ہے ''سانس پھولنا'' یا اس بات کا احساس ہو جانا کہ ہم سانس لے رہے ہیں۔ ایسا چونکہ اس وقت ہوتا ہے جب محنت کا کام یا بھاگ دوڑ کریں، لہٰذا ثابت ہوا کہ دم کی کشش سے معلوم ہوتا ہے کہ ہم کسی کی تلاش میں ہیں یا کوئی ہماری تلاش میں ہے۔ (۲) سانس لینا برابر ہے زندہ رہنے کے، اور ہمارا زندہ رہنا (وجود میں آنا) ہی اس بات کا ثبوت ہے کہ ہم کسی کی تلاش میں ہیں، یا کوئی ہماری تلاش میں ہے۔ کیونکہ وجود کا مقصود ہی ہے کہ انسان کسی اور ہستی میں ضم ہو جائے۔ (۳) سانس بدن میں آ جا رہی ہے، اس کا مطلب ہی یہ ہے کہ کوئی کسی کی تلاش میں ہے۔

ایک اور مفہوم یہ ہے کہ وہ ہمیں تلاش کر رہا ہے، یہ بات تو ہم سمجھتے ہیں، لیکن اس کا یہ طرز جستجو کیا ہے (کہ سانس کی آمد و شد کے ذریعہ وہ ہم کو تلاش کر رہا ہے) یہ بات ہم پر کھلی نہیں۔ یعنی اس طرح جستجو کرنے میں کیا مصلحت ہے، یہ بات ہم سمجھتے نہیں (''پانا'' = ''سمجھنا'')۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ متکلم کا لہجہ کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس میں حیرت، استعجاب اور بے یقینی بھی ہے اور رنجیدگی اور محرومی بھی تھوڑی سی شکایت بھی ہے کہ کوشش کرنا تو مقدر ٹھہرا دیا، لیکن یہ نہیں بتایا کہ کوشش کا اصل طریقہ کیا ہو؟ یا پھر یہ کہ وہ ہمارے پانے کی کوشش تو کر رہا ہے، لیکن یہ ظاہر نہیں کہ کوشش اس طرح کیوں ہے، اور وہ کامیاب کیوں نہیں ہوتی؟

''کشش'' کے معنی محض لغوی طور پر ''کھینچنا'' (To Pull) مراد لئے جائیں تو معنی یہ بنتے

ہیں کہ سانس ہم کو کھینچے لئے جا رہی ہے۔ (لہٰذا ثابت ہوتا ہے کہ ہم کوشش = سعی و تلاش میں ہیں۔) بنیادی بات بہر حال یہ ہے کہ کوئی کسی کی تلاش میں ہے، لیکن یہ تلاش لا متناہی معلوم ہوتی ہے۔

آخری معنی یہ کہ یہ بات تو ہمیں معلوم ہے کہ دم کی آمد و شد دراصل کوشش کی علامت ہے، یعنی سانس برابر ہے زیست کے، اور زیست کا مطلب ہے وجود اور وجود کا ثبوت ہے حرکت (= سعی و کوشش) اصل وجود چونکہ ایک ہی ہے، اس لئے ہمارا وجود دلیل اس بات کی ہے کہ اس کو وجود مطلق سے کوئی تعلق ہے۔ یہ تعلق یا تو طلب کا ہوگا یا مطلوب کا ہوگا۔ لیکن سانس چونکہ محسوس نہیں ہوتی (عام حالات میں) اس لئے اگرچہ ہمیں عقلی طور پر تو معلوم ہے کہ کوشش ہو رہی ہے، لیکن یہ کوشش ہمیں محسوس نہیں ہوتی، ہم اس کو پاتے نہیں (یعنی وہ ہمارے ادراک میں نہیں آتی)۔

اس طرح اس سادہ سے شعر میں بیم و رجا، یقین و تشکیک، شکایت و اطمینان، تحیر، تفلسف، سب یکجا ہو گئے ہیں۔ فرانسیسی مفکر اور صوفی بلیز پاسکل (Blaise Pascal) کا قول ہے کہ اگر تو میرے وجود پر قابض نہ ہوتا تو پھر مجھے تو تلاش بھی نہ کرتا:

Thou would not seek Me if thou didst not possess me

فرق یہ ہے کہ پاسکل نے خود کو بھی (Capital letter (Me میں بیان کر کے طالب و مطلوب کو ایک کر دیا اور میر کے یہاں دونوں وجود ایک ہیں، لیکن ایک مقام وہ ہے جہاں طالب بھی مطلوب بن جاتا ہے۔ حضرت سرمد شہید کہتے ہیں۔

سرمد اگرش وفاست خود می آید
گر آمدنش رواست خود می آید
بیہودہ چرا درپے او می گردی
بنشین اگر خداست خود می آید

(اے سرمد، اگر اس میں وفا ہے تو وہ خود ہی آئے گا۔ اگر اس کا آنا مناسب ہے تو وہ خود ہی آئے گا۔ تم بیکار اس کے پیچھے پیچھے کیوں مارے مارے پھرتے ہو؟

بیٹھو، اگر خدا ہے تو خود ہی آئے گا۔)

پاسکل کا قول باطنی اور اسراری نوعیت کا ہے۔ میر اور سرمد کے یہاں صوفیانہ ابعاد کے ساتھ ساتھ دلکش انسان پن ہے۔ سرمد کے یہاں بھی معنی کی تہیں ہیں، لیکن میر جتنی نہیں۔ پھر میر کے لہجے میں پر اسرار ابہام ہے۔ اس شعر کو دہریہ سنے تو کہے یہ میرے دل کی بات ہے۔ صوفی سنے تو کہے میرے دل کی بات ہے۔ ایسے شعر تمام زندگی میں دو ہی چار بار ہوتے ہیں، اور وہ بھی جب میر جیسا شاعر ہو۔

اتنا سب لکھ جانے کے بعد خیال آیا کہ شعر میں ایک مفہوم اور بھی ہے۔ اگر مصرع ثانی کے نحو سے لفظ "کچھ" کو اہمیت دی جائے تو معنی یہ بنتے ہیں کہ دم کی کشش کے باعث ہمیں یہ بات معلوم تو ہے کہ کوئی ہمیں پانے کی کوشش میں ہے، لیکن اس کے طرز جستجو کو ہم کوئی خاص قابل اعتنا نہیں سمجھتے۔ (اسے کچھ نہیں پاتے، یعنی اسے بہت معمولی سمجھتے ہیں۔) مراد یہ ہے کہ اگر جستجو واقعی موثر ہوتی تو وہ ہمیں اب تک ڈھونڈ چکا ہوتا۔ (اس اعتبار سے بھی "پانا" بمعنی "سمجھنا" ہے۔)

۳۵۳

اے آہوانِ کعبہ نہ اینڈو حرم کے گرد
کھاؤ کسی کی تیغ کسی کے شکار ہو

۱ر۳۵۳ اپنے قلندرانہ طنطنے، انشائیہ انداز بیان اور اس مضمون کی وجہ سے اگر دل میں دردمندی نہ ہو تو آہوئے حرم جیسا مقدس وجود بھی مہمل ہے، یہ شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ لیکن اس میں معنی اور اسلوب کی بعض باریکیاں اور بھی ہیں جن پر نظر فوراً نہیں جاتی۔

پہلی بات تو یہ کہ جو لوگ بلاغت کے اصولوں سے روایتی قسم کی میکانگی واقفیت رکھتے ہیں، ان کے نزدیک مصرع ثانی میں حشو ہے، کیونکہ (ان کے خیال میں) ''کھاؤ کسی کی تیغ'' اور ''کسی کے شکار ہو'' ہم معنی ہیں۔ بہت سے بہت یہ کہہ دیا جائے گا کہ چونکہ اس تکرار سے لطف پیدا ہو رہا ہے اس لئے حشو تو ہے، لیکن ملیح ہے۔ (حشو قبیح وہ لفظ جو بالکل بے کار ہو، حشو متوسط، وہ لفظ جو نہ کارآمد ہو نہ بیکار ہو اور حشو ملیح وہ لفظ جو مکرر ہو لیکن اس کے ذریعہ کوئی فائدہ حاصل نہ ہوتا ہو۔)

واقعہ یہ ہے کہ اس شعر میں حشو نہیں ہے۔ اور دوسری اہم بات یہ کہ حشو ملیح اور حشو متوسط کی انواع اصل میں مہمل ہیں۔ اگر کوئی لفظ بیکار ہے تو وہ حشو ہے اور اگر وہ کارآمد ہے تو حشو نہیں ہے۔ کلام میں حشو یا تو ہوگا، یا نہ ہوگا۔ مثلاً میر کے زیر بحث مصرعے میں ''کھاؤ کسی کی تیغ'' اور ''کسی کے شکار ہو'' مختلف معنوی ابعاد و انسلاکات کے حامل ہیں۔ ''تیغ کھانا'' زخمی ہونے کے طبعی اور جسمانی عمل کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ''شکار ہونا'' گرفتار ہونے، یا بے بس ہو جانے، یا کسی سے نقصان اٹھانے، یا محکوم ہونے کا تاثر رکھتا ہے۔ کسی کا شکار ہونا، یا حالات کا شکار ہونا وہ معنی نہیں رکھتا جو کسی کی تیغ کھانا یا حالات کی تیغ کھانا میں ہیں۔ (حالات کی تیغ تو کم و بیش مہمل ہے۔) یا مثلاً ''کمزور لوگ طاقتور لوگوں کا شکار ہوتے ہیں۔'' کا مفہوم وہ نہیں ہے جو ''کمزور لوگ طاقتور لوگوں کی تیغ کھاتے ہیں'' کا ہے۔ لہٰذا میر کے مصرعے میں حشو بالکل نہیں ہے۔

اگلا نکتہ ملاحظہ ہو۔ کسی کی تیغ کھانے یا کسی کے شکار ہونے کے بعد کیا حاصل ہوگا، یہ بات مقدر چھوڑ دی ہے۔ اس طرح امکانات کا ایک سلسلہ پیدا کر دیا ہے:

(۱) تب تم کسی قابل ہوگے۔
(۲) تب تم مکمل ہو سکوگے۔ ابھی تو ادھورے ہو۔
(۳) تب تمھیں پتہ لگے گا کہ عشق کیا ہے۔
(۴) تب تمھیں معلوم ہوگا کہ زندگی کیا چیز ہے؟

اس مضمون کو بہت مختلف انداز میں دیکھنا ہو تو ملاحظہ ہو ۱۵۵/۴۔ ''شکار نامۂ دوم'' میں اس بات کو ذرا ہلکے انداز میں کہا ہے۔

اٹھا کر نہ یک زخم شمشیر اس کا
غزال حرم نے اٹھائی ملامت

شعر زیر بحث میں لفظ ''اینڈو'' بہت خوب ہے۔ ''اینڈنا'' کے عام معنی ہیں ''اترا کر چلنا، اکڑ کر چلنا یا اکڑ کر ناز و انداز دکھانا۔'' چونکہ مستی میں انگڑائی لینے کو بھی ''اینڈنا'' کہتے ہیں، اس لئے عام طور پر اس لفظ کو مستی اور تاک کے مضمون کے ساتھ باندھا گیا ہے۔

ہر تک تاک اینڈتا پھرے ہے جہاں تو باغ جہاں میں سودا
میں کیا کہوں واں سے وہ وہ سیار کر گئے ہیں گذار اپنا
چمن نہ تنہا جنھوں کے غم سے ہنوز چھاتی پہ کھائے ہے گل
رکھے ہے اب تک ہزار جا سے روش بھی سینہ فگار اپنا

(سودا)

اینڈتا تھا تیرے مستوں کی طرح سے باغ میں
صاحب کیفیت اپنے سلسلے میں تاک تھا

(آتش)

جیسا کہ ظاہر ہے، دونوں کے یہاں معنی پوری طرح آگئے ہیں، لیکن کوئی نئی جہت پیدا نہیں ہے۔ میر نے آہوان کعبہ کو اینڈتا دکھا کر ان کا غرور و ناز بھی دکھا دیا، اور یہ بھی ظاہر کر دیا کہ یہ سب

وتراہٹ اور اکڑ جھوٹی ہے، کیونکہ (۱) اگر کسی کی تیغ کھائی ہوتی تو اینڈنا بھول جاتے۔ یا (۲) اگر تیغ کھا کر اینڈتے تو ایک بات تھی، فخر مباہات کا موقع تھا۔ اس وقت تو محض خالی خولی اکڑ ہے۔

''حرم کے گرد'' کا فقرہ بھی خوب ہے۔ کیونکہ آہوان کعبہ جب تک حرم کے گرد رہیں گے، محفوظ رہیں گے۔ لہٰذا وہ پہلے حرم کے محاذ سے نکلیں، کوچہ و صحرا میں آوارہ ہوں، پھر اس لائق ہوں کہ شکار کئے جائیں۔ صحیح معنی میں بڑا شعر ہے۔

آل احمد سرور نے اس شعر پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''انسانیت کے لئے میر نے اپنے زمانے کی مروجہ اصطلاح ''عشق'' سے کام لیا ہے، جو آدمی کو خود غرضی اور مفاد کے دائرے سے نکال کر ایک بڑے مقصد، مشن یا مسلک سے آشنا کر دیتا ہے اور جس کی گرمی سے بے مقصد زندگی میں گرمی پیدا ہو جاتی ہے جو آخر زندگی کے لئے ایک روشنی بن جاتی ہے۔'' سرور صاحب کا نکتہ شعر کے معنی کا ایک پہلو بیان کرتا ہے، لیکن اخلاق فکر کا جتنا دباؤ سرور صاحب نے اس شعر میں دیکھا ہے، اتنا اس میں غالباً ہے نہیں۔ شعر کو بہر حال ایک ہی معنی تک محدود رکھنا مناسب نہ ہوگا۔ یہ شعر زندگی کے تجربے کے بارے میں ہے، مقصد، مشن، مسلک، جس کا محض ایک حصہ ہیں۔

۳۵۴

۹۷۵

طالع و جذب و زاری و زر و زور
عشق میں چاہئے ارے کچھ تو

۱/ ۳۵۴ میر نے اس مضمون کا محدود پہلو کئی بار بیان کیا ہے۔

کیسی تنوں کا ملنا چاہے ہے کچھ تمول
شاہد پرستیوں کا ہم پاس زر کہاں ہے

(دیوان دوم)

غریبوں کی تو پگڑی جاے تک لے ہے اتر وا تو
تجھے اے سیم بر لے بر میں جو زردار عاشق ہو

(دیوان چہارم)

حق یہ ہے کہ دونوں ہی شعر بہت اچھے ہیں۔ ان کی خاص صفت یہ ہے کہ میر نے یہاں عشق کی دنیاوی حقیقت سے آنکھیں چار کی ہیں، اس کو معنی اور روحانی سطح پر نہیں رکھا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں یہ پہلو اور بھی نمایاں ہے، کیونکہ یہاں زر کے علاوہ اور بھی امکانات و شرائط کا ذکر کیا ہے، اور سب ہی میں وہی دنیادارانہ، ارضی پہلو ہے۔

تقدیر اچھی ہو تو سب سے بڑی بات ہے، پھر عشق صادق نہ بھی ہو تو بھی کام چل جائے گا۔ یا اگر معشوق اتنی دور ہو کہ اس سے ملنا محال لگتا ہو تو بھی اگر تقدیر یاور ہوگی تو کامیابی ہوگی۔ اگر تقدیر نہ ہو تو پھر جذب دل اتنا زبردست اور باقوت ہو کہ معشوق کو کھینچ لائے۔ اگر یہ بھی نہ ہو تو آہ و زاری اس قدر زبردست ہو کہ معشوق کا دل کھنچ جائے جیسا کہ دیوان چہارم ہی میں ہے۔

دل نہیں درد مند اپنا میر
آہ و نالے اثر کریں کیوں کر

اگر یہ سب بھی نہ ہو تو دولت ہو کہ اسی پر اس کو رجھالیں اور اگر یہ بھی نہ ہو تو زور تو ہو، کہ دھونس اور دبدبے سے کام لے کر معشوق کو اٹھوا منگائیں۔ یا پھر ''زور'' کے معنی ''جسمانی زور'' بھی ہو سکتے ہیں کہ بدن ایسا زوردار ہو کہ معشوق کا دل خود ہم آغوشی کو چاہے، جیسا کہ فضیل جعفری کے زبردست شعر میں ہے

اندازہ کرو خود کا بھی اس سے بگڑ کر
طاقت ہے بدن میں تو خفا ہونے نہ دے گی

اب بعض پہلو اور ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ میں کئی مختلف اسما واو عاطفہ کے ذریعہ جوڑے گئے ہیں۔ کوئی فعل نہیں ہے۔ اس لئے مصرع رواں اور برجستہ تو ہو ہی گیا ہے، اس میں ڈرامائی تناؤ بھی ہے، کیونکہ توقع ہوتی ہے کہ ان چیزوں کو اگلے مصرعے میں کس طرح مربوط کیا گیا ہوگا؟ پھر دوسرے مصرعے میں انتہائی بے تکلف اسلوب ہے۔ اس بے تکلفی کے باعث شعر روزمرہ زندگی کے قریب تو آ ہی گیا ہے، لیکن لہجے میں کئی کیفیات بھی در آئی ہیں: جھنجھلاہٹ، مشورہ، نصیحت، خود کلامی، ایک طرح کی مایوسی (کیونکہ یہ بات بھی واضح ہے کہ متکلم/مخاطب ان تمام چیزوں سے عاری ہے جن کا ذکر مصرع اولیٰ میں ہے۔) لفظ ''ارے'' اس بے تکلفی اور کثیر المعنویت میں لطف پیدا کر رہا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ شعر کا متکلم خود معشوق ہی ہو اور وہ عاشق سے طنزیہ کہہ رہا ہو کہ تمھارے پاس ہے ہی کیا جس کے بل بوتے پر عشق کرنے چلے آئے ہو؟ عشق میں چاہئے ارے کچھ تو۔

آخری امکان یہ ہے کہ یہ، اور اس طرح کے تمام اشعار میں عشق میں کامیابی، یا معشوق کا حصول، محض کامیابی (یعنی دنیاوی کامیابی) کا استعارہ ہو۔ اب مضمون یہ ہوا کہ دنیا کو حاصل کرنے کے لئے بھی وسائل کی ضرورت ہے، چاہے وہ مادی وسائل ہوں یا اخلاقی وسائل ہوں۔

ملحوظ رہے کہ مصرع اولیٰ میں واو عطف بھی ہے اور واو مساوات بھی ہے، یعنی واو بمعنی ''یا'' بھی ہے۔ طالع، یا جذب، یا زاری... وغیرہ کچھ تو ہو۔

۳۵۵

صبر کہاں جو تم سے کہئے لگ کے گلے سے سو جاؤ
بولو نہ بولو بیٹھو نہ بیٹھو کھڑے کھڑے ٹک ہو جاؤ

برسے ہے غربت ہی غربت گور کے اوپر عاشق کی
اک لمحہ جو آؤ ادھر تو دیکھ کے تم بھی رو جاؤ

میر جہاں ہے مقامر خانہ پیدا یاں کا ناپیدا ہے
آؤ یہاں تو داؤ نخستیں اپنے تئیں ہی کھو جاؤ

نخستیں = پہلا

۳۵۵/۱ لہجے کی کیفیت، انداز گفتگو کی یگانگت اور سادگی اور صورت حال کی پروقار بے چارگی کی بنا پر یہ شعر غیر معمولی ہے لیکن معنی کے بھی بعض نکتے موجود ہیں۔ (۱) ''صبر کہاں'' سے مراد ہے کہ تمھیں صبر کہاں جو تم ہمارے پاس تھوڑی دیر ٹھہرو۔ لیکن اس کا تعلق متکلم سے بھی ہو سکتا ہے، کہ جب وہ معشوق کو دیکھتا ہے تو بے قراری اور بے صبری کے باعث مربوط گفتگو بھی نہیں کر سکتا۔ بمشکل تمام اتنا کہہ پاتا ہے کہ بس ایک دو لمحے رک جاؤ، کھڑے کھڑے ہی سہی لیکن ہمارے پاس رہ جاؤ۔ اس مفہوم کو اس بات سے تقویت ملتی ہے کہ مصرع ثانی میں لکنت کا سا انداز ہے، گویا آسانی اور روانی سے بات ادا نہیں ہو رہی ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ مصرع نہایت رواں ہے۔ تدریج بھی بہت خوب ہے۔ بولنا، بیٹھنا، کھڑے کھڑے آنا اور چلے جانا۔ ان سب پر مستزاد یہ کہ مصرع اولیٰ میں جس چیز کی تمنا کی ہے وہ بولنے بیٹھنے کی ضمن سے نہیں ہے۔ بلکہ پورے اختلاط اور فرصت و فراغت کی ہے۔ مثلاً یہ نہیں کہا کہ صبر کہاں جو تم کو ہم اپنے ساتھ بیٹھ کر ایک جام پینے کو کہیں، یا کچھ شوق و شکایت کی باتیں کریں۔ کہی تو وہ بات کہی جو ان سب پر تفوق رکھتی ہے اور انتہائی بے تکلفی اور جنسی موانست کی ہے۔ ایسی بات میر ہی کہہ سکتے تھے۔ انھوں نے

اور جگہ بھی کہا ہے۔

آج ہمارے گھر آیا تو کیا ہے یاں جو نثار کریں
الا کھینچ بغل میں تجھ کو دیر تلک ہم پیار کریں

(دیوان دوم)

فرق صرف یہ ہے کہ دیوان دوم والے شعر میں چالاکی زیادہ ہے اور شعر زیر بحث میں محزونی زیادہ۔ بظاہر غیر متناسب (disproportionate) بات کو نبھا دینے کا کمال دونوں میں ہے۔ دیوان دوم والے شعر پر مزید گفتگو کے لئے ملاحظہ کریں ۲۸۶/۱۔

۳۵۵/۲ اس شعر میں غضب کی کیفیت ہے۔ لیکن اس میں معنی کے پہلو بھی ہیں۔ جو ذرا غور کے بعد نمایاں ہوتے ہیں۔

(۱) ''ابر نمط'' معشوق کی صفت کے طور پر بھی ہے، اور اظہار واقعہ کے طور پر بھی۔ پہلی صورت میں معنی ہوئے کہ جو تم یہاں آؤ تو ابر کی طرح رو جاؤ۔ دوسری صورت میں معنی ہوئے جس طرح ابر یہاں آتا ہے اور روتا ہوا جاتا ہے، ویسا ہی تم بھی کرو گے۔ اس کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جس طرح ابر بار بار نہیں آتا، اسی طرح معشوق سے کہہ رہے ہیں کہ تم ابر کی طرح سہی، کبھی کبھی آؤ۔ اب معنی یہ بھی بنے کہ معشوق مثل ابر ہے۔ لہٰذا جب وہ آئے گا تو عاشق کی تربت کو ٹھنڈک پہنچے گی۔

(۲) ''برسے'' اور ''ابر'' میں ضلع کا ربط ہے۔

(۳) اگر معشوق مثل ابر ہے اور اس کے آنے سے (یا آنسوؤں سے) تربت عاشق خنک ہوتی ہے تو ''تم بھی رو جاؤ'' کے معنی بنتے ہیں کہ تمھارے علاوہ اور لوگ بھی ادھر آتے ہیں تو روتے ہیں۔

(۴) ''غربت'' بمعنی ''پردیس، مسافرت کی حالت'' وغیرہ تو ہیں ہی، اس کے معنی ''مفلسی'' بھی ہیں اور ظاہر ہے کہ یہ معنی بھی یہاں مناسب ہیں، کیونکہ عاشق بے سروسامان ہوتا ہے۔

۳۵۵/۳ دنیا اور آفاق کو قمار خانہ یا مقامر خانہ میر نے کئی جگہ کہا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۷۱/۳، جہاں متعدد شعر درج ہیں۔ ان شعروں کے ہوتے ہوئے بھی شعر زیر بحث کا انتخاب ضروری تھا، کیونکہ اس میں کئی

باتیں ایسی ہیں جو گذشتہ نقل کردہ شعروں میں نہیں ہیں۔

پہلی بات تو یہ کہ دنیا کو ایسا مقامر خانہ کیوں کہا؟ جس کا پیدا (ظاہر) ناپیدا (ناظاہر) ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں اول تو یہ کہ دنیا بہر حال نمود (دھوکا) ہے۔ وہ نظر تو آتی ہے، لیکن دراصل ہے نہیں۔ دوم یہ کہ پیشہ ور قمار خانے ہمیشہ اس طرح ترتیب دئے جاتے ہیں کہ اس کا مالک نفع میں رہے کیونکہ اگر قمار خانے کے مالک کو بالکل نفع نہ ہو تو وہ جوا کھلائے کیوں؟ لہٰذا کھیل اس طرح ترتیب دئے جاتے ہیں کہ کچھ لوگ تو جیتیں لیکن سب لوگ ہر وقت نہ جیتیں۔ اوپر اوپر تو معلوم ہوتا ہے کہ سب بالکل ٹھیک ہے، لیکن اندر اندر ایسا انتظام رہتا ہے کہ قمار خانے کو گھاٹا نہ ہو۔ سوم یہ کہ بعض قمار خانوں میں بڑی باریکی سے بے ایمانی بھی ہوتی ہے، کہ اگر نفع نقصان کا نظام فیل ہونے لگے تو بے ایمانی سے اس نقصان کو پورا کیا جا سکے۔ چہارم یہ کہ جوئے کی بنیاد لاعلمی پر ہے۔ آپ کے فریق مخالف کے ہاتھ میں کیا ہے، یہ آپ نہیں جانتے یا اگلی چال میں پانسا کس طرح پڑے گا، پیسہ کہاں جا کر رکے گا، یہ آپ نہیں جانتے۔ آپ رقم لگاتے ہیں لیکن جانتے نہیں کہ اس داؤ کا نتیجہ کیا ہوگا؟

آخری بات یہ کہ بودلیئر Baudelaire نے خوب کہا ہے کہ جو زمانے سے قماری کرے اور ہارے گا ہی، کیونکہ زمانہ چاہے دغا نہیں لیکن پھر بھی جیتتا ہے، کیونکہ یہ قانون ازلی ہے۔

Keep in mind that time's rabid gambler
Who wins without cheating. It's the law!

بودلیئر کے یہاں زمانے کی سرد اور بے حس (Uninterested) سفاکی ہے، اس کو غرض نہیں کہ کون جیتتا ہے کون ہارتا ہے، ہارتا سب کو ہے۔ میر کا شعر اس سے کچھ کم سفاک نہیں کہ یہاں تو پہلے ہی داؤں پر انسان خود ہی کو ہار دیتا ہے۔ دونوں کے یہاں کائنات یا زمانہ یا خدا ایک بے دماغ قوت (mindless power) ہے، جیسا کہ کافکا کے ناولوں میں ہم دیکھتے ہیں۔

اب سوال یہ ہے کہ خود اپنے ہی کو ہار جانے سے کیا مطلب ہے؟ اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ انسان جب دنیا میں آتا ہے تو اپنی تقدیس و تنزہ کھو دیتا ہے وہ عالم علوی سے عالم سفلی میں آتا ہے اور اپنی روحانی صفات کو کھو دیتا ہے۔ اس مضمون کو میر نے کئی بار کہا ہے۔ ملاحظہ ہو ۲۶۴/۶، ۱۰۲/۱، ۳۱۷/۳۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ دنیا میں آ کر انسان اپنی انسانیت ہی کھو دیتا ہے۔ تیسرا جواب یہ کہ انسان دنیا

میں آ کر دل وجان کسی معشوق پر ہاری دیتا ہے۔ اور جب دل وجان ہر گئے تو گویا خود ہی کو ہار دیا۔

مصرع اولیٰ جس قرأت کے ساتھ میں نے درج کیا ہے اس میں ۳۲ ماترائیں ہیں۔ بعض مرتبین نے اس کو "درست" کرنے کی کوشش کی ہے، غالباً اس خیال سے کہ اس بحر میں میر کے اکثر مصرعے ۳۰ ماتراؤں کے ہی ہیں اور ۳۲ ماتراؤں والے مصرعے نادر ہیں۔ النادر کالمعدوم پر عمل کرتے ہوئے مرتبین نے قیاسی تصحیح کی ہے۔ مثلاً نسخۂ کلکتہ ع

میر جہاں ہے مقامر خانہ پیدایاں کا پیدا ہے

ظاہر ہے مصرع اس شکل میں بے معنی ہے۔ آسی نے قیاس کیا ہے ع

میر جہاں ہے مقامر خانہ پیدا یہاں کا نہ پیدا ہے

اب معنی درست ہیں، لیکن آہنگ بہت مجروح ہو گیا ہے، چونکہ شاذ ہی سہی میر نے ۳۲ ماتراؤں والے مصرعے بھی اس بحر میں لکھے ہیں۔ اس لئے میں اسی قرأت کو درست سمجھتا ہوں جو میں نے درج کی ہے۔ اس طرح معنی بھی درست ہیں اور آہنگ بھی ٹھیک ہے ع

میر جہاں ہے مقامر خانہ پیدایاں کا نا پیدا ہے

اس غزل میں تین شعر ہیں، تینوں ہی انتخاب میں شامل ہوئے۔ تین شعروں پر مشتمل اتنی بھرپور غزل مشکل سے ملے گی۔ زیر بحث شعر تو شورانگیزی میں اپنی مثال آپ ہے۔ شعر زیر بحث کا مضمون قائم نے اٹھایا ہے لیکن وہ اس کے پورے امکانات کو نہ برت سکے۔ ان کا اسلوب بھی ذرا الجھا ہوا ہے۔ ہاں، "جائے" اور "چلے" کا تضاد بھی خوب ہے۔

اس جوئے خانے سے مت پوچھ کہ جائے کیوں کر
پونجی لائے تھے کچھ اک دور سے یاں ہار چلے

دیوان پنجم

ردیف واؤ

۳۵۶

عاشق ہو تو اپنے تئیں دیوانۂ سب میں جاتے رہو
چکر مارو جیسے بگولا خاک اڑاتے آتے رہو

۹۸۰

شاعر ہو مت چپکے رہو اب چپ میں جانیں جاتی ہیں
بات کرو ابیات پڑھو کچھ بیتیں ہم کو بتاتے رہو

بتانا = سکھانا، دکھانا

ابر سیہ قبلے سے آیا تم بھی شیخو پاس کرو
کھلنے تک لٹ پٹے باندھو ساختہ ہی مدھ ماتے رہو

لٹ پٹی = ایسی پگڑی جس کے سرے دونوں طرف ہوں۔
ساختہ = مصنوعی

کیا جانے وہ مائل ہووے کب ملنے کا تم سے میر
قبلہ و کعبہ اس کی جانب اکثر آتے جاتے رہو

۳۵۶/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن دلچسپی سے یکسر خالی نہیں۔ دیوانہ بکار خویش ہشیار رہتا ہے، اسے

مزید چالاکی سکھائی جا رہی ہے، کہ تم تو ہو ہی دیوانے، جہاں چاہو چلے جایا کرو، جس کو چاہو دیکھ آیا کرو۔

۳۵۶/۲ بڑی ڈرامائی صورت حال ہے۔ ماحول خوف و ہراس کا ہے، سب پر شاید کوئی استبدادی قوت غالب ہے۔ اگر احتجاج نہ کریں تو سب کا انجام موت ہی ہوگا۔ خاموشی سے ظلم سہنا خود موت کے برابر ہے۔ اور از روئے حدیث نبویؐ نیکی کا حکم دینا اور برائی سے روکنا ہر مسلمان کا فرض ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ اگر برائی سے روکنے کی استطاعت نہ ہو تو اسے زبان سے برا کہئے۔ یہ بھی ممکن نہ ہو تو کم سے کم اسے دل سے برا سمجھے، اور یہ ایمان کا ضعیف درجہ ہے۔ اس اصول کی بازگشت یہودی مفکر آرتھر ہرٹزبرگ (Arthur Hertzberg) کی تحریروں میں دکھائی دیتی ہے۔ جب انتفاضہ کے نتیجے میں یہودیوں نے فلسطینیوں پر مظالم کا بازار گرم کیا تو بہت سے روشن خیال یہودی ادیبوں اور دانشوروں نے اس پر احتجاج کیا لیکن ایلی واٹسل (Elie Wiesel) جو ایک سربرآوردہ جرمن یہودی ادیب ہے، اور جو خود جرمنی میں بڑے بڑے مصائب جھیل چکا تھا، اس موقع پر خاموش رہا۔ ہرٹزبرگ نے اس کو کھلا خط لکھا اور اس بات پر تاسف کیا کہ واٹسل کا ضمیر اسے اس بات پر مجبور نہیں کرتا کہ وہ یہودیوں کے مظالم کے خلاف آواز اٹھائے۔ اس نے لکھا کہ تم یہ نہ سمجھو کہ چپ رہ کر تم ذمہ داری سے بچ جاؤ گے، کیونکہ جب ظلم ہو رہا ہو اور کوئی شخص خاموش رہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ ظالم کی طرف سے مداخلت کر رہا ہے۔ خاموشی ایک طرح کی مداخلت ہے۔

Silence is a form of interference.

میر کے شعر میں بھی یہی فضا ہے۔ کہ اس وقت جو ہو رہا ہے اس میں چپ رہنا (اپنی اور دوسروں کی) موت کو دعوت دینا ہے۔ لیکن میر کا شعر اپنے موضوع سے بڑا ہے۔ کیونکہ اس میں غزل کی شعریات بھی زیر بحث آگئی ہے۔ اٹھارہویں صدی میں جب ہماری شاعری پر دہلی میں نئی بہار آئی اور غیر معمولی تخلیقی سرگرمی کا دور دورہ ہوا، تو شعرا کو اس بات کا بھی احساس ہوا کہ ہم لوگ نئی شعریات بنا رہے ہیں اور یہ شعریات قدیم اردو (= دکنی) اور فارسی سے جگہ جگہ مختلف ہے۔ نئی شعریات کی تشکیل کا یہ عمل کم و بیش ۱۷۰۰ سے ۱۸۵۰ تک جاری رہا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کے تمام شعرا نے شاعری کی نوعیت کے بارے میں براہ راست یا بالواسطہ بیانات اپنے کلام میں جگہ جگہ رکھے ہیں۔

شعر زیر بحث سے یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ شاعر کا منصب یہ ہے کہ وہ اپنے خیالات بے دھڑک اور بے کھٹکے بیان کرے۔ اور لوگ مصلحتاً چپ ہو جائیں تو خیر ہو جائیں لیکن شاعر چپ نہیں رہتا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر کوئی سیاسی و سماجی کردار رکھتا ہے اور اسے شعوری طور پر نبھاتا ہے۔ اس کا مطلب دراصل یہ ہے کہ شاعر اظہار خیال میں آزاد ہے، اس کا حق ہے کہ وہ زبان کھولے۔ دوسرا نکتہ اس میں یہ ہے کہ شاعر کا کوئی مخصوص موضوع نہیں، وہ جس چیز پر چاہے، اور جس طرح چاہے اظہار خیال یا اظہار رائے کر سکتا ہے۔ غزل کا بنیادی موضوع عشق ہے، لیکن غیر عشقیہ موضوعات کا دروازہ بند نہیں ہے۔ دیوان اول میں میر کہتے ہیں۔

عجب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرقے کا عاشق ہوں
بھری محفل میں بے دھڑکے یہ سب اسرار کہتے ہیں

آتش کے یہاں یہی بات "بلند و پست عالم" کے بیان کے استعارے کی شکل میں نظم ہوئی ہے۔ اپنے کھردرے، ذرا بھونڈے انداز میں کہتے ہیں۔

بلند و پست عالم کا بیاں تحریر کرتا ہے
قلم ہے شاعروں کا یا کوئی رہرو ہے بیہڑ کا

خواجہ منظور حسین مرحوم نے دو مفصل کتابوں میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ہمارے اساتذہ نے اپنے سیاسی خیالات و تصورات اور رایوں کو غزل کے پردے میں ظاہر کیا، تا کہ وہ انگریزی حکومت کی دست برد سے محفوظ رہ سکیں۔ خواجہ صاحب مرحوم کا ارشاد ہے کہ غزل کی عام فضا ہی سیاسی ہیں، بلکہ مختلف اشعار میں زلف، گیسو، زنداں وغیرہ الفاظ مخصوص تاریخی واقعات و حالات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ مثلاً اگر معشوق کی درازی زلف کا شعر ہے تو اس سے مراد سکھ لوگ ہیں جن کے بال لمبے لمبے ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ غزل، یا اس کے اشعار کی یہ تعبیر، غزل کی شعریات سے ناواقفیت کی بنا پر ہے۔ غزل میں اگر کوئی حقیقی واقعہ بیان کرنا مقصود ہو تو کلاسیکی شاعر اسے براہ راست بیان کرتا ہے۔ یا اسے اگر کوئی سیاسی بات کہنی ہے تو وہ صاف صاف کہے گا کہ میں سیاسی بات کہہ رہا ہوں۔ مصحفی، جرأت جیسے شعرا کے یہاں بھی یہ بات موجود ہے۔ میر اور سودا وغیرہ کا، جو اس زمانے کے حالات میں کسی نہ کسی طرح شریک عمل تھے، پوچھنا ہی کیا ہے؟ ان سب کے یہاں ایسے اشعار موجود ہیں جن میں سیاسی رائے

زنی یا سکھوں کی برائی، یا انگریزوں کی نکتہ چینی ہے۔ ان لوگوں کی شعریات سیاسی رائے زنی کی متحمل ہو سکتی تھی اور ہوتی تھی۔ یہ بات اور ہے کہ چونکہ غزل میں انفس سے زیادہ آفاق کا ذکر ہوتا ہے، اس لئے اس میں قطعی اور تخصیصاتی (Specific) باتیں کم ملتی ہیں۔ لیکن یہ بالکل ناپید بھی نہیں۔ مثال دیکھنی ہو تو سودا کی تیس شعر پر مشتمل غزل دیکھئے جس میں شروع کے کئی شعر قلندری کی تعریف میں ہیں اور باقی دس بارہ میں فلسفۂ حکومت (Theory of governance) مذکور ہے۔

وہی جہاں میں رموز قلندری جانے
بھبھوت تن پہ جو ملبوس قیصری جانے

اس کے بعد اٹھارہ شعر ہیں جن میں صوفیانہ قلندرانہ اور عشقیہ مضامین ہیں، لیکن رائے زنی کے انداز میں۔ انیسویں شعر سے قطعہ شروع ہوتا ہے۔

کسی گدا نے سنا ہے یہ ایک شہ سے کہا
کروں میں عرض گر اس کو نہ سرسری جانے

امور ملکی میں اول ہے شہ کو یہ لازم
گدا نوازی و درویش پروری جانے

عملی عقل کا نمونہ دیکھئے۔

بجا جو طرح سپاہی دے اس کو سمجھے مرد
نہ یہ کہ مرنے کو بیجا سپہ گری جانے

سکھوں اور مرہٹوں کی برائی میں میر کا شعر ہم ۳/۱۹۳ پر پڑھ چکے ہیں۔ بنگالے کی بینا اور پورب کے امیروں کا ذکر جرأت کی رباعی میں ہم سب جانتے ہیں۔

کہئے نہ انھیں امیر اب اور نہ وزیر
انگریز کے ہاتھ یہ قفس میں ہیں اسیر
جو کچھ یہ پڑھائیں سو یہ منہ سے بولیں
بنگالے کی بینا ہیں یہ پورب کے امیر

اسی طرح، مصحفی کا مشہور شعر ہے۔

ہندوستاں کی دولت و حشمت جو کچھ کہ تھی
ظالم فرنگیوں نے بہ تدبیر کھینچ لی

شواہد کی کثرت کو دیکھتے ہوئے ہمیں اس بات میں شک نہ ہونا چاہئے کہ کلاسیکی غزل کا بنیادی مضمون اگرچہ عشق ہے، لیکن اس میں براہ راست دنیا کی باتیں بھی ممکن ہیں۔

دوسری بات قابل غور یہ ہے کہ براہ راست باتیں اگر کثرت سے کہنا مقصود ہوتیں تو کلاسیکی شاعر کے سامنے قصیدہ اور شہر آشوب جیسی اصناف موجود تھیں، اور شاعر حسب ذوق انھیں استعمال کرتا بھی تھا۔ لہٰذا غزل کے اشعار کو خواہ مخواہ واقعی تاریخی حالات پر مبنی قرار دینا اور ان کی تاویل میں کھینچ تان کرنا غیر ضروری ہے۔

فی الحال شاہ کمال کے شہر آشوب کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔

جہاں کہ نوبت و شہنائی جھانجھ کی تھی صدا
فرنگیوں کا ہے اس جا پہ ٹم ٹم اب بجا
اسی سے سمجھو رہا سلطنت کا کیا رتبہ
ہو جب کہ محل سراؤں میں گوروں کا پہرا
نہ شاہ ہے نہ وزیر اب فرنگی ہیں مختار

نہ ہووے دیکھ کے یہ کیوں پھر اپنا دل مغموم
ہو جب کہ جائے ہما آہ آشیانہ بوم
وہ پہنچے تو بس اس ملک میں ہیں اب معلوم
فرنگیوں کے جو حاکم ہیں ہو کے یاں محکوم
تو ہم غریبوں کا پھر کیا ہے یاں قطار و شمار

یہ شہر آشوب اس وقت کا ہے جب وزیر علی خاں کو لکھنؤ کی مسند وزارت سے انگریزوں نے اتارا تھا۔ انگریزوں کے خلاف اس قدر صاف بات کی متحمل شاعری اور شعریات کو اس کی ضرورت نہ تھی کہ وہ

انگریزوں کی شکایت غزل کے اشعار میں معشوق کا پردہ ڈال کر لکھے۔ ہماری شعریات میں یہ بات مسلم تھی کہ شاعر کو ہر طرح کی بات کہنے کا حق ہے۔

اس طویل عبارت معترضہ کے بعد میر کے شعر پر مراجعت کرتے ہیں۔ لہجہ اتنا ڈرامائی اور بات اس قدر کیفیت انگیز ہے کہ اس کی دوسری خوبیاں ایک لمحے کے لئے نظر انداز ہو جاتی ہیں۔ بات، ابیات، بتیں، بتاتے، ان میں تجنیس اور ایہام صوت ہے۔ "بتانا"، "سکھانے" کے معنی میں بھی ہے، اور "نشان دہی کرنا، ظاہر کرنا" کے معنی میں تو ہے ہی۔ یعنی شعر کو صرف سناؤ نہیں، بلکہ ہمیں سکھاؤ بھی۔ ولی کا شعر ہے۔

خواہش ہے مجھے ورد کے پڑھنے کی ہمیشہ

اک بار کسو طرز سوں تک اسم بتاجا

"بات کرو" میں دو نکتے ہیں۔ (۱) ہم سے گفتگو کرو، اعراض اور پہلوتہی نہ کرو۔ (۲) کچھ بات کرو تا کہ وقت کی خوفناکی کچھ کم ہو۔ "ابیات پڑھو" میں بھی دو نکتے ہیں۔ (۱) (اپنے) اشعار سناؤ۔ (۲) دوسروں کے شعر سناؤ جو حسب حال ہوں۔

۳۵۶/۳ اس شعر میں کئی لفظ قابل توجہ ہیں۔ "ابر قبلہ" اس بادل کو کہتے ہیں جو بہت گھنا اور تاریک ہو۔ "قبلہ" کی مناسبت سے شیوخ کو غیرت دلائی ہے کہ اور کچھ نہیں اس بات کا لحاظ کرو کہ یہ بادل قبلہ کی طرف سے آیا ہے یا قبلے سے منسوب ہے۔ لیکن شیوخ، اہل دل اور رندی والے لوگ تو ہیں نہیں، وہ بھلا کیا مست ہوں گے؟ اس لئے ان کو نقلی مستی اور جنون اختیار کرنے کی تلقین کی ہے، کہ ابر قبلہ کا کچھ تو پاس و لحاظ ہو جائے۔

"لٹ پٹی" سے مراد ہے "ڈھیلی ڈھالی مستانہ" گویا دستار اس انداز سے باندھی جائے کہ اس سے بے پروائی، رندانہ پن اور مستی ظاہر ہو۔ "تخفیفہ" ہلکی چھوٹی پگڑی کو کہتے ہیں جو غالباً نوجوانوں میں بہت مقبول تھی۔ داستان امیر حمزہ میں بھی یہ لفظ ملتا ہے، اور میر نے اس لفظ کو اسی دیوان میں دوبارہ لکھا ہے۔

تخفیفے شملے پیرہن و کنگھی اور کلاہ

شیخوں کی گاہ ان میں کرامات ہو تو ہو

"ساختہ" بمعنی "مصنوعی" کو ہم زیادہ تر غالب کی وجہ سے جانتے ہیں۔

وفا مقابل و دعوائے عشق بے بنیاد

جنون ساختہ و فصل گل قیامت ہے

میر کو پڑھیں تو پتہ لگتا ہے کہ اس بلیغ لفظ کے استعمال کے لئے اولیت میر کو ہے۔ انھوں نے اس کو ایک اور جگہ بھی باندھا ہے۔ دیوان چہارم۔

مست نہیں پر بال ہیں بکھرے پیچ گلے میں پگڑی کے

ساختہ ایسے بگڑے رہو ہو تم جیسے مدھ ماتے ہو

غالب کے شعر پر تھوڑی سی چھوٹ میر کی بھی ہے، لیکن اس کا زیر لب طنزیہ لہجہ اور اس کا حاکمانہ آہنگ غالب کا اپنا ہے۔

۳۵۶/۴ اس شعر کی بنیاد نظیری پر ہے۔

یک چشم زدن غافل ازآں ماہ نہ باشی

شاید کہ نگاہے کند آگاہ نہ باشی

(اس چاند کی طرف سے پلک جھپکنے کی بھی

مدت تک غافل نہ ہونا۔ شاید وہ بھی

تمھاری طرف دیکھے اور تم کو خبر نہ ہو۔)

اس میں شک نہیں کہ نظیری کے شعر میں جو محویت اور سپردگی کی شدت ہے، میر کا شعر اس سے خالی ہے۔ لیکن میر حسب معمول ایک تجریدی بات کو زمین کی سطح پر اور روزمرہ تجربے کے لحاظ میں لے آئے ہیں۔ لفظی لطف میر کے یہاں یہ ہے کہ "قبلہ و کعبہ" کی طرف تو لوگ جاتے ہیں۔ اور یہاں مخاطب کو "قبلہ و کعبہ" کہہ کر اس کو ہدایت دی جا رہی ہے کہ معشوق کی طرف جاتے رہنا۔

اس مضمون کو نظیری کی سی شدت کے ساتھ میر نے یوں کہا ہے۔

کیا جانے تیغ اس کی کب ہو بلند عاشق

یوں چاہیے کہ ہر دم سر کو جھکا کے بیٹھے

(دیوان دوم)

میر نے اپنے منظر نامے کو موت تک پہنچا کر نظیری سے قدم آگے رکھ دیا ہے۔ لیکن قبلہ و کعبہ، اس کی جانب اکثر آتے جاتے رہو، میں جو گھریلو پن اور پورے شعر میں جو فطری مکالمے کا رنگ ہے وہ اس شعر کو تینوں میں ممتاز کرتا ہے۔

۳۵۷

گرچہ ہم پر بستہ طائر ہیں پر اے گل ہائے تر
کچھ ہمیں پروا نہیں ہے تم اگر پروا کرو

۳۵۷/۱ شعر میں کم سے کم تین معنی ہیں اور بعض لفظی باریکیاں بھی ہیں۔ پہلے لفظی باریکیاں ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ میں "پر" اور مصرع ثانی میں "پروا" میں ضلع کا لطف ہے۔ دونوں مصرعوں میں اندرونی قافیوں کی کثرت ہے: گر / پر / پر / تر / پر (۱)۔ پھر "ہم" اور "تم" کا توازن بھی بہت خوب ہے، جیسا کہ آگے واضح ہوگا۔

ایک معنی تو یہ ہیں کہ اگرچہ ہم طائر پر بستہ ہیں، مجبور ہیں اور قفس میں ہیں، لیکن گر گل ہائے تر کو ہماری پروا ہو، ہمارا کچھ خیال و لحاظ ہو تو ہمیں اپنی مجبوری و مہجوری کی کوئی پروا نہیں۔ یعنی معشوق کو اگر بس اتنی پروا ہو کہ کوئی شخص اس کے غم میں مبتلا ہے تو زندگی گذارنے کے لئے یہی کافی ہے، چاہے وہ زندگی قفس ہی میں گذرے۔ یہاں ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس یاد آتا ہے، جس نے اپنی لافانی نظم (No Second Troy) میں اسی بات کو الٹ کر کہا ہے۔ ییٹس (Yeats) کہتا ہے کہ میں اپنی معشوق کو اس بات پر الزام کیوں دوں کہ اس نے میری زیست اور شب و روز کو درد و کرب سے بھر دیا؟

Why should I blame her that she filled my days
With misery......

اس کا تو حسن ہی ایسا تھا جیسے چڑھی ہوئی کمان، اونچا اور تنہا اور لگاوٹ سے عاری:

With beauty like a tightened bow, a kind
That is not natural in an age like this,
Being high, and solitary, and most stern

پھر وہ پوچھتا ہے کہ ایسی لڑکی کرتی ہی کیا؟ جیسی اس کی فطرت تھی اس کے اعتبار سے تو اسے ہیلن کی طرح

ٹرائے شہر تباہ کرا دیا تھا۔ بھلا میری معشوقہ کے سامنے آتش زنی کے لئے ٹرائے سا شہر تھا کہاں؟ تو اس نے مجھی کو برباد کر دیا:

Why, what could she have done, being what she is,

Was there another Troy for her to burn?

میر کے شعر میں بھی معشوق کی تباہ کاریوں کا شکوہ نہیں ہے۔ لیکن جہاں ییٹس کی معشوق ایک کائناتی قوت سی معلوم ہوتی ہے، میر کے یہاں معشوق سے تھوڑی بہت انسانیت کی توقع تو نہیں، لیکن التجا کی جا سکتی ہے۔ تم اگر پروا کرو تو مجھے کوئی پروا نہیں کہ میں قید و بند میں رنجور و مجبور ہوں۔ ییٹس (Yeats) کی معشوق کا سراپا نہیں معلوم، لیکن اس کا ہلاکت انگیز، ماورا انسانی حسن ضرور غیر معمولی حسن و قوت سے بیان ہوا ہے۔ اس کے برخلاف میر نے "گل ہائے تر" جیسا بظاہر رسمی فقرہ رکھ دیا ہے، لیکن اس کے پیچھے پوری شخصیت موجود ہے، کہ تر و تازہ ہے نازک و رنگین ہے، اور شاید کڑی کمان کی طرح بے پروا بھی ہے۔ ییٹس کے متکلم کو معلوم ہے کہ اس کے معشوق سے اسے کچھ نہ ملا ہے اور نہ ملے گا۔ میر کے متکلم کو بھی یہ بات معلوم ہے، لیکن اس کی التجا میں تھوڑی سی امید بھی ہے۔ دونوں کا اپنے معشوق سے جو رشتہ ہے وہ عام رشتوں سے بہت الگ ہے۔

لیکن میر کے یہاں ابھی اور بھی معنی ہیں۔ مصرع ثانی میں "تم اگر پروا کرو" کو "تم اگر پر کھولو" کے معنی میں بھی لے سکتے ہیں۔ (وا کرنا = کھولنا۔) یعنی ہم تو اپنے پر کھول نہیں سکتے (طائر پر بستہ)، لیکن تم اگر اپنے پر کھولو، یعنی کسی طرح اڑتے اڑتے ہم تک چلے آؤ تو ہمیں اپنی پر بستگی کی پروا نہیں۔ پھر تو ہم تم ایک ہو ہی جائیں گے۔ (یعنی تم بھی ہماری طرح قید ہو جاؤ گے۔ یا ہمارا تمھارا وصل ہو جائے گا۔)

ایک معنی یہ بھی ہیں کہ اگر گل ہائے تر اپنے پروں کو وا کریں اور اڑ کر چمن سے چلے جائیں تو بھی ہمیں کچھ پروا نہیں۔ ہم ہزار پر بستہ سہی لیکن اتنے کمزور دل کے نہیں ہیں کہ گل ہائے تر کے اڑنے پر حسد کریں یا رنجیدہ ہوں۔ گل ہائے تر بھی بہر حال ایک طرح سے اسیر ہیں، کیوں کہ وہ چمن کی شاخ سے بندھے ہوئے ہیں۔ اس لئے اگر وہ آزاد ہو جائیں تو ہمیں کوئی پروا (شکایت، ناراضگی) نہ ہوگی۔ یا اگر وہ اڑ گئے اور ہمیں اکیلا چھوڑ گئے تو بھی ہمیں کچھ پروا نہ ہوگی، کہ ہم تو تن بہ تقدیر ہیں، ہمیں معلوم ہے

کہ ہمیں یہیں رہنا ہے۔ اگر سوال یہ اٹھے کہ گل ہائے تر کے پر و بال تو ہوتے نہیں، پھر ان کے بارے میں پر کھولنے کا بیان کیوں کر ممکن ہے؟ اس کا ایک جواب یہ ہے کہ متکلم (پر بستہ طائر) دوسروں کو بھی اپنی طرح صاحب بال و پر سمجھتا ہے۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ پر کھولنا کو استعارہ بنایا ہے حرکت میں آنے، چلے جانے کا۔

ان تمام معنی میں "ہم" اور "تم" کا توازن بہت معنی خیز ہے۔ یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ گل ہائے تر دراصل (the other) ہیں اور طائر پر بستہ کی شخصیت اور گل ہائے تر میں کوئی چیز مشترک نہیں۔ یعنی پہلے معنی کی رو سے مضمون ایک طرح کی یگانگت کا ہے۔ دوسرے معنی کی رو سے بھی یگانگت کا مضمون بنتا ہے۔ لیکن باقی معنی کی رو سے مضمون انقطاع (alienation) اور غیریت (otherness) کا ہے۔ پہلے معنی کے علاوہ ہر معنی کے اعتبار سے "پروا" اور "پر + وا" میں ایہام ہے۔ ییٹس (Yeats) اگر اس شعر سے دو چار ہوتا تو اس کے چھکے چھوٹ جاتے۔ میر سے بھی خدا جانے کس مقام پر یہ شعر ہوا ہوگا۔

۳۵۸

کیوں کر مجھ کو نامہ نمط ہر حرف پہ پیچ و تاب نہ ہو
سو سو قاصد جان سے جاویں یک کو ادھر سے جواب نہ ہو

۹۸۵ خلع بدن کرنے سے عاشق خوش رہتے ہیں اس خاطر
جان و جاناں ایک ہیں یعنی بیچ میں تن جو حساب نہ ہو

خلع = کپڑے اتارنا

میں نے جو کچھ کہا کیا ہے حد و حساب سے افزوں ہے
روز شمار میں یارب میرے کہے کیے کا حساب نہ ہو

جس شب گل دیکھا ہے ہم نے صبح کو اس کا منھ دیکھا
خواب ہمارا ہوا ہوا ہے لوگوں کا سا خواب نہ ہو

نہریں چمن کی بھر رکھی ہیں گویا بادۂ لعلیں سے
بے عکس گل و لالہ الٰہی ان جویوں میں آب نہ ہو

۳۵۸/۱ مطلع برائے بیت ہے۔لیکن "نامہ نمط" کی تشبیہ خوب ہے۔پرانے زمانے میں خط کو موڑ کر طرح طرح کی شکلیں بنا کر بھیجتے تھے۔مثلاً پرندہ، کنگھی یا اسطوانہ (spiral) وغیرہ۔ظاہر ہے کہ اس طرح موڑنے اور پیچ دینے سے پورا کاغذ مڑ تڑ جاتا تھا، گویا اس پر لکھے ہوئے تمام لفظ پیچ و تاب نامہ میں ہوں۔ پیچ و تاب نامہ کا مضمون تاباں کے یہاں بھی ہے، لیکن لطف میر کے مطلع سے بھی کم ہے۔

کیوں غیر سے لکھا کر بھیجا جواب نامہ

ہے پیچ و تاب مجھ کو جوں پیچ و تاب نامہ

۳۵۸/۲ اس مفہوم کے ساتھ "خلع بدن" کی ترکیب بہت تازہ اور معنی خیز ہے۔اسے میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے، لیکن اور کسی کے کلام میں میری نظر سے نہیں گذری۔

کیا کیا عزیز خلع بدن ہائے کر گئے
تشریف تم کو یاں تئیں لانا ضرور تھا

(دیوان اول)

"خلع" کے بنیادی معنی "کپڑے اتارنا" تو ہیں، لیکن اس کے ایک معنی "لباس فاخرہ پہنانا" بھی ہیں۔("منتخب" اور اسٹائنگاس وغیرہ۔) ہمارا لفظ "خلعت" اسی معنی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ دیوان اول کے شعر میں "تشریف" انھیں معنی میں "خلع" کے ضلع کا لفظ ہے، کیوں کہ "تشریف" کے ایک معنی "خلعت" کے ہوتے ہیں، "تشریفی جوڑے" وہ کپڑے کہلاتے ہیں جو دولہن کے گھر والے دولہا کے گھر والوں کو شادی کے موقعے پر بھیجتے ہیں۔اس معنی کی مناسبت سے رند نے عمدہ شعر کہا ہے۔

خلعت عریاں تنی بہتوں نے پہنا پر جنوں
ٹھیک میرے جسم پر تشریف عریانی ہوئی

میر کے شعر زیر بحث میں لطف یہ ہے کہ بدن کو روح کا لباس فرض کر کے کہا ہے کہ چونکہ معشوق اور جان میں اتحاد ہے اس معنی میں کہ معشوق ہی عاشق کی جان ہے، اس معنی میں بھی کہ معشوق کو عاشق اس درجہ چاہتا ہے جس درجہ کوئی اپنی جان کو چاہتا ہے، اور سب سے بڑھ کر اس معنی میں بھی کہ معشوق صرف جان ہی جان ہے، بدن نہیں۔اور سب روحیں (جانیں) اس ایک روح کا حصہ ہیں جسے صوفیوں نے "روح اعظم" کہا ہے۔لہٰذا اگر عاشق لباس بدن کو اتار دے تو معشوق سے ہم کنار ہو جائیگا۔مزید لطف یہ کہ بدن کا لباس اتارنے کے لئے "خلع" کا لفظ رکھا ہے، جس کے معنی "خلعت" بھی ہیں۔لہٰذا بدن کا لباس اتارنا برابر ہے بدن کو (یا روح کو) خلعت پہنانے کے۔لہٰذا بدن کا لباس اتارنا روح کی زینت کرنا بھی ہے۔

"بدن"، "خاطر"، "جان"، "تن"، ان الفاظ میں مراعات النظیر ہے۔"ایک" اور "حساب" میں ضلع کا ربط ہے۔"جان و جاناں" کا تجنیسی فقرہ بھی عمدہ ہے۔

''حساب'' کا لفظ یہاں بہت تازہ ڈھنگ سے ''محسوب'' کے معنی میں برتا گیا ہے۔ ''بیچ میں تن جو حساب نہ ہو'' یعنی اگر بدن کو حساب میں نہ لیا جائے۔ لیکن اس کے معنی ''مد'' بھی ہو سکتے ہیں۔ یعنی اگر معاملے میں تن کی مد ہی نہ ہو۔ (مثلاً ہم کہتے ہیں ''عشق کے معاملے میں جان کا حساب نہیں۔'' یعنی جان کی کوئی مد نہیں، کوئی مذکور نہیں۔) ''حساب ہونا'' کے معنی ''نوکری سے برطرف ہونا'' بھی ہیں، مثلاً ''فلاں صاحب کا حساب ہو گیا''۔ اب معنی بالکل ہی الگ نکلے اگر تن کو برطرف نہ کریں تو جان و جاناں دونوں ایک ہیں۔ یعنی جان و جاناں کا میل ہوگا تو بدن کے ہی واسطے سے ہوگا۔ اس مفہوم کی رو سے مصرع اولیٰ کے معنی ہوں گے کہ بدن کو بچانے، اس کو خلعت زخم پہنانے میں عاشق خوش رہتے ہیں۔ گویا یہ معنی گذشتہ معنی کے بالکل برعکس ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ یہ معنی ذرا تکلف سے برآمد ہوتے ہیں، کیوں کہ محاورہ کسی کا حساب کرتا ہے، نہ کہ کسی کو حساب ہونا۔ لیکن تلازمہ بہر حال قائم ہو جاتا ہے۔ پرلطف شعر ہے۔

اصطلاح میں ''خلع بدن'' اس عمل کو کہتے ہیں جس کے ذریعے روح بدن سے عارضی طور پر جدا ہو جاتی ہے اور عالموں کی سیر کرتی پھرتی ہے۔ اس عمل کا ذکر دنیا کی اکثر قدیم تہذیبوں میں ملتا ہے۔ میر کے دونوں اشعار میں یہ اصطلاحی معنی نہیں برتے گئے ہیں۔ ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں صرف اصطلاحی معنی درج ہیں اور عزیز لکھنوی کا ایک شعر مثلاً اور اسناد درج ہے۔ میر کے شعروں میں یہ ترکیب جن معنوں میں استعمال ہوئی ہے، ان کا کہیں پتہ نہیں۔ برکاتی صاحب نے ''آنندراج'' کے حوالے سے ''فوت ہونا'' معنی درج کئے ہیں۔ لیکن ''آنندراج'' سے جو معنی برآمد ہوتے ہیں وہ زیادہ باریک، اور میر کے شعروں سے قریب تر ہیں یعنی روح کا بدن سے الگ ہونا۔

۳۵۸/۳ اس شعر میں معنی کچھ خاص نہیں ہیں، لیکن زبردست کیفیت اس میں ضرور ہے۔ دوسرے مصرعے میں پھر بھی تین معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ متکلم دعا کر رہا ہے کہ یارب قیامت کے دن میرا حساب نہ کرنا۔ دوسرے معنی یہ کہ موت کے بعد نکیرین کے سامنے یا شاید خود خدا کے سامنے براہ راست کہہ رہا ہے کہ میرا حساب نہ ہو۔ تیسرے معنی میں یہ مصرع خود کلامی پر مبنی ہے، اور معنی کئی ہیں۔ یعنی اچانک یا کسی موقعے پر کسی بات یا کام کے حوالے سے یہ خوف یا شک پیدا ہوا ہے کہ یارب (استعجابیہ یا گھبراہٹ کے

لہجے میں) کہیں روز شمار میں میرے کہے کئے کا حساب نہ ہونے لگے؟ میرے اعمال و اقوال تو اتنے زیادہ ہیں کہ حساب سے باہر ہیں۔ اب اگر میرا حساب ہونے لگے گا تو پھر بات ختم ہی نہ ہوگی۔

قیامت کے دن کے لئے ''روز شمار'' کا محاورہ یہاں پر بہت خوب صورت ہے، کیوں کہ یہ ''عدو حساب'' اور ''حساب'' سے مناسبت رکھتا ہے۔ ''کہا کیا'' اور ''کہے کئے'' کی تکرار بھی عمدہ ہے، کیوں کہ اس سے افعال و اقوال کی عمومی کثرت کے معنی مستحکم ہوتے ہیں۔

ایک اشارہ بھی ہے کہ میرے اقوال و افعال کے حساب کی جگہ میرے ارمانوں اور میری آرزوؤں کا حساب ہو جائے تو بہتر ہے، کہ وہ پھر بھی میرے اقوال و افعال سے کم کثیر ہیں۔ ''کہا'' کا ابہام بھی پرلطف ہے، کیوں کہ اس میں سخن و شعر بھی شامل ہے اور عام گفتگو بھی، اور دعا و بددعا بھی۔

میر نے اس مضمون کو کئی طرح بیان کیا ہے، لیکن شعر زیر بحث والی بات پھر نہ آئی۔

انواع جرم میرے پھر بے شمار و بے حد
روز حساب لیں گے مجھ سے حساب کیا کیا

(دیوان دوم)

جرم و ذنوب تو ہیں بے عدو حصر یارب
روز حساب لیں گے مجھ سے حساب کیوں کر

(دیوان پنجم)

رونا روز شمار کا مجھ کو آٹھ پہر آب رہتا ہے
یعنی میرے گناہوں کو کچھ عدو حصر و حساب نہیں

(دیوان پنجم)

یہ بات دلچسپ ہے کہ شعر زیر بحث کو ملا کر یہ مضمون دیوان پنجم میں تین بار بندھا ہے۔ اور دیوان دوم والے شعر کا مصرع ثانی دیوان پنجم کے ایک شعر میں تقریباً ہو بہو آ گیا ہے۔ شاعری اتنا مشکل فن ہے کہ میر جیسے شخص کی بھی تخلیقی قوت اس میں (ہزار میں ایک بار ہی) ناکام ہو سکتی ہے۔

۳۵۸/۴ شعر کا ابہام لائق توجہ ہے۔ رات میں پھول دیکھنا حقیقی واقعہ بھی ہو سکتا ہے اور خواب بھی ہو سکتا ہے۔ جب جب رات میں یا رات کو پھول دیکھا تو صبح ہونے پر یا اگلے دن معشوق کی زیارت ہوئی۔ لیکن ''منھ دیکھنا'' اتفاقیہ نہیں، بلکہ ارادی بھی ہو سکتا ہے، کہ طریقہ بنالیا ہے کہ رات میں پھول دیکھیں تو صبح کو جا کر معشوق کو بھی دیکھیں۔ دوسرا مصرع مزید ابہام کا حامل ہے۔ ایک امکان تو یہ ہے کہ نیند ہی نہیں آتی، یا نیند تو آجاتی ہے لیکن خواب نہیں دکھائی دیتا۔ لہٰذا پھول دیکھنے کا امکان نہیں۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ پھول کو دیکھنے کی دھن اور فکر میں نیند نہیں آتی۔ پھول پھر بھی دکھائی نہیں دیتا، اس لئے صبح کو معشوق کا منھ بھی دیکھنا ممکن نہیں۔

زیادہ امکان یہ ہے کہ صورت حال خواب کی ہو۔ یعنی دھن ہے کہ سو جائیں تو خواب دیکھیں۔ اور اگر خواب ہو تو ممکن ہے اس میں پھول بھی نظر آجائے۔ اور اس کی تعبیر یہ ہو کہ اگلے دن معشوق کا منھ دیکھیں گے۔ لیکن اسی دھن کے باعث نیند نہیں آتی۔ ایسا اکثر ہوتا بھی ہے کہ انسان چاہتا ہے نیند آجائے، لیکن نیند آتی نہیں۔

''لوگوں کا سا خواب نہ ہو'' بھی دلچسپ فقرہ ہے، کہ اور لوگ نہ ہماری طرح خواب دیکھتے ہیں، اور نہ ان کے خوابوں کی تعبیر ہمارے خوابوں جیسی ہوتی ہے۔ یا اور لوگ ہماری طرح تھوڑا ہی سوتے جاگتے ہیں۔ یہ بے خوابی یا خوابوں کا اس طرح دور ہو جانا، ہماری ہی تقدیر میں ہے۔ کیفیت کا شعر ہے۔

۳۵۸/۵ مصرع ثانی کا انشائیہ انداز خوب ہے، تخیل بھی نرالا ہے۔ سرخ پھولوں کا عکس پانی میں سایہ فگن ہے تو لگتا ہے کہ نہروں میں سرخ شراب بھری ہے۔ پہلے مصرعے میں کہا ہے کہ معلوم ہوتا ہے نہروں میں پانی نہیں، شراب ہے، پھر خیال آتا ہے کہ کہیں یہ پھولوں کا عکس نہ ہو جس سے پانی رنگین ہو رہا ہے۔ لیکن بات اس طرح کہی ہے کہ دو معنی نکلتے ہیں۔ (۱) دعا کے لہجے میں ہے کہ یا اللہ ان نہروں میں کبھی بھی پانی پھولوں کے عکس سے محروم نہ ہو۔ یعنی بہار دائم و قائم رہے اور نہروں کے کنارے کھلے ہوئے پھول اپنا عکس پانی میں ڈالتے رہیں تا کہ ہمیشہ یہ التباس ہوتا رہے کہ نہروں میں شراب بھری ہوئی ہے۔ (۲) تشکیک اور حرمان کے لہجے میں کہا ہے کہ یا اللہ کہیں ایسا تو نہیں کہ نہروں میں شراب نہ ہو، بلکہ پانی ہو۔ اور جب گل و لالہ کا عکس پانی سے ہٹ جائے تب پتہ چلے کہ یہ رنگینی تو سرخ پھولوں کے عکس کی تھی،

شراب کی نہیں۔

تخیل میں بے لگام پرواز اس غضب کی ہے کہ اسے ایک طرح کا جنون ہی کہہ سکتے ہیں۔ عام آدمی کو ایسا دھوکا، اور پھر اس دھوکے پر اس طرح کا شک نہیں ہو سکتا۔ اس مضمون کو اور جگہ بھی کہا ہے، لیکن یہاں معنی کی کثرت کے باعث زور کلام بہت زیادہ ہے۔

کیوں کے بے بادہ لب جو پہ چمن میں رہیے
عکس گل آب میں تکلیف مے گلگوں ہے

تکلیف = کسی کو کسی بات کے لئے کہنا

(دیوان اول)

تھا غیرت بادہ عکس گل سے
جس جوے چمن سے آب نکلا

(ساقی نامہ)

دیوان ششم

ردیف واو

۳۵۹

جھوٹ اس کا نشاں نہ دو یارو
ہم خرابوں کو مت خراب کرو

۳۵۹/۱ اس شعر کا مضمون بھی نیا ہے، اور اس کی لفظیات میں بھی بڑی تہ داری ہے۔ مصرع ثانی میں ''خرابوں'' کا لفظ کئی معنی کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔(۱) خدائی خراب، خانماں خراب / خانہ خراب وغیرہ۔(۲) ویران، اجاڑ، بالبداہت تباہ۔(۳) ''اچھا'' کا الٹا، یعنی برا۔(۴) نشے میں چور۔(۵) تباہ وبرباد۔ اب مضمون کی ندرت ملاحظہ ہو کہ متکلم کسی کی تلاش میں ہے، جس کی تلاش ہے وہ خدا ہو سکتا ہے اور معشوق بھی ہو سکتا ہے۔ کچھ لوگ ایسے ہیں جو گوہر مقصود کا سراغ جاننے کے دعوے دار ہیں۔ لیکن یا تو انھوں نے متکلم کو جو سراغ بتایا وہ غلط تھا، یا ان لوگوں نے جان بوجھ کر، متکلم کو پریشان کرنے کے لئے جھوٹا پتہ بتا دیا۔ یا متکلم کو قرینے سے معلوم ہو گیا ہے (یا اس کو خیال ہو رہا ہے) کہ لوگ اسے معشوق / خدا کا سراغ غلط بتا رہے ہیں۔ بہر حال، وہ ان سے کہتا ہے کہ جھوٹا سراغ دے کر ہم خرابوں کو مزید خراب مت کرو۔ اس پوری صورت حال میں بہت سی باتیں مضمر ہیں:-

(۱) وہ لوگ کون ہیں جو خدا / معشوق کا نشان بتا دینے کے دعوے دار ہیں؟ ہو سکتا ہے کہ یہ وہ لوگ ہوں جو خود کو عارف اور خدا شناس بتاتے ہوں، یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ محض دنیا والے عام لوگ ہوں جن کو دعویٰ ہے کہ وہ بھی خدا شناس ہیں۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ کچھ نہ جانتے ہوں لیکن جستجو کرنے والے کو

پریشان کرنا اور اس کی پریشانی سے لطف اٹھانا چاہتے ہوں۔

(۲) کچھ لوگوں، یا کسی نے متکلم کو معشوق / خدا کا پتہ بتایا ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ متکلم اپنی جستجو میں ہر کس و ناکس سے پوچھتا ہے کہ وہ کہاں ملے گا، اور بعض لوگ (جن کی صورت حال ۱ میں بیان ہوئی) راہ بتانے کا ذمہ اپنے سر لیتے ہیں۔

(۳) متکلم ان پر اعتبار کر لیتا ہے اور ان کی بتائی ہوئی راہ پر چل نکلتا ہے۔ جب بہت سرگرداں رہنے کے بعد بھی کامیابی حاصل نہیں ہوتی تو وہ واپس آ کر ان لوگوں سے شکایت کرتا ہے کہ تم نے ہمیں غلط راہ بتا دی۔ پھر وہ واپس آ کر اپنی سادگی (یا غرض مندی کی مجبوری) کے باعث انھیں سے پوچھتا ہے کہ اب تو صحیح راستہ بتا دو، جھوٹ بتا کر ہم خرابوں کو خراب مت کرو۔

(۴) یہ بھی ممکن ہے کہ جستجو کرنے والے نے وہ راہ ابھی آزمائی نہ ہو جو اسے بتائی جا رہی ہے بلکہ وہ قرینے یا فراست سے سمجھ لیتا ہے کہ یہ لوگ جھوٹ بتا رہے ہیں۔ لہٰذا وہ کہتا ہے کہ جھوٹ اس کا نشاں نہ دو یارو الخ۔

(۵) متکلم از خود اس بات پر قادر نہیں ہے کہ گوہر مقصود کو ڈھونڈ نکالے، ایسا ہوتا تو وہ خود ہی اس تک پہنچ گیا ہوتا۔ طلب صادق کے باوجود وہ اس تک پہنچنے سے معذور ہے۔ اور اس بات پر بھی مجبور ہے کہ وہ اوروں سے اس کی راہ پوچھے، اور اگر وہ غلط بھی بتائیں تو بھی اس راہ کو آزمائے۔

(۶) متکلم کی (خانہ) خرابی عشق کی مستی (خراب = مست) یا آوارہ گردی یا عام لوگوں کی نظر میں اس کے خراب (= برا) ہونے کی وجہ سے ہو سکتی ہے۔ یعنی خراب کے تمام معنی یہاں بیک وقت موجود اور کارگر ہیں۔ دریدا (Derrida) کے برعکس یہاں کوئی معنی التوا یا تنسیخ کے عمل سے نہیں گذر رہے ہیں۔ یعنی کوئی معنی (under erasure) نہیں ہیں۔ زبان کا اس سے زیادہ زبردست اور بھرپور استعمال کیا ہوگا؟

(۷) شعر کے لہجے میں غیر معمولی بے چارگی اور حزن ہے، لیکن ایک وقار بھی ہے۔ پھر پورے نظم کائنات پر تبصرہ بھی ہے، کہ خدا / معشوق کی تلاش میں ایسے لوگوں سے استمداد کرنا پڑتا ہے جو یا تو جھوٹے ہیں یا اس غلط فہمی میں مبتلا ہیں کہ ہم جانتے ہیں۔ ساری زندگی ایسے ہی لوگوں سے معاملہ کرتے گذرتی ہے۔

(۸) یہ سوال ہمیشہ باقی رہتا ہے کہ معشوق / خدا کا صحیح سراغ مل بھی سکتا ہے کہ نہیں؟ اور اگر جستجو کرنے والے نے قرینے یا فراست سے معلوم کیا ہے کہ بتانے والے جھوٹ بتا رہے ہیں تو وہ کیا قرینہ تھا یا وہ کون سی بات تھی یا کیا شواہد تھے جن کی بنا پر اس کی فراست نے یہ فیصلہ کیا کہ بتانے والے معتبر نہیں؟

غور کیجئے کہ پچاسی برس سے زیادہ کی عمر، اور یہ شعر جس میں بظاہر کچھ نہیں لیکن جس میں کائنات کے پردے پر انسان کے وجود کی پوری صورت حال بیان ہو گئی ہے۔

ردیف ہ

دیوان اول

ردیف ہ

۳۶۰

۵۹۰

جگر لوہو کو ترسے ہے میں سچ کہتا ہوں دل خستہ
دلیل اس کی نمایاں ہے مری آنکھیں ہیں خوں بستہ

ترے کوچے میں یکسر عاشقوں کے خار مژگاں ہیں
جو تو گھر سے کبھو نکلے تو رکھیو پاؤں آہستہ

مرے آگے نہیں ہنستا تو آ اک صلح کرتا ہوں
بھلا میں روؤں دو دریا تبسم کر تو یک پستہ

صلح = دوستانہ سمجھوتا
پستہ = پست

تری گلگشت کی خاطر بنا ہے باغ داغوں سے
پر طاؤس سینہ ہے تمامی دست گل دستہ

بجا ہے گر فلک پر فخر سے پھینکے کلاہ اپنی
کہے جو اس زمیں میں میرؔ یک مصراع برجستہ

۳۶۰/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن خالی از لطف نہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ دونوں مصرعوں میں ترصیع کا التزام ہے، کہ جہاں رکن ختم ہوتا ہے وہیں لفظ ختم ہوتا ہے۔ غالب اور اقبال کے یہاں یہ صفت بہت ہے۔ دوسری بات یہ کہ آنکھوں کو نمایاں دلیل کہنا خوب ہے، کیوں کہ آنکھیں (اور خاص کر سرخ آنکھیں) چہرے کی، بلکہ بدن کی سب سے نمایاں چیز ہوں گی ہی۔ تیسری بات یہ کہ جس طرح خون بستہ آنکھیں اس بات کی دلیل ہیں کہ جگر میں خون نہیں، اسی طرح جگر کا وجود ہونا اس کی دلیل ہے کہ آنکھیں خون بستہ ہوں گی، کیوں کہ جگر کا خون کھنچ کر آنکھوں میں آتا ہی ہے۔ ''آنکھیں'' اور ''نمایاں'' میں ضلع کا ربط بھی ہے۔ قائم نے آنکھوں میں خون جم جانے کا مضمون میر سے بہت بہتر باندھا ہے۔

وہ محو ہوں کہ مثال حباب آئینہ
جگر سے اشک نکل تھم رہا ہے آنکھوں میں

۳۶۰/۲ یہ تخیل خوب ہے کہ معشوق کی گلی میں عاشقوں کا ہجوم مر کھپ کر خاک ہو رہا ہے، لیکن آنکھوں کی علامت، یعنی پلکیں (جو نظر کی بھی علامت ہیں، کیوں کہ دونوں کو تیر سے تشبیہ دیتے ہیں) کانٹوں کی طرح زمین میں گڑی ہوئی ہیں۔ اس پر یہ مضمون مستزاد ہے کہ عاشقوں کے خاک میں مل جانے کی کوئی شکایت نہیں، اس پر افسوس بھی نہیں۔ لیکن ان کے وقار کا احساس پھر بھی ہے، کہ ان کے خار مژگاں کو پاؤں سے روند نا مت۔ یہ بھی ہے کہ عاشقوں کے مٹی ہو جانے سے زیادہ اس بات کا خیال ہے کہ کہیں ان کے خار مژگاں معشوق کے نازک تلوؤں میں چبھ نہ جائیں۔

''یکسر'' (یک + سر)، ''مژگاں'' اور ''پاؤں'' میں مراعات النظیر ہے۔ ''جو تو گھر سے کبھو نکلے'' میں یہ کنایہ ہے کہ معشوق اپنے گھر سے باہر بہت کم آتا ہے، بلکہ نہیں آتا ہے۔ ورنہ شاید اس بات کی بھی خبر اسے ہوتی کہ میرے کوچے میں عاشقوں کا ہجوم خاک میں ملتا رہتا ہے۔

دیوان اول ہی میں اس مضمون کو یوں کہا ہے۔

اپنے کوچے میں نکلیو تو سنبھالے دامن
یادگار مژۂ میر ہیں یاں خار کئی

یہاں عمومیت کی کمی کے باعث، اور اس باعث کہ خار مژگاں کی یادگار میں اصلی خار گنے کا کوئی باعث نہیں

بیان کیا، یہ شعر مقابلۃً کم ہے۔ اس سے یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ (کم سے کم کلاسیکی غزل کی حد تک) تخیل کی ندرت بذات خود اعلیٰ شعر کی ضامن نہیں ہوتی۔ تخیل کتنا ہی نادر کیوں نہ ہو، لیکن جب تک شعر میں معنی کی کثرت نہ ہو، بات پوری طرح بنتی نہیں۔ چنانچہ داغ کا مندرجہ ذیل شعر اس بات کا ثبوت ہے۔

بہت آنکھیں ہیں فرش راہ چلنا دیکھ کر ظالم
کف نازک میں کانٹا چبھ نہ جائے موے مژگاں کا

۳/ ۳۶۰ اس شعر میں ''صلح'' اور ''پستہ'' دو لفظ انتہائی تازہ ہیں۔ ''پستہ'' اردو میں تنہا کم ہی استعمال ہوا ہے، اور اتنا شاذ ہے کہ اکثر لغات اس سے خالی نکلے۔ ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں ''پستہ'' درج تو ہے، لیکن لکھا ہے کہ یہ ''قد'' (پستہ قد) اور ''قامت'' (پستہ قامت) کے ساتھ استعمال ہوتا ہے۔ میر نے بہر حال اسے تنہا استعمال کیا ہے اور خوب کیا ہے۔

مضمون بھی اس شعر کا بالکل نیا ہے۔ ''بھلا'' کا روزمرہ بھی نہایت عمدہ ہے۔ اور مصرع اولیٰ میں ''تو'' (واحد حاضر) بھی ہو سکتا ہے، اور ''تو'' (حرف جزا) بھی ہو سکتا ہے۔

سب سے دلچسپ بات یہ سمجھتا ہے کہ عاشق تو دو دریاؤں کے برابر روئے، اور معشوق ہلکا سا تبسم کرے۔ ''دو دریا'' سے کثرت بھی ظاہر ہوتی ہے، اور یہ بھی کہ دو آنکھیں ہیں اور ہر آنکھ ایک دریا روئے گی۔ اتنی کثرت گریہ کا انعام ایک تبسم خفیف ہو، اور پھر بھی عاشق اس پر بخوشی راضی ہو جائے۔ پھر یہ نکتہ بھی ہے کہ عاشق کے لئے دو دریا رونا مشکل نہیں، جبکہ معشوق کے لئے تبسم زیر لب مشکل ہے۔ اگر رونا آسان نہ ہوتا تو عاشق ایسی شرط لگاتا ہی کیوں۔ دلچسپ شعر ہے۔

۴/ ۳۶۰ اس مضمون کو ابو طالب کلیم نے خوب کہا ہے۔

داغ راجز بر کنار زخم ننہادہ کلیم
بہر گلگشت تو من در خانہ گلشن داشتم
(کلیم نے کنار زخم کے علاوہ کہیں داغ
نہیں لگائے۔ میں نے تو تیری گلگشت

کی خاطر خانہ باغ بنا رکھا تھا۔)

لیکن سینے کو پر طاؤس کہنے کا مضمون میر نے شاید قمر الدین منت سے حاصل کیا ہو۔

آہ اے کثرت داغ غم خوباں کہ مدام
صفحۂ سینہ پر از جلوۂ طاؤسی ہے

قمر الدین منت کا مصرع اولیٰ بھرتی کا ہے اور لفاظی پر مبنی ہے۔ ہاں دوسرے مصرعے کے حسن کا کیا کہنا۔ میر نے پہلے مصرعے میں دعویٰ کیا اور دوسرے میں اس کی دلیل دی۔ پہلے مصرعے میں نحوی خوبی یہ ہے کہ ایک نظر میں گمان ہوتا ہے کہ مصرع کی نثر یوں ہوگی: باغ تیری گلگشت کی خاطر داغوں سے بنا ہے، یعنی چونکہ معشوق کو (عاشقوں) کے داغ دیکھنا اچھا لگتا ہے، اس لئے باغ نے خود کو داغوں سے سجایا ہے تاکہ تو اس میں سیر کو آئے۔ جب دوسرا مصرع سامنے آتا ہے تو استعجاب آمیز لطف حاصل ہوتا ہے کہ یہ باغ تو متکلم نے بنایا ہے، اور خود متکلم کا بدن ہی باغ ہے۔

سینے کو پر طاؤس کہنا بدیع ہے لیکن ہاتھ کو گلدستہ کہنا بدیع تر ہے کیوں کہ ہاتھوں کی انگلیاں بمنزلہ گل پیادہ ہیں اور ہاتھوں اور انگلیوں پر جو داغ ہیں، وہ کسی اور طرح کے (مثلاً نرگس کے) پھول ہیں۔ اور سینہ گویا سبد گل ہے، جہاں سے پھول چن چن کر ہاتھوں کا گلدستہ بنتا ہے۔

ہاتھوں کو داغنے اور ان کا گلدستہ فرض کرنے کے بارے میں مزید ملاحظہ ہو ۶/ ۱۳ اور ۱/ ۱۳۸۔ ان تمام اشعار میں میر کا متکلم تھوڑا بہت دیوانہ لیکن بکار خود ہشیار اور داغ کھانے کے فن میں ماہر ہے۔ مصحفی اس کا دوسرا رخ پیش کرتے ہیں، جہاں عاشق از خود رفتہ ہے اور گل کھانے کے فن سے بھی شاید پوری طرح واقف نہیں۔

مصحفی تو نے تو پنجے کو جلا ڈالا تمام
یہ بھی اے ناداں کوئی ہوتی ہے گل کھانے کی طرح

مصحفی کے شعر میں کیفیت اور ڈرامائیت بدرجۂ اتم ہیں۔ سردار جعفری تک آتے آتے یہ مضمون نثری بیان کے نزدیک پہنچ گیا ہے۔

زخم کو یا کھلتی کلیاں ہاتھ مگر گلدستہ ہے

باغ جہاں سے ہم نے چنے ہیں پھول بہت اور خار بہت

پہلا مصرع بہت خوب تھا، دوسرے مصرعے کی غیر ضروری وضاحت نے بات بگاڑ دی۔ پھر سردار جعفری کے متکلم کی معصومیت اور سادگی فرضی ہے، کیوں کہ اس کا لہجہ اٹھلاہٹ سے بھرپور (cutesy) ہے، جب کہ مصحفی نے عاشق کے بجائے کسی اور کو متکلم قرار دے کر لہجہ (cutesy) یعنی اٹھلاہٹ سے بھرپور ہونے سے بچا لیا۔

سراج اورنگ آبادی نے میر کے مضمون کا متوازی مضمون خوب باندھا ہے۔

جاں سپاری داغ کھا چونا ہے چشم انتظار
واسطے مہمان غم کے دل ہے بیڑا پان کا

سراج کے یہاں خوش طبعی اور طباعی کے ساتھ تھوڑی سی تہ داری بھی ہے۔ داغ دار سینے کو طاؤس یا پر طاؤس کہنا ہماری کلاسیکی شاعری میں عام رہا ہے۔

ہیں جو پرداز ترے داغ میں دل کے قائم
ساتھ اس حسن کے کب جلوۂ طاؤسی ہے

پرداز = باریک لکیریں جو تصویر میں بنائی جاتی ہیں

(قائم چاند پوری)

یہ دل پر داغ نالاں کیوں نہ ہو اس زلف میں
دیکھ کر بولے ہے طاؤس گلستانی گھٹا

(شاہ نصیر)

بن گیا داغوں سے سینہ مثل طاؤس چمن
پیش پا افتادہ ہے اب تو گلستاں کی طرح

(شاہ نصیر)

میر اور کلیم ہمدانی کے یہاں بداعت یہ ہے کہ خود کو معشوق کی تفریح کے لائق باغ قرار دیا اور باغ کا وجود اس طرح ثابت کیا کہ داغ کو گل کہتے ہیں۔ میر نے اس پر ترقی کر کے داغ دار سینے کو پر طاؤس کہا۔ قائم نے داغ کے حسن میں مصوری کے فن کی جھلک دیکھی۔ میر کا زیر بحث شعر اور کلیم اور قائم کے شعروں کا

درجہ برابر کی بلندی رکھتا ہے۔

۵/۳۶۰ مصرع ثانی میں دو مفہوم ہیں (۱) میر اگر اس زمین میں ایک مصرع برجستہ کہے۔ (۲) اے میر، جو شخص بھی اس زمین میں ایک مصرع برجستہ کہے۔ مصرع برجستہ کی مناسبت سے ٹوپی آسمان کی طرف اچھالنے کا مضمون خوب ہے، کیونکہ "برجستن" کے اصل معنی ہیں "پھاندنا، اچھل جانا۔" ("موارد المصادر") لہٰذا وہ مصرع یا شعر جس کی بندش بہت عمدہ ہو اس کو "برجستہ" کہتے ہیں۔ یہ اصطلاح بہت پرانی ہے، چنانچہ ابن نشاطی کا شعر ہے۔

لطافت میں ہے جوں خوباں کی ابرو
ہر اک مصرع جو برجستہ ہے میرا

اس میں کوئی شک نہیں کہ ایسی بے رس زمین میں اتنے عمدہ شعر لکھنا لائق صد رشک ہے۔ پوری غزل سات شعروں کی ہے۔ میں نے بمشکل دو شعر ترک کیے۔ معلوم ہوتا ہے میر کے معاصروں یا بزرگوں میں سے کسی نے اس زمین میں تردد نہیں کیا۔ ہاں بقا اکبر آبادی نے، جو خود کو میر سے افضل سمجھتے تھے، ان قافیوں میں غزل کہی لیکن اس میں صرف تین شعر ہیں۔ اور بحر انھوں نے ایسی اختیار کی ہے جس میں یہ قافیے شگفتہ معلوم ہوتے ہیں۔ بقا کے یہاں برجستہ شعر کی اصطلاح نظم ہوئی ہے۔

ازبس ہوں بقا شائق اس مطلع ابرو کا
آہ سحری میری ہے مطلع برجستہ

شاہ حاتم نے بحر تو میر کی اختیار کی (ان کی غزل ۱۷۵۴/۱۷۵۳ کی ہے، اس لیے ممکن ہے میر کی غزل کے بعد کی ہو، یا اسی زمانے کی ہو) لیکن انھوں نے زمین "سر بستہ، کمر بستہ" اختیار کی۔ چنانچہ ان کا مطلع ہے۔

چلا ہے کس طرف تو آج شمشیر و سپر بستہ
میں سر دینے کو بیٹھا ہوں یہاں قاتل کمر بستہ

ظاہر ہے کہ کیا بہ لحاظ آہنگ اور کیا بہ لحاظ مضمون، میر کے اشعار ان دونوں سے بہت بہتر ہیں۔ لیکن حاتم کے قافیے بہت خوب بندھے ہیں۔

۳۶۱

۹۹۵

ہم ہیں مجروح ماجرا ہے یہ
وہ نمک چھڑکے ہے مزہ ہے یہ

آگ تھے ابتداے عشق میں ہم
اب جو ہیں خاک انتہا ہے یہ

شور سے اپنے حشر ہے پردہ
یوں نہیں جانتا کہ کیا ہے یہ

۳۶۱/۱ مطلع براے بیت ہے۔ لیکن اس مضمون میں بھی میر نے ایک دو نکتے رکھ دیے ہیں۔ (۱) نمک چھڑکنا کی مناسبت سے "مزہ"۔ (۲) اصل مزہ اس بات میں ہے کہ معشوق نمک چھڑک رہا ہے۔ اور کسی کی نمک پاشی میں یہ بات نہ ہوتی۔ "مجروح" اور "ماجرا" میں صنعت شبہ اشتقاق پر لطف ہے۔

۳۶۱/۲ زبردست کیفیت اور ابہام سے بھرپور شعر ہے۔ بظاہر اس میں کوئی بات ایسی نہیں جو فوری طور پر سمجھ میں نہ آتی ہو، لیکن حسب ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) ابتداے عشق میں آگ ہونے کے متعدد مفہوم ہیں۔ (۱) عشق جب شروع ہوا تو ہم جوش اور شدت جذبات اور شوق تمام کی آگ میں جل رہے تھے۔ (۲) ہم میں وہی تیزی اور جولانی تھی جو آگ میں ہوتی ہے۔ (۳) ہم میں آگ کی سی حدت تھی، کوئی ہمارے پاس بیٹھ نہ سکتا تھا۔ (۴) ہم آگ کی طرح تباہ کن تھے، لہٰذا (۵) خود ہی کو جلائے ڈالتے تھے۔ (۶) ہم میں وہ بے چینی اور گرمی تھی جو آگ

میں ہوتی ہے۔ (۷) عشق جب شروع ہوا تو ہم غم (اور ہجر) کی آگ میں جل رہے تھے، گویا خود آگ ہو گئے تھے۔ (۸) ہم آگ کی طرح روشن تھے۔

(۲) لیکن خود "آگ" کے علامتی مفاہیم کیا ہیں؟ اس سلسلے میں چند نکات جو مشرق و مغرب کے صوفیوں اور قدیم علامتی فکر سے مستخرج کیے گئے ہیں، حسب ذیل ہیں۔

الف۔ آگ زندگی کا سرچشمہ ہے۔ آگ شاداب ہے (گلزار خلیل۔) آگ شادابی کی ضد ہے۔ آگ سرخ ہے، سفید ہے، سیاہ ہے، نیلی ہے۔ موت سرخ ہے، سفید ہے، سیاہ ہے، زندگی سرخ ہے (خون کی سرخی)، زندگی سفید ہے (صبح کی سفیدی)، زندگی سیاہ ہے = موت ہے = حیات دنیوی ایک طرح کی موت ہے۔

ب۔ آگ = بیقراری = وحشت۔ آگ = روشنی = بیقراری = وحشت۔ وحشت = جنون۔ جنون علم کی (عقلی علم کی) ضد ہے، لہٰذا آگ = وحشت = جنون = سیاہی (روشنی کا نہ ہونا = علم کا نہ ہونا۔)

ج۔ آگ خود سے اوپر اٹھ جاتی ہے = پرواز کناں ہے = لطیف ہے۔ روح کسی سہارے کے بغیر اوپر اٹھ جاتی ہے = پرواز کناں ہے = لطیف ہے۔ لہٰذا آگ = روح۔

د۔ آگ = حرارت = زندگی۔ حرارت = قوت تخلیق = علم۔ قوت تخلیق جنسی قوت کی اصل ہے۔ آگ = جنسی قوت۔

ہ۔ آگ = روشنی = زندگی۔ لیکن روشنی جلاتی بھی ہے، لہٰذا آگ = روشنی = موت۔ زندگی = وجود = روشنی۔ لیکن زندگی = روشنی = آگ = موت۔ لہٰذا عدم = وجود۔

و۔ لاشعور کے اعتبار سے آگ = شہوت۔

ز۔ سورج، آسمان، آگ = خلاقانہ قوت، نظام فطرت، شعور (فکر، تنویر فکر، عقل روحانی معرفت۔)

ح۔ سرخ رنگ، سرخی = خون = قربانی = بے قابو (جنسی یا جذباتی) ہیجان۔

ط۔ آگ = سفیدی = وہ الوہیت جو محیط کل اور ناقابل فہم ہے۔

ی۔ نور الٰہی انسان کی روح پر منعکس ہوتا ہے۔ کبھی لمحہ بھر کے لیے، کبھی دیر تک۔ پھر ایک موقع وہ

آتا ہے جب روح اس میں غرق ہو جاتی ہے۔ان مدارج کو صوفیوں نے (۱) لوائح (جھلملاہٹیں) (۲) لوامع (کوندے) اور (۳) تجلی کا نام دیا ہے۔حضرت موسیٰ کو تجلی کا ہی دیدار نصیب ہوا تھا، جو آگ کی شکل میں تھی۔

ک۔ اللہ کے نور سے روح انسانی کے اندر اشتعال پیدا ہوتا ہے اور وہ آگ بن جاتی ہے۔اسی وجہ سے اللہ نے حضرت موسیٰ سے آگ ہی کی صورت میں کلام کیا۔

(مندرجہ بالا نکات پر قدرے مفصل کلام آپ کو "شعر غیر شعر اور نثر" کے دو مضامین ("مطالعۂ اسلوب کا ایک سبق" اور "میر انیس کے ایک مرثیے میں استعارے کا نظام" میں ملے گا) اب مصرع ثانی کے معنی پر غور کیجئے۔(۱) جل کر خاک ہو گئے۔(۲) مٹ کر خاک ہو گئے۔(۳) بے حقیقت ہو گئے۔(۴) خاک کی طرح افسردہ ہیں۔(۵) خاک کی طرح بے نور ہیں۔(۶) اپنی اصل کو واپس لوٹ گئے۔(یعنی آگ ہو جانا اپنی اصل کے مطابق نہ تھا۔)(۷) خاک ہو جانا ہماری انتہا ہے۔(یعنی کمال ہے) ہم نے بہت رنج کھینچے، بہت جلے بھنے، انتہا یہ کہ خاک ہو گئے (اس سے زیادہ کیا کرتے؟)(۹) ابتدا میں بہت گرمی تھی، لیکن عشق کی آگ آخر کار بجھ گئی۔(۱۰) خاک ہو جانا درجۂ کمال تو ہے، لیکن وہ کمال کیا جس کا رتبہ خاک برابر ہو۔

اب "خاک" کے علامتی مفاہیم پر غور کرتے ہیں۔

الف۔ خاک = زمین = نسائی اصول (female principle) = قوت تولید و تخلیق۔

ب۔ نسائی اصول = زمین بمقابل آسمان = اصول مردی (male principle)

ج۔ خاک = انسانی جسم = خدا کا گھر۔(پندرہویں صدی میں بہت سے یورپی کلیساؤں کا طرز تعمیر اور نقشہ جسم سے مشابہت رکھتا تھا۔تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو یونگ (C.G.Jung) کے تصورات علامت پر مرتب کردہ کتاب (Man and his Symbols)۔

د۔ خاک = پتھر = تکمیل۔(پتھر کو گول فرض کرتے ہیں اور دائرہ علامت ہے تکمیل کی۔)

ہ۔ خاک = اصول حیوانی (animal principle) = لاشعور۔

و۔ خاک = اصل وجود = عدم۔

یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ عناصر کی تعداد چار ہے، اور آتش و خاک ان میں سے دو عناصر

ہیں۔چار کی معنویت بھی بقول یونگ تکمیل کی ہے، اور مکمل درجۂ تکمیل تب حاصل ہوتا ہے جب دائرے کو مربع بنا دیا جائے (the squared circle)۔آگ سے خاک ہونا بھی دائری صورت ہے، کیوں کہ جب خاک نسائی اصول ہے تو وہ ہر چیز کی ابتدا آگ کی بھی ماں ہے۔لہٰذا آگ سے خاک ہونا وہ دائروی شکل ہے جو چار عناصر کے مربع میں محصور ہے۔یونگ (Jung) کی محولہ بالا کتاب میں ایک قدیم الکیمیائی تصویر کا ذکر ہے جس میں ایک دائرہ ہے جس کو ایک مربع اپنے حصار میں لئے ہوئے ہے۔دائرے کے اندر ایک عورت ہے اور ایک مرد۔اس طرح دائرہ تکمیل کی علامت یوں ہے کہ اس کے اندر اتحاد ضدین ہے (عورت + مرد، آتش + خاک) اور مربع مکمل تکمیل ہے، کیوں کہ وہ دائرے پر محیط ہے۔

خاک چونکہ انسانی جسم (= وجود) کی علامت ہے، اس لئے اس کے ذریعے ہی تمام خارجی حقائق تک رسائی ہوتی ہے۔بقول یونگ (Jung) "سوسائٹی اور اسٹیٹ صرف رسومیاتی تصورات ہیں اور وہ حقیقی ہونے کا دعویٰ اسی حد تک کر سکتے ہیں جس حد تک ان کی نمائندگی افراد کے ذریعہ ہوتی ہے۔" یونگ کہتا ہے کہ جدید انسان نے اپنی جبلتوں (= اصول حیوانی = خاک) کو نظر انداز کر دیا ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ آج جدید انسان خود کو اسی حد تک جان سکتا ہے جس حد تک وہ اپنی خودی (self) کا شعور حاصل کر سکتا ہے۔اس طرح وہ اپنے اصل وجود کی جگہ اپنے وجود کے بارے میں اپنے تصورات و مفروضات کو اپنا وجود سمجھ لیتا ہے۔

یونگ نے یہ خیالات اپنی کتاب (The Undiscovered Self) میں بیان کئے ہیں۔

یہاں ہمیں اس بات سے غرض نہیں کہ یہ باتیں غلط ہیں کہ صحیح۔بنیادی بات یہ ہے کہ خاک = اصول حیوانی = جبلت کا جو تصور یونگ بیان کر رہا ہے وہ ہماری تہذیب میں بہت قدیمی ہے۔میر کے شعر میں "خاک" کا بنیادی مفہوم یہی ہے کہ عشق کی انتہا یہ تھی کہ ہم مکمل ہو گئے، ہم نے اپنے وجود کو اپنی جبلت کی روشنی میں براہ راست جان لیا۔

ایسا نہیں ہے کہ شعر کے وہ معنی جو فوری طور پر سمجھ میں آتے ہیں، وہ غلط ہیں۔یعنی عشق نے ہم کو خاک کر ڈالا۔عشق کے شدائد اور عشق کی شدت نے ہماری جان لے لی۔لیکن یہ معنی ناکافی ہیں۔ "آگ" اور "خاک" دونوں ہی الفاظ ہماری تہذیب کے بنیادی الفاظ ہیں اور جس طرح یہ الفاظ اس شعر میں برتے گئے ہیں اس کا تقاضا ہے کہ ہم ان کے تمام مفاہیم کو نظر میں رکھ کر شعر سے لطف اندوز ہوں۔

اگر ہم شعر کی صرف نثر ہی کر دیں کہ "ہم ابتدائے عشق میں آگ تھے (اور) اب جو خاک ہیں (تو) یا انتہا ہے"۔ تو بھی یہ سوال باقی رہتا ہے کہ "آگ" اور "خاک" سے مراد کیا ہے؟

"اب جو ہیں خاک" کا فقرہ بھی معنی سے بھرپور ہے۔ اس میں اگر تھوڑی سی رنجیدگی ہے تو بہت سا اطمینان و افتخار بھی ہے کہ ہم اس منزل پر پہنچے۔ اگر "آگ" اور "خاک" کو عام معنی میں لیا جائے (آگ = حرکت، گرمی اور زندگی، اور خاک = موت و افسردگی) تو یہ شعر عشق کے پورے نظام، بلکہ پورے نظام کائنات پر ایک محزوں سا تبصرہ ہے، کہ عشق، جو انسان کی اشرف ترین صفت ہے اس کو بروئے کار لانے کا انجام ایسا ہو۔ غرض جس پہلو سے شعر کو دیکھئے، اس میں نیرنگی ہی نیرنگی ہے۔ ایسا شعر میر کے بھی کلیات میں ڈھونڈے سے ملے گا، اوروں کا ذکر ہی کیا ہے۔ لیکن میر باز کہاں آتے ہیں۔ انھوں نے اس مضمون کا ایک پہلو کسی اور طرف موڑ کر دیوان دوم میں کہہ ہی دیا ؂

سب موئے ابتدائے عشق ہی میں
ہووے معلوم انتہا کیا خاک

۳۹۱/۳ یہ شعر بھی بظاہر سادہ اور کسی خصوصیت سے محروم ہے لیکن دراصل اس میں کئی معنی ہیں۔ (۱) اگر ہم چاہیں تو اپنے شور کے ذریعہ حشر برپا کر دیں۔ لیکن چونکہ ہم چپ ہیں اس لئے معشوق اس بات کو جانتا نہیں کہ ہمارا شور کس درجہ قیامت خیز ہے۔ (۲) یہ جو دنیا میں شور محشر برپا ہے، یہ دراصل ہمارا شور وحشت ہے۔ لیکن معشوق کو جب تک بتایا نہ جائے، وہ جانے گا بھی نہیں کہ ہم کس درجہ شور انگیز ہیں۔ (۳) ہمارے شور کے باعث ایک حشر برپا ہے (یہ اچھی بات نہیں۔) لیکن کیا کریں، جب تک ہم اتنا شور و غوغا نہ کریں گے، وہ جانے گا ہی نہیں کہ ہم کیا ہیں۔ ("یہ" کی ضمیر اشارہ متکلم کی طرف پھرتی ہے۔) (۴) ہمارے شور سے ایک حشر تو برپا ہے۔ لیکن معشوق ان طریقوں کی طرف متوجہ ہی نہیں ہوتا۔ وہ جانتا ہی نہیں کہ یہ کون شخص ہے (یا یہ شور کس بات کا / کس بات پر ہے؟)

دیکھئے کس قدر چھوٹے الفاظ اور معنی کی یہ فراوانی۔ پھر معنی بھی ایسے کہ بعض ایک دوسرے کے متضاد۔ پھر وہ عاشق کس درجے کا عاشق ہے جو شور محشر پر قادر ہے اور وہ معشوق کیسا معشوق ہے کہ اسے شور محشر کی پروا نہیں، یا پھر وہ اس درجہ تغافل کیش ہے کہ جب تک شور محشر نہ ہو، عاشق کی طرف متوجہ ہی نہیں ہوتا۔

ایسے مضمون اور ایسا اسلوب خاص میر کا حصہ ہیں۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں۔ میر کی دنیائے شعر غیر معمولی طور پر وسیع ہے۔ اس دنیا کی ہر چیز عشق پر قائم ہے، اور چونکہ اس دنیا میں عشق ہر جگہ ہے، اس لئے اس میں عشق کا تجربہ اور اس کے مظاہر بھی بوقلموں ہیں۔ یہاں عاشق دونوں انتہاؤں تک پھیلے ہوئے ہیں، غیر معمولی انسان پن بھی اور غیر معمولی عینیت بھی، دونوں یہاں موجود ہیں۔

اگر اس شعر کو انسانی تعلقات سے ہٹا کر انسان اور خدا کے تعلقات اور روابط کے مضمون پر بھی قرار دیا جائے تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ انسان جب تک شور و غوغا نہ کرے خدا اس کی طرف متوجہ نہیں ہوتا۔ خود خدا بھی انسان سے انسانوں جیسا معاملہ کرتا ہے۔ چنانچہ ایک بزرگ کے بارے میں مشہور ہے کہ بستی کے لوگ ان کے پاس آئے اور بارش کی دعا کے طالب ہوئے، انھوں نے بارش کے بجائے سوکھے کی دعا کی، لیکن پانی خوب برسا۔ جب ان سے پوچھا گیا کہ یہ کیا بات تھی؟ تو انھوں نے جواب دیا کہ "آج کل ہمارے تعلقات خراب ہیں۔ جو کہتے ہیں اس کا الٹا ہوتا ہے۔" میر کے شعر میں بھی یہی معاملہ ہے کہ ابھی وہ ہم کو نظر انداز کر رہا ہے (یا ابھی اس نے ہمارا شور و غوغا دیکھا نہیں ہے۔) جب ہم حشر اٹھائیں گے تو معلوم ہوگا۔ لطف یہ ہے کہ حشر اٹھانا خدا کا کام ہے، لیکن بندہ خود کو اس پر قادر سمجھتا ہے۔ عجب شور انگیز شعر ہے۔

۳۶۲

جی چاہے مل کسو سے یا سب سے تو جدا رہ
پر ہو سکے تو پیارے تک دل کا آشنا رہ

میں تو ہیں وہم دونوں کیا ہے خیال تجھ کو
جھاڑ آستین مجھ سے ہاتھ آپ سے اٹھا رہ

جیسے خیال مفلس جاتا ہے سو جگہ تو
مجھ بے نوا کے گھر بھی ایک آدھ رات آ رہ

دوڑے بہت ولیکن مطلب کو کون پہنچا
آئندہ تو بھی ہم سا ہو کر شکستہ پا رہ

۱/ ۳۶۲ قافیے بے رس ہیں اور ردیف بے لطف۔ پھر بھی جواں سال میر نے چودہ شعر کی غزل کہی ہے، اور تقریباً ہر شعر خاصے بلند معیار کا ہے۔ یہ چار شعر جو میں نے لئے ہیں، خاص میر کے انداز کے ہیں اور کسی بھی شاعر کے لئے مایۂ افتخار ہوتے۔ میر کا کلام ایسے شعروں سے بھرا پڑا ہے، لہٰذا میر کا قاری ان کا عادی ہو جاتا ہے اور ان کی ندرت اور تازگی کو پوری طرح محسوس نہیں کرتا۔

شعر زیر بحث میں سب سے پہلی توجہ انگیز چیز اس کا تخاطب ہے۔ خطاب معشوق سے تو ہے ہی، لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم خود سے مخاطب ہو، یا کوئی شخص کسی اور شخص سے بات کر رہا ہو۔ دوسری بات یہ کہ شعر کے چاروں ٹکڑے انشائیہ ہیں۔ اس طرح یہ فائدہ حاصل ہوا ہے کہ جو بات کہی گئی ہے اس میں عمومی، اصولی بیان کا رنگ نہیں ہے، بلکہ دوستانہ، اور انسانی سطح پر مشورے کا رنگ ہے۔ خود شعر کا مضمون انسانی سطح کا اور ایک خصوصی طرح کی انسان دوستی پر مبنی ہے۔ غالب کے یہاں انانیت کی وہ منزل ہے

جہاں کسی سے بھی ربط رکھنا گوارا نہیں ہوتا

ڈالا نہ بے کسی نے کسی سے معاملہ
اپنے سے کھنچتا ہوں خجالت ہی کیوں نہ ہو

ہنگامۂ زبونی ہمت ہے انفعال
حاصل نہ کیجے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو

لیکن میر نے یہاں خوب صورت قول محال کے ذریعہ وارستگی اور ربط و تعلق، دونوں کا امکان رکھ دیا ہے۔ جی چاہے تو کسی سے ملو، یا سب سے ملو، جی چاہے تو سب سے جدا رہو۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ دل سے آشنائی رہے۔ یعنی گوشت پوست کے انسان سے معاملہ رکھا بھی تو کوئی خاص بات نہیں، اور نہ رکھا تو بھی کوئی خاص بات نہیں۔

"دل کا آشنا رہ" کثیر المعنی فقرہ ہے۔ (۱) معشوق سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ ہمارے دل سے آشنائی رکھ۔ (۲) معشوق سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ اپنے دل سے آشنائی رکھ۔ (یعنی صاحب دل بن، دل دردمند رکھ۔) (۳) معشوق سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ اللہ کی مخلوق کے دل سے آشنائی رکھ۔ (یعنی صاحب دل بن اور دوسروں کے دلوں کا لحاظ رکھ۔ ان کی خاطر کو عزیز جان۔) (۴) خود سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ دل دردمند رکھ۔ (۵) خود سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ اپنے دل کی گہرائیوں کو سمجھ۔ (۶) مخاطب (واحد حاضر) سے کہا ہے کہ صاحب دل بن۔

برک ہارٹ Titus Burckhardt کے بموجب صوفیوں کے یہاں "قلب" سے مراد وہ مقام ہے جہاں روح کی "عمودی" شعاع "نفس" کی "افقی" سطح کو چھوتی ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں "عقل" جاگزیں ہے، اور "عقل" سے مراد ہے فہم کی وہ خالص روشنی جو منطقی فکر سے آگے کی چیز ہے۔ جناب شاہ حسین نہری نے مجھے متوجہ کیا ہے کہ قرآن کریم میں "قلب" کو "عقل" سے متصف قرار دیا گیا ہے۔ مثلاً سورۂ الحج، آیت ۴۶: فتكون لهم قلوب يعقلون بها (تا کہ ان کے دل ایسے ہوتے کہ وہ ان سے سمجھ سکتے۔ ترجمہ از مولانا فتح محمد خان جالندھری) لہٰذا "دل" اور "قلب" ایک ہی شے نہیں ہیں۔ لیکن اردو فارسی میں صوفیوں نے "دل" اور "قلب" کو ہم معنی طور پر بھی استعمال کیا ہے۔ چنانچہ

بیدل کا شعر ہے۔

جب دل کے آستاں پر عشق آن کر پکارا
پردے سے یار بولا بیدل کہاں ہے ہم میں

اس شعر پر حضرت منصور حلاج کے ایک شعر کا پرتو ہے جس میں کہا گیا ہے کہ میں نے اپنے رب کو دل کی آنکھوں سے دیکھا اور پوچھا "تو کون ہے؟"۔ "جواب ملا = "تو"۔ مارٹن لنگس (Martin Lings) نے بھی یہی کہا ہے کہ "قلب" دراصل براہ راست روحانی مکاشفے کی صلاحیت کا نام ہے۔ بیدل کا شعر صاف بتا رہا ہے کہ جس چیز کو صوفیہ نے "قلب" کہا ہے، اسی کے لئے انھوں نے "دل" کا لفظ استعمال کیا ہے۔ لہٰذا میر کے شعر میں "دل کا آشارہ" سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ روح کی اس قوت سے بے نیاز نہ ہو جس کا مقام قلب ہے۔

۲ / ۳۶۲ اس سے ملتے جلتے مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۱ / ۱۰۳۔ موجودہ شعر میں مضمون ۱ / ۱۰۳ سے آگے بڑھ گیا ہے۔ کیوں کہ مخاطب اور متکلم دونوں کے وجود سے انکار کیا گیا ہے۔ پھر اس پر بھی بس نہیں کیا، مخاطب سے یہ بھی کہا ہے کہ مجھ کو بھی ترک کر اور خود کو بھی ترک کر۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ کلام نے غیر معمولی زور پیدا کر دیا ہے۔ انداز ایسا ہے گویا کسی کم عقل شخص کو سمجھا رہے ہوں کہ میاں جاؤ ان میں کیا رکھا ہے؟ نہ وجود خود ہے نہ وجود غیر، تم کس احمقانہ تصور میں گرفتار ہو؟ پھر اس پر ترقی کر کے کہا کہ مجھ سے بھی آستین جھاڑو اور خود سے بھی ہاتھ اٹھا لو۔ "آستین جھاڑنا" اور "ہاتھ اٹھا لینا" دونوں ہی فارسی محاوروں کا ترجمہ ہیں: "آستین افشاندن" اور "دست برداشتن"۔ "موخر الذکر تو مقبول ہو گیا، لیکن اول الذکر بہت کم نظر آتا ہے۔

پر زور کلام عموماً مبہم نہیں ہوتا۔ لیکن شعر زیر بحث میں میر نے یہ بھی کر دکھایا ہے۔ مندرجۂ ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) متکلم اور مخاطب دونوں "وہم" ہیں، یعنی وجود سے عاری ہیں۔ لیکن ایک امکان یہ بھی ہے کہ یہ بات کسی اور ہستی کا وہم ہو کہ متکلم اور مخاطب موجود ہیں۔ یعنی ہو سکتا ہے کہ ان لوگوں کی (اور لہٰذا تمام مظاہر کی) کوئی حقیقت نہ ہو سوائے اس کے کہ کوئی اور ہستی انھیں وہم (= خواب) میں دیکھ رہی ہو۔

خواجہ حسن نظامی نے اپنی ڈائری میں ایسا ہی خیال ایک جگہ ظاہر کیا ہے۔ میر کے یہاں بھی اور جگہ اس خیال کا امکان ہے۔ ملاحظہ ہو دیباچہ جلد اول صفحہ ۱۹۷، جہاں زندگی، اور وجود، اور طلسم کے مضمون پر مبنی میر کے بعض اشعار کا ذکر ہے۔ مزید ملاحظہ ہوں ۱ / ۱۵۷ اور ۳ / ۱۵۷۔

(۲) مخاطب سے کہا جا رہا ہے کہ مجھے بھی ترک کر اور خود کو بھی ترک کر۔ وجہ یہ بتائی گئی ہے کہ دونوں ہی وجود سے عاری ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ یہاں اس بات سے کیا مراد ہے کہ مجھ سے بھی آستین افشانی کر اور خود سے بھی دست بردار ہو؟ کم سے کم حسب ذیل امکانات ذہن میں آتے ہیں۔ (۱) تم مجھ کو پاؤ گے اور نہ میں کچھ حاصل کر سکوں گا، لہٰذا کوئی امید نہ رکھو۔ (۲) جب ہم دونوں ہی بے وجود ہیں تو ہمارے ذریعہ حقیقت تک پہنچنے کی کوئی راہ نہیں۔ (۳) ہم ہی نہیں تو عمل لا حاصل ہے۔ عمل تو اس سے سرزد ہوتا ہے جس کا وجود ہو، بے وجودوں کا عمل کیا؟ (لطف یہ ہے کہ آستین افشاندن اور دست برداشتن بھی عمل ہی ہیں، لیکن یہ اعمال خود عمل کا انکار کرتے ہیں۔) (۴) ہمارے تمھارے درمیان کوئی معاملہ نہیں ہو سکتا۔

(۳) اب سوال یہ ہے کہ مخاطب کون ہے؟ مخاطب اگر معشوق ہے تو دلچسپ صورت حال پیدا ہوتی ہے کہ وہ شخص جسے حاصل کرنے کے لیے ساری تگ و دو ہوتی ہے، اس کے بھی وجود سے انکار کیا جا رہا ہے اور ایک طرح سے اس کو متکلم کا طالب قرار دیا جا رہا ہے، کیوں کہ اگر وہ طالب نہ ہو تو اس سے یہ کیوں کہا جائے کہ مجھ سے آستین جھاڑ لو، یعنی مجھے ترک کر دو، مجھ سے کوئی توقع نہ رکھو۔ اگر مخاطب دنیا والے ہیں تو پھر یہ شعر کسی ایسی ذہنی صورت حال کا آئینہ دار ہے جب متکلم دنیا اور نظام دنیا سے اس قدر نفور ہے کہ وہ خارجی وجود کے انکار ہی میں اپنی عافیت سمجھتا ہے۔ اگر مخاطب کوئی ایک شخص (مثلاً کوئی دوست یا ہم نشین) ہے تو پھر شعر دنیاوی ذمہ داریوں سے انکار اور فرار پر مبنی ہے۔ جس طرح بھی دیکھیں، بات مبہم رہتی ہے، بس یہ کہا جا سکتا ہے کہ شعر میں انکار وجود کا مضمون ہے اور وہ اس طرح بیان ہوا ہے کہ ایک طرف تو احساس و اعتراف عجز و شکست ہے، اور اس کے ساتھ ہی ساتھ لہجے میں عجب جھنجھلاہٹ اور انکشافی زور ہے۔

مصرع اولیٰ میں "وہم" کی مناسبت سے "خیال" اور مصرع ثانی میں "آستین" کی مناسبت سے "ہاتھ" بہت خوب ہیں۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔

۳۶۲/۳ اس شعر میں معشوق پوری طرح ''اوباش و بدمعاش'' ہے، کہ ہر ایک کے پاس آتا جاتا ہے۔ لیکن شعر کی اصل خوبی اس تشبیہ میں ہے کہ معشوق کا کردار خیال مفلس کی طرح ہے۔ جس چیز سے تشبیہ دی جائے (مشبہ بہ) وہ ہمیشہ اس چیز سے افضل ہوتی ہے جس کو تشبیہ دی جائے (مشبہ)۔ یہاں کمال یہ ہے کہ مشبہ بہ افضل تو ہے، لیکن ساتھ ہی وہ انتہائی حقیر و سفلیہ بھی ہے۔ مفلس کا خیال ہر طرف دوڑتا ہے، کہ فلاں سے کچھ مل جائے، فلاں سے کچھ حاصل ہو جائے۔ مفلس کے خیال میں خودداری اور خودنگہداری نہیں ہوتی۔ مثل مشہور ہے کہ غرض مند باؤلا ہوتا ہے۔ لہٰذا ''خیال مفلس'' نہایت کم وقار چیز ہوا۔ پھر بھی وہ ہرجائی معشوق سے افضل بھی ہے، کہ معشوق کتنا ہی ہرجائی کیوں نہ ہو، وہ اتنی جگہوں پر اور اس کثرت سے نہ جاتا ہو گا جتنی جگہوں پر اور جس کثرت سے مفلس کا خیال ادھر ادھر دوڑتا پھرتا ہے۔ شاعر کا کمال اسی بات میں ہے کہ معشوق کے عیب (ہرجائی پن) کے لئے ایسی شے سے تشبیہ تلاش کی جو جگہ جگہ گھومنے اور آوارہ پھرنے میں ہرجائی پن سے بھی زیادہ قوی ہے۔

تشبیہ اور استعارہ، دونوں ہی میں یہ اصول کارفرما ہوتا ہے (یا یوں کہیں کہ ہونا چاہئے) اور اسی بات میں ان کی اصل قوت ہے، کہ ان کی بنیاد مبالغے پر ہوتی ہے۔ اگر مشبہ بہ کی قوت مشبہ سے زیادہ نہ ہو تو تشبیہ قائم نہ ہوگی اور یہ شاعر تخیل کی ناکامی کا ثبوت ہوگا، جیسا کہ مجاز کے اس بند میں ہے۔

اک محل کی آڑ سے نکلا وہ پیلا ماہتاب
جیسے مفلس کی جوانی جیسے بیوہ کا شباب
جیسے ملا کا عمامہ جیسے بنیے کی کتاب
اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں

یہاں سارے مشبہ بہ (مفلس کی جوانی، بیوہ کا شباب، ملا کا عمامہ، بنیے کی کتاب) اپنے مشبہ (پیلا مہتاب) سے کم قوی ہیں، کیوں کہ ان سے کسی میں وہ زردی نہیں ہے جو اس تصوراتی زردی میں ہے جو متکلم نے ماہتاب میں دیکھی ہے۔ دوسری بات یہ کہ ملا کے عمامے اور بنیے کی کتاب میں زردی ضروری نہیں، لہٰذا تشبیہ یوں بھی ناکام ہے۔ لہٰذا تشبیہات کے اس سلسلے کے باوجود ہمارے ذہن میں پیلے ماہتاب کا پیکر نہیں قائم ہوتا، بلکہ خود ''پیلا ماہتاب'' جو ایک درجے کا استعارہ ہے، ان تشبیہات سے بہتر ہے، حالاں کہ اس میں بھی یہ کمزوری ہے کہ ''پیلا'' کے ساتھ ''ماہتاب'' کا لفظ رکھا گیا ہے جو روشنی اور

چمک پر مکرر دلالت کرتا ہے۔ (ماہ = چاند اور ''تاب'' بمعنی ''روشن''؛ ''روشن کرنے والا۔'') اگر ''پیلا ماہتاب'' کی جگہ ''پیلا چاند'' ہوتا تو استعارہ بہتر ہوتا ہے۔ میر کے یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ معشوق کے ہرجائی پن کو ظاہر کرنے کے لئے ایسے الفاظ لائے گئے ہیں جو تشبیہ سے مناسبت رکھتے ہیں (''جاتا ہے''، نہ کہ ''قدم رنجہ فرماتا ہے''؛ ''تشریف لے جاتا ہے''؛ ''رونق افروز ہوتا ہے'' وغیرہ)۔ تشبیہ ایسی چیز سے ہے جو بذات خود حقیر ہے، لیکن ہرجائی پن کی صفت میں نہایت قوی ہے۔

اب بعض لفظی خوبیاں ملاحظہ ہوں۔ ''مفلس'' اور ''سو'' میں ضلع کا تعلق ہے۔ ''مفلس'' کے لحاظ سے خود کو ''بیٹوا'' کہنا بھی مناسبت لفظی کا کرشمہ ہے۔ یہاں ''دل زدہ''؛ ''غم زدہ'' وغیرہ الفاظ یا اس قسم کی ترکیب لفظی نامناسب تھی ع

میرے بھی غم کدے میں ایک آدھ رات آرہ

شعر کے لہجے میں تلخی، شکایت، التجا، ہوس ناکی، سب اس طرح یک جا ہو گئے ہیں کہ اس پر کوئی ایک حکم لگانا ممکن نہیں۔ لاجواب شعر ہے۔

۳۶۲/۴ اس شعر کا مضمون تو عام ہے، کہ سعی و کوشش کے باوجود مقصود (= خدا، معشوق، دنیاوی کامیابی) کا حصول نہ ہوا۔ لیکن اس پر جو اضافہ کیا ہے وہ نیا ہے کہ سعی کو تو ناکام ہی ہونا ہے اس لئے شکستہ پا ہو کر بیٹھ جاؤ۔ اس پر مزید لطف اس کے تخاطب میں ہے، کہ کسی اور شخص کو تلقین کر رہے ہیں کہ ہم تو پاؤں توڑ کر (یعنی ترک تگ و دو کر کے) بیٹھے ہی ہیں، تم بھی ایسے ہی ہو جاؤ۔

لیکن بات یہیں ختم نہیں ہوتی۔ مصرع اولیٰ میں عام صورت حال بھی بیان ہوئی ہے، اور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ بیان صرف اپنے بارے میں ہو۔ (ہم دوڑے تو بہت لیکن مطلب کو کون پہنچتا ہے؟) یہ بھی ممکن ہے کہ مصرع اولیٰ بھی براہ راست مخاطب کے بارے میں ہو (تو دوڑے بہت، یعنی اگر تو چاہے تو بہت دوڑے۔) اگر اس مفہوم کو قبول کریں تو مصرع ثانی کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ ٹھیک ہے، اس بار تو دوڑ دھوپ کے دیکھ لو۔ آئندہ ہماری طرح چپ بیٹھ جانا، کیوں کہ مجھے تو معلوم ہے کہ تگ و دو کا کچھ حاصل نہیں، تم دوڑ بھاگ کر کے امتحان و اطمینان کر لو۔

اگر مندرجہ بالا مفہوم کی جگہ مصرع اولیٰ کا یہ مفہوم قبول کیا جائے کہ یہ محض عمومی بیان ہے، تو

مصرع ثانی میں لفظ ''آئندہ'' بہت دلچسپ ہو جاتا ہے، کہ کس ''آئندہ'' کی بات ہو رہی ہے؟ اگلے جنم کی، یا اسی دنیا میں کسی موقعے کی، جب وہ دوش کی لاحاصلی ثابت ہو چکی ہوگی؟ بظاہر تو اگلے جنم کا مفہوم زیادہ قوی ہے، کہ اس جنم میں جو ہو تو کوشش کر کے دیکھ لو، کچھ ملنا ملانا تو ہے نہیں، اگلی بار جب یہاں آنا تو ہماری طرح پاؤں توڑ کر بیٹھ جانا۔ اس میں یہ نکتہ بھی ہے کہ ممکن ہے متکلم پچھلے جنم میں کوشش کی بے حاصلی کا تجربہ کر چکا ہو، اور یہ نکتہ بھی کہ لوگ کوشش تو کریں گے ہی، کیوں کہ یہ انسان کی سرشت میں ہے۔ نتیجہ نکلے یا نہ نکلے، انسان باز نہیں آتا۔

''دوڑنے'' کے اعتبار سے ''پہنچا'' خوب ہے، لیکن اس سے زیادہ دلچسپ ''شکستہ'' اور ''پارہ'' میں ضلع کا ربط ہے۔ چاہے کچھ ہو جائے لیکن میر رعایت لفظی سے نہیں چوکتے۔ ورنہ مضمون اس قدر تلخ ہے کہ عام شاعر اس کو نبھانے کی ہی کوشش میں مارا جائے چہ جائے کہ زبان کے ساتھ کھیل بھی کر سکے۔ افسوس کہ ''جذبات نگاری'' اور ''حقیقت نگاری'' کے مصنوعی تصورات کے چکر میں ہم لوگوں نے شعر گوئی کا فن بھلا دیا۔

۳۶۳

ایک محروم چلے میر ہمیں عالم سے
ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ

۱ر ۳۶۳ شعر میں کیفیت تو ہے، لیکن اس کا مضمون بظاہر نہایت پیش پا افتادہ اور گہرائی سے عاری ہے۔ کیفیت بھی اس شعر میں ایسی ہے کہ مثنوی ''زہر عشق'' کی ''رومانی ورد'' کی ''زیادہ دور نہیں رہ جاتی۔

لے کے دل میں تمھاری یاد چلے
باغ عالم سے نامراد چلے

مومن نے بہت بہتر طریقے سے کہا ہے۔

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے
ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

لیکن میر نے ''زمانے'' اور ''عالم'' میں فرق کر کے اپنے شعر میں ایک نکتہ رکھ دیا ہے۔ یہاں ''عالم'' سے مراد خاک وخشت کی وہ طبیعی دنیا ہے جس میں آپ رہتے ہیں، اور ''زمانہ'' تاریخ اور وقت کا وہ اصول ہے جو عالم میں تصرف کر رہا ہے۔ لیکن ہے یہاں اس مشہور حدیث قدسی کی طرف بھی اشارہ ہو ''لا تسبوا الدهر فهو الدهر منی (زمانے کو برا نہ کہو، کہ زمانہ مجھ سے ہے۔) لہٰذا ''زمانہ'' عالم کو سامان زیست اور نعمتیں مہیا کرتا ہے۔ اور عالم ان اموال ونعم کو اہل تک پہنچاتا، یا ان میں تقسیم کرتا ہے۔ لہٰذا متکلم کو شکایت زمانے سے نہیں، بلکہ عالم کے پاس سب کچھ تھا، لیکن ہم تک اس سے کچھ نہ پہنچا۔

واضح رہے کہ محتاط محدثین کو اس بات میں کلام ہے کہ لا تسبوا الدهر پر درحقیقت حدیث قدسی ہے یا نہیں۔ لیکن یہاں ہمیں اس بات سے بحث نہیں۔ عام لوگ اسے بہر حال حدیث قدسی ہی مانتے ہیں۔ بنیادی معاملہ یہ ہے کہ میر نے غالباً اس حدیث قدسی کے مضمون کا لحاظ رکھتے ہوئے زمانے کی برائی نہیں کی ہے، بلکہ سارا الزام عالم کے سر پر رکھ دیا ہے کہ عالم نے زمانے کے فراہم کردہ اموال واسباب

ہم تک نہ پہنچائے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ محرومی، جس کا شعر میں ذکر ہے، روحانی محرومی بھی ہو سکتی ہے، عاشق کی محرومی بھی ہو سکتی ہے (وصال کو "دولت" سے تشبیہ دیتے ہیں۔ علم اور عرفان کے لئے بھی "دولت" کی تشبیہ مستعمل ہے۔) اور یہ محرومی دنیاوی مال و دولت کی بھی ہو سکتی ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ مصرع اولیٰ میں "عالم" بمعنی "دنیا" (world) ہو، اور مصرع ثانی میں "عالم" بمعنی "اہل عالم، لوگ (people)" ہو۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "فلاں کی شادی میں سارا عالم ٹوٹ پڑا۔" اب معنی یہ ہوئے کہ ہم ہی دنیا سے نامراد چلے، ورنہ باقی دنیا والوں کو تو زمانے نے بہت کچھ دیا۔

سودا اور میر دونوں نے اس زمین میں چودہ چودہ شعر کی غزلیں کہی ہیں، لیکن سودا نے "دیا" کا قافیہ ترک کیا ہے اور میر کے یہاں اسی قافیے والا شعر حاصل غزل نکلا۔ مصحفی نے پندرہ شعر کہے ہیں، اور حق یہ ہے کہ مصحفی کی غزل، سودا سے بہت بہتر ہے۔ "دیا" کا قافیہ مصحفی نے نئے پہلو سے باندھا ہے۔ شعر تو بہت اچھا نہیں، لیکن تلاش کی داد نہ دینا ظلم ہو گا۔

ہم نے ہی قدر نہ کی دولت دنیا کی دریغ
ورنہ ہم کو بھی فلک نے تو دیا کیا کیا کچھ

۳۶۴

کیا موافق ہو دوا عشق کے بیمار کے ساتھ
جی ہی جاتے نظر آئے ہیں اس آزار کے ساتھ

رات مجلس میں تری ہم بھی کھڑے تھے چپکے
جیسے تصویر لگا دے کوئی دیوار کے ساتھ

۱۰۰۵ شوق کا کام کھنچا دور کہ اب مہر مثال
چشم مشتاق لگی جائے ہے طومار کے ساتھ

ذکر گل کیا ہے صبا اب کہ خزاں میں ہم نے
دل کو ناچار لگایا ہے خس و خار کے ساتھ

کس کو ہر دم ہے لہو رونے کا ہجراں میں دماغ
دل کو اک ربط سا ہے دیدۂ خوں بار کے ساتھ

تہمت عشق سے آبادی بھی وادی ہے ہمیں
کون صحبت رکھے ہے خوں کے سزاوار کے ساتھ

۱؍۳۶۴ مطلع برائے بیت ہے۔ اس مضمون کو اس سے بہت بہتر طور پر میر نے دیوان اول ہی میں یوں کہا ہے۔

جن جن کو تھا یہ عشق کا آزار مر گئے
اکثر ہمارے ساتھ کے بیمار مر گئے

پھر بھی، شعر زیر بحث میں "ملی ہی جاتے نظر آئے ہیں" کا فقرہ خوب ہے، کیوں کہ اس سے استمرار ظاہر ہوتا ہے۔

۲۶۴/۳ تصویر کی خاموشی کا مضمون بہت پرانا ہے، چنانچہ ابوالحسن تانا شاہ کا شعر ہے۔

کب تک رہے گا یوں لب تصویر بے سخن
اے شوخ خود پسند توں تک بھی سخن میں آ

خود میر نے اس پیکر کو جگہ جگہ استعمال کیا ہے۔

تصویر کے مانند لگے در ہی سے گذری
مجلس میں تری ہم نے کبھو بار نہ پایا
(دیوان اول)

تصویر سے دروازے پہ ہم اس کے کھڑے ہیں
انسان کو حیرانی بھی دیوار کرے ہے
(دیوان سوم)

دروازے سے لگے ہم تصویر سے کھڑے ہیں
واردنگاں کو اس کی مجلس میں کب جگہ ہے
(دیوان سوم)

دیوان اول میں ایک جگہ میر نے بزم معشوق میں عاشقوں کے لئے "بے خودان محفل تصویر" کا نادر پیکر استعمال کیا ہے (ملاحظہ ہو ۲۸/۳)۔ شعر زیر بحث کا تقریباً ترجمہ فارسی میں میر نے یوں کیا ہے۔

بہ بزم عیش او استادم خاموش از حیرت
بداں ماند کہ بر دیوار چسپانند تصویرے
(اس کی بزم عیش میں میرا حیرت سے خاموش

کھڑا ہوتا ایسا ہے جیسے دیوار پر چپکائی ہوئی
(تصویر۔)

فارسی شعر کی زبان میں ہندوستانیت اور اسلوب میں لنجا بھی ہے۔ اس کے برخلاف وہ تین شعر جو اوپر نقل ہوئے اپنی اپنی جگہ پر خوب ہیں اور فارسی شعر سے بہر حال اچھے ہیں۔ لیکن شعر زیر بحث کی خوبیاں اور ہی شان رکھتی ہیں۔

سب سے پہلی بات یہ کہ شعر میں لہجہ کچھ ایسا ہے جیسے متکلم نے معشوق کو خط لکھا ہو۔ گذشتہ رات وہ اس محفل میں گیا، لیکن وہاں اسے کوئی پذیرائی نہیں نصیب ہوئی اور وہ چپ چاپ کھڑا رہ کر بے نیل مرام واپس آ گیا۔ اب معشوق کو خط لکھتا ہے اور بات یہاں سے شروع کرتا ہے کہ رات ہم بھی تمھاری مجلس میں تھے، وغیرہ۔ یا پھر اگلی صبح معشوق سے کہیں ملاقات ہوئی ہے اور معشوق (تجاہل عارفانہ سے کام لے کر، یا ایمان داری سے) اس کا تعارف پوچھتا ہے۔ جواب میں عاشق کہتا ہے کہ کل ہم بھی آپ کی مجلس میں حاضر تھے، وغیرہ۔

دوسری بات یہ کہ مجلس میں چپکے کھڑے ہونے کے دو معنی ہیں۔ (۱) چپ چاپ اور (۲) چوری چھپے۔ تیسری بات یہ کہ چپکے کھڑے ہونے میں حیرت کے علاوہ اس بات کا بھی کنایہ ہے کہ متکلم کی بات کسی نے نہ پوچھی، یا متکلم کو یارائے گفتگو نہ تھا، یا متکلم محض تماشائی تھا، شریک محفل نہ تھا۔ چوتھی بات یہ کہ "ہم بھی" میں اس بات کا کنایہ ہے کہ وہاں متکلم جیسے بہت سے لوگ تھے، یعنی (۱) بہت سے لوگ حاضر تھے (۲) بہت سے لوگ چپکے کھڑے تھے۔ پانچویں بات یہ کہ رات کا ذکر شعر کو روزانہ زندگی سے بہت قریب لے آتا ہے اور اسے اپنی طرح واقعیت عطا کرتا ہے۔ چھٹی بات یہ کہ تصویر کا دیوار پر لگایا جانا زیادہ مناسب ہے، بہ نسبت دروازے پر لگائے جانے کے، جس کا ذکر دیوان اول اور سوم کے منقولہ بالا تین شعروں میں ہے۔ ساتویں بات یہ کہ "جیسے تصویر لگا دے کوئی" میں متکلم کی مجبوری اور محفل میں اس کا بالکل نامراد اور نااہل رہنا پوری طرح موجود ہے۔ منقولہ بالا تین شعروں میں معلوم ہوتا ہے کہ دروازے پر لگی ہوئی تصویر بن جانے میں متکلم کا تھوڑا بہت ارادہ شامل ہے۔ لیکن وہ تصویر جسے "کوئی لگا دے" اپنے ارادے کی مالک نہیں ہوتی۔ شعر زیر بحث میں متکلم گویا وہ تصویر ہے جسے کسی نے دیوار پر لگا دیا ہے، خود متکلم کا ارادہ یا مرضی اس میں شامل نہیں۔ مجبوری اور اپنے ارادے کا مالک نہ ہونے کا یہ کنایہ بہت پر قوت

ہے۔ آخری بات یہ کہ دیوار سے لگی ہوئی تصویر ذرا سے ہوا کے جھونکے یا کسی کا ہاتھ لگنے سے گر بھی سکتی ہے، لہٰذا اس میں متکلم کے ضعف کا بھی کنایہ ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

۳۶۴/۳ غالب نے اس مضمون کو یوں لکھا ہے۔

آنکھ کی تصویر سرنامے پہ کھینچی ہے کہ تا
تجھ پہ کھل جاوے کہ اس کو حسرت دیدار ہے

آنکھ کی تصویر سرنامے پر کھینچنے کے مضمون میں غیر ضروری تکلف ہے، اور اس بات کو ظاہر کرنے کے لئے کہ مکتوب نگار کو حسرت دیدار ہے، ایسی تصویر بنانے کی ضرورت بھی کچھ نہیں۔ کیوں کہ خط تو اسی حسرت دیدار ہی کو ظاہر اور بیان کرنے کے لئے لکھا ہے۔ ان کمزوریوں کے باوجود، غالب کے شعر میں دلچسپی کے بھی کئی پہلو ہیں۔ لیکن میر کا شعر عجب ہی عالم رکھتا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

(۱) خط، یا کاغذوں کے پلندے (طومار) پر مہر لگانا عام بات ہے۔ کسی کو توجہ سے اور غور سے دیکھنے کو اس چیز یا اس چیز پر آنکھ لگانے سے تعبیر کرتے ہیں۔ آنکھ کی شکل مہر کی سی بیضوی اور مخروطی ہوتی ہے لہٰذا آنکھ کو مہر کی طرح خط پر لگانے کا مضمون ہر اعتبار سے مناسب ہے۔

(۲) لفظ ''طومار'' میں یہ کنایہ بھی ہے کہ خط محض ایک دو ورق نہیں بلکہ پلندے کا پلندہ ہے۔

(۳) دوسرے مصرع کا ایک مفہوم تو یہ ہے کہ وفور شوق و اشتیاق ملاقات اور امید جواب، اور اس بات کی فکر، کہ خط صحیح جگہ پہنچ جائے، اس قدر ہے کہ ادھر قاصد خط لے کر چلا اور ادھر اپنی آنکھ بھی اس کے ساتھ ساتھ چلی، گویا آنکھ نہیں ہے بلکہ خط پر مہر ہے کہ خط کے ساتھ ساتھ جاری ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ وفور شوق و اشتیاق وغیرہ کے باعث اپنے ہی خط کو بار بار آنکھوں سے لگاتے ہیں یا خط لکھا جا رہا ہے، یا لکھا جا چکا ہے، اور اس پر آنکھیں بھی ہوئی ہیں، اس کو بار بار پڑھ رہے ہیں اور اطمینان کر رہے ہیں کہ کہنے کی ہر بات کہہ دی کہ نہیں۔ اس طرح آنکھ گویا مہر بن کر یا مہر کی طرح خط پر لگی ہوئی ہے۔

(۴) ''دوڑ'' اور ''جانے'' میں ضلع کا پر لطف ربط ہے۔ ''شوق'' اور ''مشتاق'' ایک ہی خاندان کے لفظ تو ہیں ہی، ''چشم مشتاق'' کے دو معنی بھی ہیں۔ ایک تو ''وہ آنکھ جو مشتاق ہے''، اور دوسرے ''اس شخص کی آنکھ جو مشتاق ہے''۔ پھر ''شوق'' کے اصل معنی ہیں ''دل کا کسی چیز کی طرف جھکاؤ۔'' چونکہ مہر بھی

کاغذ پر اترتی ہے (گویا جھکتی ہے) اور آنکھ کی صفت تو جھکنا ہے ہی اس لئے ''شوق''، ''مہر'' اور ''چشم'' میں مراعات النظیر ہے۔

۳۶۴/۴ اس مضمون کی بنیاد حکیم شفائی کے مندرجہ ذیل شعر پر ہے۔

حال آں مرغ چہ باشد کہ پس از گل ناچار
غنچۂ دل بہ خس و خار گلستاں بندد
(اس پرندے کا کیا حال ہوگا جو گل کے
چلے جانے پر اپنا غنچۂ دل گلستاں کے خس و
خار سے ناچار لگائے؟)

کوئی شک نہیں کہ بعض غیر ضروری الفاظ کے باوجود شفائی کا شعر بہت خوب ہے، میر کو یہ مضمون اتنا اچھا لگا کہ انھوں نے اسے بار بار باندھا ہے:

چھاتی سراہ ان کی پائیز میں جنھوں نے
خار و خس چمن سے ناچار دل لگائے

(دیوان اول)

یہ ستم تازہ ہوا اور کہ پائیز میں میر
دل خس و خار سے ناچار لگایا ہم نے

(دیوان اول)

یہ قیامت اور جی پر کل گئی پائیز میں
دل خس و خاشاک گلشن سے لگایا چاہئے

(دیوان دوم)

ان تینوں شعروں میں لفظ ''پائیز'' (بمعنی ''خزاں'') مشترک ہے۔ دوسرے اور تیسرے شعروں میں مضمون بھی مشترک ہے۔ پہلے شعر میں البتہ مضمون تازہ ہے، اور شفائی کے شعر سے خاصا الگ بھی ہے، لیکن دونوں مصرعوں میں ربط ذرا کمزور ہے، اور مصرع ثانی میں لفظ ''چمن'' کوئی بہت کار آمد

نہیں۔ ''پائیز'' میں تازگی ضرور ہے، لیکن بار بار استعمال نے اس کی ندرت کم کر دی۔ ان باتوں کے علی الرغم شعر زیر بحث میں نہ صرف مضمون شفافی سے بڑھا ہوا ہے، بلکہ اس کا اسلوب بھی بالکل بے عیب اور الفاظ سب کے سب معنی خیز ہیں۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ مصرع اولیٰ میں انشائیہ اسلوب کے باعث، اور صرف ونحو کے ابہام کے باعث، کئی معنی ہیں۔ (صبا) کہیں سے گھومتی پھرتی آنکلی اور اس نے گل کا ذکر چھیڑا۔ جواب میں کہا گیا کہ اے صبا، اب ذکر گل کیا ہے؟ یا اے صبا، ذکر گل اب (اس وقت) کیا ہے (جب) کہ..... (۲) صبا سے کہہ رہے ہیں کہ اے صبا، اب گل کا ذکر کیا، اب تو یہ عالم ہے کہ....'' (۳) صبا سے کہہ رہے ہیں کہ اب ہم کس منھ سے ذکر گل کریں، ہم تو استقامت میں اتنے کم تھے کہ ہم نے خزاں میں..... (۴) اے صبا اب، جب کہ خزاں میں ہم نے (دل کو، ناچار.....) تو اے صبا، ذکر گل ہم کس سے کریں؟ (۶) اب گل کا ذکر کیا ہے؟ اب تو یہ عالم ہے اے صبا کہ ہم نے خزاں میں.....

مندرجہ بالا تمام مفاہیم میں یہ سوال پوشیدہ ہے کہ خس وخار سے دل لگایا کیوں؟ ناچار ہی سہی، لیکن ایسا کیا کیوں؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں (۱) یہ بات معلوم تھی کہ فصل گل دوبارہ آنے والی نہیں۔ (۲) فصل گل دوبارہ آتی یا نہ آتی، لیکن گل ہمارے ہاتھ نہ لگتا تھا، اس لئے ہم نے خس وخار ہی پر قناعت کی۔ (۳) ہم میں استقامت کی کمی تھی۔ گل نہ ملا، یا موسم گل گذر گیا، تو خس وخار سے دل لگا بیٹھے۔ (۴) عشق ہماری ضرورت ہے، گل نہیں تو خار ہی سہی، دل تو کہیں لگانا تھا۔ ظاہر ہے کہ چوتھے معنی کا امکان میر کے یہاں زیادہ ہے، لیکن بقیہ تین کو، یا ان میں سے کسی کو، ہم غلط یا نامناسب نہیں قرار دے سکتے۔

بنیادی طور پر یہ شعر دنیا کے جبر کا مضمون پیش کرتا ہے، کہ انسان زندہ رہنے اور بہتر کے بجائے کم تر سے معاملہ کرنے پر مجبور ہے، وہ نہ صرف معاملہ کرنے، بلکہ پھلنے پھولنے پر بھی مجبور ہے، کیوں کہ ناچار سہی، لیکن خس وخار سے دل بہر حال لگ گیا ہے۔ اسی مضمون کو ادا کرنے کے لئے انگریزی کہاوت ہے کہ ''The good is the enemy of the best''۔ کیفیت اور معنی، دونوں اعتبار سے لاجواب شعر ہے۔

۵/۳۶۴ مصرع اولیٰ میں انشائیہ اسلوب کے باعث کم سے کم دو معنی ہیں۔ (۱) کسی کی ہمت نہیں ہے کہ ہجراں میں ہر دم لہو روئے۔ (۲) بھلا وہ کون ہے جس میں یہ ہمت ہے کہ ہجراں میں ہر دم لہو روئے؟ پہلے معنی کی رو سے شعر میں ایک طرح کی بے چارگی ہے، کہ ہر دم لہو رونے کی ہمت تو کسی میں نہیں ہے، لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ دل کو دیدۂ خوں بار کے ساتھ ایک ربط سا ہے، جہاں دل (یعنی عشق کا ستایا ہوا دل، دردمند دل) ہوگا، وہاں دیدۂ خوں بار بھی ہوگا، جب تک دل دھڑکے گا، آنکھ میں لہو کھنچ کھنچ کر آتا رہے گا اور بہتا رہے گا۔ دوسرے معنی کے اعتبار سے شعر میں ایک طرح کا طنطنہ اور عشق و دل کی فتح یابی کا مضمون ہے، کہ ایسی ہمت تو کسی میں نہیں کہ لہو روئے بس یہ عشق کا کمال ہے کہ اس نے دل اور دیدۂ خوں بار میں ایک ربط پیدا کر دیا ہے اور اس طرح ناممکن کو ممکن بنا دیا ہے۔

''اک ربط سا'' کی بے تکلفی اور سبک بیانی بھی خوب ہے۔ اس کے باعث مصرع اولیٰ میں جو بظاہر غیر ضروری جھنجھلاہٹ یا جذباتیت ہے، وہ کم ہو گئی ہے اور شعر میں گفتگو کا انداز آ گیا ہے۔ پھر ''دماغ''، ''دل'' اور ''دیدہ'' کی مراعات النظیر بھی بہت دلچسپ ہے۔ بس ایک ذرا سی کمی شعر میں یہ ہے کہ لفظ ''ہجراں'' غیر ضروری معلوم ہوتا ہے اور یہ معنی پیدا کرتا ہے کہ ہجراں کے علاوہ اور حالتوں میں ہر دم لہو رونے کا دماغ ہونا ممکن ہے۔ لیکن لفظ ''ہجراں'' اتنا بے محل بھی نہیں معلوم نہیں ہوتا، اگر مراد یہ لی جائے کہ ہجر ہے، اس میں اور بہت سے مصائب اور شدائد ہیں ہی، ان کو ہی سہارنا مشکل ہے۔ یہاں یہ دماغ کسے کہ ہر دم لہو روئے؟

''دم'' (بمعنی ''خون'') اور ''لہو'' میں ضلع کا ربط بھی نظر میں رکھئے۔ اس اعتبار سے ''دم'' اور ''دل'' میں بھی رعایت ہے، کیونکہ دل میں خون ہوتا ہے۔ ''دم'' بمعنی ''طاقت، سکت'' لیجئے تو اس میں اور ''دماغ'' (بمعنی ''طاقت، سکت'') میں بھی ضلع کا ربط ہے۔

۶/۳۶۴ (یہ شعر دیوان سوم کا ہے۔) سب سے پہلے تو لفظ ''تہمت'' پر غور کیجئے۔ ''یہ جھوٹے الزام'' اور محض ''الزام'' دونوں معنی میں مستعمل ہے۔ لہٰذا ایک معنی تو یہ ہیں کہ ہم پر عشق کا جھوٹا الزام ہے، اور دوسرے معنی یہ کہ ہم پر عشق کا الزام ہے۔ نتیجہ بہر حال دونوں صورتوں میں ایک ہے، کہ ہم سزائے موت کے لائق ٹھہرائے گئے ہیں۔ پھر ''وادی'' کو دیکھئے۔ ''آبادی'' کا ہم قافیہ ہونے کی وجہ سے اس میں لطف

تو ہے ہی، لیکن معنوی نکتہ یہ ہے کہ ''وادی'' میں تنگی کا احساس ہے، جب کہ اس موقع کے لئے مناسب دوسرے لفظ ''صحرا'' میں فراخی کا احساس ہے۔ یعنی شہر کی آبادی ہمارے لئے ویرانی کے برابر تو ہے ہی، لیکن اس میں قید اور تنگی کی بھی کیفیت ہے۔ گویا وہ شخص جس پر عشق کا الزام ہے، شہر اس پر تنگ ہو گیا ہے۔ ''سزاوار'' کے لفظ سے ذہن سزائے موت کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ یہ مناسب حال ہے، لیکن معرکے کا لفظ ''خوں'' ہے، کیوں کہ اس فقرے (''خوں کے سزاوار'') کے معنی صرف ''سزائے موت کا مستحق'' نہیں، بلکہ ''مارے جانے، قتل ہونے کا مستحق'' ہیں۔ یعنی جس شخص پر عشق کا الزام ہے وہ اس لائق ہے کہ اس کو مار ڈالا جائے۔ اس کی ضرورت نہیں کہ اس پر مقدمہ چلے، گواہیاں گذریں، فتویٰ یا فیصلہ دیا جائے کہ یہ واجب القتل ہے۔ اس کا خون عام پر مباح ہے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ ''تہمت عشق'' سے کیا مراد ہے؟ اگر اس سے محض ''عشق کا الزام'' مراد ہے، تو نکتہ محض یہ نکلتا ہے کہ عشق سے دنیا اس قدر خوف کھاتی ہے کہ اگر کسی پر عشق کا الزام لگ جائے، جھوٹا ہی سہی، تو وہ خون کا سزاوار ٹھہرتا ہے۔ یہ نکتہ خوب ہے، لیکن اس کی بنیاد معمولی سے مبالغے پر ہے اور اس کی معنویت محدود ہے۔ فرض کیجئے ''عشق'' سے مراد اعلائے کلمۃ الحق ہے، کیونکہ حق بات وہی کہے گا جو اس کا عرفان رکھتا ہو۔ اور عرفان حق بے عشق حاصل نہیں ہوتا۔ اس مفہوم کی رو سے عشق کی تہمت والوں سے وہ لوگ مراد ہیں جن میں امام حسینؑ، اور مسلم بن عقیلؓ، امام حسینؑ کے پرپوتے زید شہیدؒ اور امام حسنؑ کے پرپوتے محمد نفس زکیہؒ اور ان کے بھائی محمد نفس رضیہؒ سر فہرست ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے کلمۂ حق بلند کیا اور لوگوں نے انھیں اس لئے تنہا چھوڑ دیا کہ وہ اعلائے کلمۃ الحق کی بنا پر خون کے سزاوار ٹھہرے تھے۔ امام حسینؑ اور حضرت مسلم بن عقیلؓ اور ان کے پسران کا واقعہ اکثر لوگوں کو معلوم ہے۔ زید شہیدؒ، محمد نفس زکیہ اور ان کے بھائی کے ساتھ بھی یہی ہوا کہ انھوں نے حق کی خاطر خروج کیا، لیکن جب معرکے کا وقت آیا تو ان کے سب نام نہاد جاں نثاران کو موت کا مقابلہ کرنے کے لئے اکیلا چھوڑ کر بھاگ نکلے۔ جو تنہائی ان حضرات پر گذری اس کا اندازہ عام لوگ نہیں لگا سکتے۔ کون صحت رکھے ہے خوں کے سزاوار کے ساتھ جیسا قول بھی مشکل ہی سے اس کیفیت کو ادا کرتا ہے۔

یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ تنہائی ہر عارف اور ہر عاشق کا مقدر ہوتی ہے۔ حضرت نظام الدین اولیا فرمایا کرتے تھے کہ جو میرے دل پر گذرتی ہے اس کا اندازہ کوئی نہیں کر سکتا۔ لہٰذا عاشق

اگر خون کا سزاوار نہ بھی ٹھہرایا جائے، تو بھی وہ خود کو اس قدر اکیلا محسوس کرتا ہے گویا اس کے آس پاس کوئی نہ ہو، اور وہ بستی میں نہیں بلکہ صحرا میں جی رہا ہو۔

شعر کا متکلم اگرچہ واحد حاضر کے صیغے میں ہے، لیکن پھر بھی لہجے میں خود ترحمی بالکل نہیں بلکہ المیے کا وقار غالب ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

دیوان دوم

ردیف ہ

۳۶۵

کیا کہیے کیوں کے جانیں بے پردہ جاتیاں ہیں
اس معنی کا بھی ہوگا اظہار رفتہ رفتہ

۳۶۵/۱ اس شعر پر ۳/۳۳ یاد آنا لازمی ہے، لیکن دونوں میں تھوڑی سی مشابہت کے علاوہ بہت سا فاصلہ بھی ہے۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ ۳/۳۳ میں جانوں کے جانے کی وجہ (بزار مبہم سہی) بیان کردی ہے کہ نہ عشق کو صرفہ ہے اور نہ حسن کو تکلف ہے، البذا ان صحبتوں میں آخر جانیں ہی جاتیاں ہیں۔ شعر زیر بحث میں ایک اور ہی طرح کا معمہ ہے کہ لوگ کھلے عام سر بازار کیوں جان دیتے ہیں؟ یا لوگوں کی جانیں سر عام کیوں چلی جاتی ہیں (اور کوئی روتا نہیں۔) یا پھر لوگ اس طرح کیوں مرتے ہیں کہ ان کی موت کا راز کھل جاتا ہے؟ "کیوں کے" کو "کس طرح" کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ بے پردہ (یعنی معشوق پر ظاہر کر کے، اس کو بتا کر) کس طرح مرتے ہیں، یہ بات اس وقت بتانے کی نہیں ہے۔ جب وقت آئے گا تو یہ بات بھی ظاہر ہوگی۔ اس مفہوم میں ۴/۶۰ کی بازگشت ہے، کہ ہم جب چاہیں، جہاں چاہیں، رک کر مر جائیں۔

دونوں صورتوں میں منظر نامہ پر اسرار اور تھوڑا ہراس آگیں اور درد آلود ہے، کہ لوگ بھری محفل میں، سب کے سامنے، جان دیے دے رہے ہیں، یا معشوق کے جور سے اس قدر تنگ ہیں، یا اس پر اس شدت سے مرتے ہیں، کہ اس کی آنکھوں کے سامنے گر گر کر مر رہے ہیں۔ ایسا کیوں ہوتا ہے، یا کس

طرح ممکن ہوتا ہے۔ یہ بات ظاہر نہیں کی، لیکن یہ ضرور کہا کہ رفتہ رفتہ یہ بات کھل جائے گی۔ کون اس بات کو کھولے گا، اس کی بھی وضاحت نہیں ہے۔ بس یہ ہے کہ بات کھل جائے گی۔ گویا اس کا اپنے آپ اور اپنے وقت پر کھلنا بھی اسی قانون کے ماتحت ہے جس کے تحت لوگوں کی جانیں جاتی رہتی ہیں۔ مصرع ثانی میں "بھی" کا لفظ بظاہر بھرتی کا ہے، لیکن دراصل معنی خیز ہے۔ دنیا میں اور بہت سی باتیں ہیں جن کا اسرار ہم پر ظاہر ہو چکا ہے۔ یہ راز بھی اپنے وقت پر ظاہر ہوگا یا پھر یہ کہ بہت سے اور بھی اسرار ہیں جو فوراً یا دفعتہً نہیں بلکہ رفتہ رفتہ بالتدریج ظاہر ہوئے ہیں۔ جانوں کے کھلے بندوں جانے کا راز بھی اسی طرح بالتدریج کھلے گا۔

پھر سوال یہ اٹھتا ہے کہ یہ راز کب کھلے گا؟ تو اس بات کو دیکھتے ہوئے کہ ابتدائے آفرینش سے لوگ بے پردہ مرتے چلے جا رہے ہیں اور اب بھی اس کا راز ظاہر ہونے کا کوئی امکان نہیں، مصرع ثانی میں انسان کی صورت حال پر ایک طنز بھی ہے، کہ وہ ان قوتوں کے ہاتھ میں اسیر ہے جو اس کے قیاس و ادراک کے باہر ہیں۔ جو کچھ وہ قوتیں چاہتی ہیں، انسان وہی کرتا ہے اور شاید سمجھتا بھی نہیں کہ وہ آزاد فاعل نہیں ہے۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھئے تو حافظ کے مندرجۂ ذیل شعر میں بھی وہ طوطی جو استاد ازل کی سکھائی ہوئی چیز رٹ رہا ہے، مجبور محض ہے۔ وہ میکانکی طور پر ایک وظیفہ ادا کر رہا ہے۔ اسے یہ بھی نہیں معلوم کہ جو الفاظ وہ اس قدر جوش و خروش سے دہرائے چلا جا رہا ہے، ان کے معنی کیا ہیں۔ حافظ۔

در پس آئینہ طوطی صفتم داشتہ اند
آنچہ استاد ازل گفت ہماں می گویم

(انھوں نے مجھے طوطی کی طرح
آئینے کے پیچھے رکھ چھوڑا ہے۔
استاد ازل نے جو کچھ بتایا ہے میں
اسی کو دہرا رہا ہوں۔)

یہ مطلع کے فوراً بعد کا شعر ہے۔ دونوں شعر مربوط معلوم ہوتے ہیں۔ مطلع ملاحظہ ہو۔

بارہا گفتہ ام و بار دگر می گویم
کہ من دل شدہ ایں رہ نہ بہ خود می پویم

(میں کئی بار کہہ چکا ہوں اور اب پھر
کہتا ہوں کہ میں، جس کا دل گم ہو گیا ہے،
اس راہ پر از خود نہیں دوڑ رہا ہوں۔)

میر کے یہاں جو بات بین السطور میں ہے اسے ہم حافظ کے یہاں عیاں دیکھ سکتے ہیں۔ اوپری سطح پر میر کے شعر میں الیہ اسرار ہے۔ اگر یہ فرض کریں کہ مصرع اولیٰ کے سوال کا جواب اس شخص کو معلوم ہے جو کہ پورے شعر کا متکلم ہے، تو بات میں طنز کا پہلو بھی آ جاتا ہے کہ کچھ لوگ اسرار کے محرم ہیں، لیکن بتاتے نہیں۔

۳۶۶

۱۰۱۰

پیدا نہیں جہاں میں قید جہاں سے رستے
مانند برق ہیں یاں وے لوگ جستے جستے

پائے حنائی اس کے ہاتھوں ہی پر رکھے ہیں
پر اس کو خوش نہ آیا یہ کار دست بستہ

خوش آنا = پسند آنا
کار دست بستہ = وہ کام جو بہت مشکل ہو، ہر ایک سے بن نہ آئے

شہر چمن سے کچھ کم دشت جنوں نہیں ہے
یاں گل ہیں رستے رستے واں باغ دستے دستے

دستہ دستہ = پھولوں کا مجموعہ، گلدستہ گل

۳۶۶/۱ یہ شعر کئی اعتبار سے دلچسپ ہے۔ پہلی نظر میں لگتا ہے شعر دولخت ہے، اور مصرع اولیٰ میں ''جہاں'' کی تکرار بھی بے فائدہ معلوم ہوتی ہے۔ لیکن دونوں باتیں غلط ہیں۔ پہلے ''جہاں'' پر غور کیجئے۔ ''پیدا نہیں جہاں میں'' کے معنی ہیں ''اس دنیا میں پیدا (یعنی ظاہر) نہیں۔ دکھائی نہیں دیتا۔'' دوسری بار ''جہاں'' کو اگر بالکسر پڑھیں تو یہاں اس کے معنی ہیں ''روزگار، زمانہ'' اور اگر اسے بالفتح پڑھیں تو یہاں اس کے معنی ہیں ''مال و اسباب دنیا'' (ان دونوں معنوں کے لئے ملاحظہ ہو ''شمس اللغات۔'') لہٰذا مصرعے کے معنی ہوئے ''اس دنیا میں مال و اسباب دنیا کی قید سے چھوٹنے کی راہ نہیں دکھائی دیتی۔'' یعنی انسان جب تک دنیا میں ہے، علائق دنیا سے آزاد نہیں ہو سکتا۔

اب مصرع ثانی پر غور کرتے ہیں۔ جناب برکاتی نے ''جستے جستے'' کے معنی لکھے ہیں ''کم کم، گنے چنے'' یہ معنی درست نہیں، اور یہاں مناسب بھی نہیں۔ ''جستے جستے'' یہاں تکرار برائے اشتداد ہے، یعنی ''بہت زیادہ جستہ'' اور ''جستہ'' مصدر ''جستن'' سے اسم ہے، بمعنی ''اچھلا ہوا، آزاد، در باشدہ'' وغیرہ۔ جیسا کہ غالب کے مصرعے میں ہے ع

بے تکلف اے شرار جستہ کیا ہو جائیے

برق کی صفت "جستن" لاتے ہیں، برق جہندہ اور برق جستہ بھی کہتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بجلی تڑپ کر ادھر سے ادھر نکل جاتی ہے، ہاتھ نہیں آتی۔ دنیا کے لوگ بھی اسی طرح ہیں کہ سارے جہان میں مارے مارے پھرتے ہیں، لیکن ان کو راستہ نہیں ملتا۔ لطف یہ ہے کہ جستن، جو برق کی آزادی کی دلیل ہے، اسی کو اہل جہان کے قید ہونے کا ثبوت ٹھہرایا ہے۔ عمدہ شعر ہے۔

۲۶۶/۳ یہ شعر بھی سبک ہندی اور میر و غالب کے اس خاص اسلوب کا نمونہ ہے کہ استعارے یا محاورے کو لغوی معنی میں باندھ کر استعارۂ معکوس پیدا کیا جائے۔ "کار دست بستہ" کے جو معنی میں نے حاشیے میں لکھے ہیں وہ "بہار عجم" سے ماخوذ ہیں۔ سند میں علی قلی سلیم کا شعر دیا ہے۔

نہ شد درست بہ ہندوستاں شکستۂ ما
نماز بود درو کار دست بستۂ ما
(ہندوستان میں ہمارا ٹوٹا ہوا کام نہ بنا
یہاں تو نماز پڑھنا ہی ہمارا کار دست بستہ
ہے۔)

اس کی تشریح میں خان آرزو نے لکھا ہے کہ اہل ایران جو شیعہ تھے، ہاتھ چھوڑ کر نماز پڑھتے تھے۔ لیکن ہندوستان آ کر وہ حنفیوں کے طریقے سے ہاتھ باندھ کر نماز پڑھنے لگے تھے۔ لہٰذا علی قلی سلیم کے شعر میں نماز پڑھنا "کار دست بستہ" ہے۔ یعنی سلیم نے بھی استعارے کو لغوی معنی میں استعمال کیا ہے۔ سلیم اور میر دونوں کے شعروں میں مزید خوبی یہ ہے کہ استعاراتی معنی بھی مناسب ہیں۔ سترہویں صدی کے ہندوستان کو غیر اسلامی ملک فرض کر کے کہہ سکتے ہیں کہ یہاں نماز پڑھنا بڑا کار مشکل انجام دینا ہے۔ اور اگر خان آرزو کی تشریح کو مد نظر رکھا جائے تو ہاتھ باندھ کر نماز پڑھنے کو کار دست بستہ کہنا دوہرا لطف رکھتا ہے۔ میر کے شعر میں مضمون یہ ہے کہ معشوق کے حنائی پاؤں ہاتھوں پر اٹھائے رکھے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ کام آسان نہیں، بڑی ہمت کا کام ہے۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ جب کسی کے پاؤں کو اپنے ہاتھوں پر رکھ لیا جائے تو ہاتھ بندھ ہی جائیں گے (یعنی دست بستہ ہو جائیں گے۔)

میر کے شعر میں "حنائی" اور "بستہ" میں ضلع کا ربط ہے، کیونکہ حنا کے لئے "بستن" کا محاورہ لاتے ہیں۔ پھر یہ امر بھی دلچسپ ہے کہ معشوق کے حنا بستہ پاؤں کو ہاتھوں میں اٹھائے رکھنے کی کئی وجہیں ہو سکتی ہیں۔ (۱) یہ خیال ہے کہ مہندی خراب نہ ہو جائے، زمین پر پاؤں پڑے گا تو لامحالہ خراب ہوگی۔ (۲) مہندی لگی ہونے کے باعث معشوق چلنے سے معذور ہے، لہٰذا یہ موقع پابوسی اور پاؤں کو ہاتھوں میں لے کر کلیجے سے لگانے کے لئے بہت مناسب ہے۔ مہندی رچ کر پاؤں دھوئے جا چکے ہیں۔ اتنے حسین پاؤں کو دیکھ کر انھیں ہاتھوں پر رکھ لیا ہے۔

خوب شعر ہے، حالانکہ یہ بات تقریباً یقینی ہے کہ یہ صرف "کار دست بستہ" کو نظم کرنے کے لئے کہا گیا ہے۔ وہی بودلیئر والی بات یاد آتی ہے کہ وہ اپنے پسندیدہ الفاظ کو سینت سینت کر رکھتا تھا کہ شعر کے وقت کام آئیں گے۔ ہمارے اردو والے لیکن اب بھی یہی سمجھے بیٹھے ہیں کہ شعر الفاظ کی خاطر نہیں بلکہ "جذبے" کی خاطر کہا جاتا ہے۔ چنانچہ آج بھی ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو میر اور دوسرے کلاسیکی شعرا کے اس عمل کو ناپسند کرتے ہیں کہ وہ لفظ نظم کرنے کی خاطر بھی شعر کہہ دیا کرتے تھے۔ لطف یہ ہے کہ ہمارے نقادوں کے مقتدا، یعنی اہل مغرب، بھی اب اس بات کو مان گئے ہیں۔ چنانچہ والیری (Valery) کہتا ہے کہ نظم کو صادر (Execute) کرنا ہی نظم ہے۔ (یعنی نظم فن پارے کے باہر نہیں ہے۔) اور شلیگل (F Schlegel) کہتا ہے کہ شاعری ایسی جمہوریت ہے جس کا ہر رکن آزاد شہری ہے اور اسے ووٹ دینے کا حق ہے۔ (یعنی شعر میں ہر لفظ اہم ہوتا ہے۔ یہ بات اہم نہیں ہے کہ وہ لفظ کس جگہ سے آیا ہے۔) آج مغربی تنقید میں انھیں خیالات کا بول بالا ہے۔ آج وہاں اس بات پر اصرار ہے کہ اپنی روایت کے باہر کوئی کلام شاعری ہو ہی نہیں سکتا۔ روایت ہی ہم کو بتاتی ہے کہ ہم کس کلام کو شعر مانیں اور کس کو نہ مانیں۔ فرینک کرموڈ (Frank Kermode) کا قول ہے کہ ہر ادبی متن شاعر کے تجربے کو انھیں چیزوں کے حوالے سے بیان کرتا ہے جو زمانۂ تحریر اور مقام تحریر کی نظر میں ادب کہلاتی ہیں۔ لہٰذا اگر میر کی شعریات میں اس بات کی گنجائش تھی کہ الفاظ کو نظم کرنے کی غرض سے شعر بنایا جائے تو ہم برا ماننے والے کون ہوتے ہیں؟ ہمیں تو صرف یہ دیکھنا ہے کہ جس روایت کی رو سے شعر کہا گیا ہے اس کی روشنی میں وہ کامیاب ہے کہ نہیں۔ اس زاویۂ نظر سے دیکھیں تو میر کا شعر نہ صرف کامیاب، بلکہ بہت کامیاب ہے۔ اور اگر ہم اس روایت کو سمجھ گئے ہیں تو شعر ہمارے لئے بامعنی اور پر لطف ہو جائے گا۔

۳/۶۶ ۳ شہر اور دشت جنوں کی برابری کا مضمون خوب ہے، اور اس کی دلیل بھی پکی اور مکمل ہے، کہ اگر شہر میں جگہ جگہ باغ لگے ہوئے ہیں تو دشت میں بھی قدم قدم پر پھول کھلے ہوئے ہیں۔ جناب برکاتی نے ''رستہ رستہ'' کے معنی ''صف بہ صف، قطار اندر قطار'' لکھے ہیں۔ حالانکہ ان معنی کا کوئی محل نہیں۔ انھوں نے کوئی سند یا حوالہ بھی نہیں دیا ہے۔ درحقیقت ''رستہ رستہ'' بمعنی ہر راستے پر، ہر طرف ہے۔ یہ اردو کا خاص انداز ہے۔ اس طرح کے فقرے عام ہیں۔ گلی گلی (= ہر گلی میں)، کوچہ کوچہ (= ہر کوچہ میں) گھر گھر (= ہر گھر میں) وغیرہ۔

گلی گلی مری یاد بچھی ہے پیارے رستہ دیکھ کے چل
مجھ سے اتنی نفرت ہے تو میری حدوں سے دور نکل

(ناصر کاظمی)

کوچہ کوچہ کانٹے پھرتے ہیں یادوں کا لکھا
دل کو جانے کیا تری رسوائیاں سمجھا گئیں

(زبیر رضوی)

پیالہ ہے چشم شوق کا چکی کے ہاتھ میں
مشتاق دید پھرتی ہے گھر گھر نگاہ شوق

(ناسخ)

''دستہ دستہ'' کے معنی جناب برکاتی نے ''جگہ جگہ، باہم، ایک جگہ، ساتھ ساتھ'' لکھے ہیں۔ یہ معنی بھی فقرے کے ساتھ انصاف نہیں کرتے۔ ''دستہ دستہ'' اسی قسم کا اشتدادی فقرہ ہے جس طرح کا ''جستہ جستہ'' (اس غزل کے مطلعے میں) ہے۔ ''دستہ'' کے معنی کئی ہیں۔ لیکن یہاں دو معنی ہمارے مفید مطلب ہیں۔ (۱) گلدستہ (۲) پھولوں کی کیاری۔ لہٰذا ''دستہ دستہ'' کے معنی ہوئے ''بہت زیادہ پھول، کثرت سے گلدستے اور کیاریاں۔'' ''لغت نامۂ دہخدا'' میں ''دستہ دستہ'' کا اندراج الگ سے کیا ہے اور معنی یہی لکھے ہیں کہ پھولوں کی کثرت، گنبد گل۔

آخری مسئلہ یہ ہے کہ شہر میں تو باغ اور کیاریاں وغیرہ ہوتی ہیں، لیکن دشت جنوں کے بارے میں کیوں کہا کہ یاں گل ہیں رستہ رستہ؟ اس کا جواب لفظ ''جنوں'' میں ہے، کہ دیوانے سر پھوڑتے ہیں،

خود کو زخمی کرتے ہیں یا پیادہ پھرتے ہیں اور کف پا کو خون آلود کرتے ہیں۔ ان کا خون جگہ جگہ گرتا اور ٹپکتا ہے، جس سے راستوں کے فرش گل ہو جانے کا سماں پیدا ہو جاتا ہے۔ چنانچہ غالب نے اس پیکر کو لے کر لاجواب شعر کہا ہے۔

زمیں کو صفحۂ گلشن بنایا خوں چکانی نے
چمن بالیدنی ہا از رم نخچیر ہے پیدا

ایک بات یہ بھی ہے کہ ''گل'' بمعنی ''داغ'' بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی جگہ جگہ خون کا داغ ہے۔ اس صورت میں پھر وہی استعارۂ معکوس ہے کہ ''گل'' کی استعاراتی کیفیت بھی برقرار رکھی ہے اور اس کے لغوی معنی کو بھی استعمال کر لیا۔

۳۶۷

بود نقش و نگار سا ہے کچھ
صورت اک اعتبار سا ہے کچھ

یہ جو مہلت جسے کہیں ہیں عمر
دیکھو تو انتظار سا ہے کچھ

۱۰۱۵
کیا ہے دیکھو ہو جو ادھر ہر دم
اور چتون میں پیار سا ہے کچھ

۱/۳۶۷ صوفیانہ اصطلاحوں کے طور پر "بود"، "نہ بود" اور "نمود" کی وضاحت کے لئے ملاحظہ ہو ۵/۲۲۹، اور "صورت" کی تشریح کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۲۲۲۔ "صورت" پر مزید بحث کے لئے ۲/۲۵۶ اور ۳/۳۶۱ ملاحظہ کریں۔ شعر زیر بحث میں "بود" اور "صورت" کے صوفیانہ معنی پس منظر میں ہیں۔ اور شعر کی خوبی اس بات میں ہے کہ یہاں "بود" اور "صورت" اپنے عام معنی میں صرف ہوئے ہیں، لیکن مضمون نیا ہے ("بود" = "ہستی، اوقات، حیثیت" اور "صورت" "وہ جو ادراک میں آئے، ظاہری شکل۔") مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں۔

بود آدم نمود شبنم ہے
ایک دو دن میں پھر ہوا ہے یہ

(میر، دیوان اول)

رحم کر ظالم کہ کیا بود چراغ کشتہ ہے
نبض بیمار وفا دود چراغ کشتہ ہے

(غالب)

ان کے جاتے ہی یہ کیا ہو گئی گھر کی صورت
نہ وہ دیوار کی صورت ہے نہ گھر کی صورت

(حالی)

ان معنی کی رو سے ایک نکتہ تو شعر میں یہ ہے کہ بظاہر "صورت" کو "نقش و نگار" سے مناسبت ہے، اور "بود" کو "اعتبار" سے، لیکن یہاں الٹا کہا ہے اور سامنے کی مناسبت کو گویا نظر انداز کر دیا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ کوئی گہری مناسبت ہے جس کی طرف ہمیں متوجہ ہونا چاہئے۔ دوسری بات یہ کہ شعر کی نحوی ترکیب ایسی ہے کہ ایک سے زیادہ قرأتیں ممکن ہیں۔

(۱) بود؟ نقش و نگار سا ہے کچھ
صورت؟ اک اعتبار سا ہے کچھ

(۲) بود، نقش و نگار سا ہے کچھ
صورت، اک اعتبار سا ہے کچھ

(۳) بود، نقش و نگار سا ہے کچھ
صورت، اک اعتبار، سا ہے کچھ

ان مختلف قرأتوں سے معنی تو بہت نہیں بدلتے، لیکن شعر کو پڑھنے کا لہجہ ضرور بدل جاتا ہے۔

اب معنی پر غور کیجئے۔ کسی شے کی ہستی (ہستی انسانی، دنیا، کائنات) کے بارے میں کہا جا رہا ہے کہ یہ نقش و نگاری ہے۔ نقش و نگار کی پہلی صفت ان کی رنگینی، دل فریبی، اور سطحیت ہے (کیوں کہ نقش و نگار کسی چیز پر بنائے جاتے ہیں۔) نقش و نگار کی دوسری صفت ان کا عارضی ہونا ہے۔ نقش و نگار کو رنگ سے بناتے ہیں اور رنگ چاہے معدنیاتی ہو، مثلاً روغن، کیمیائی، اور چاہے نباتاتی ہو، مثلاً رنگ حنا، وہ بہر حال عارضی ہوتا ہے۔ لہٰذا نقش و نگار عارضی بھی ہوتے ہیں اور دل کش بھی۔ لہٰذا نقش و نگار میں انھیں کا دل پھنستا ہے جو عقل و دانش سے پوری طرح بہرہ ور نہ ہوں۔ سنائی نے کیا خوب کہا ہے۔

ہمہ اندرز من بہ تو اینست
کہ تو طفلی و خانہ رنگینست
(میری نصیحت تجھ کو بس اتنی ہے، کہ تو بچہ

ہے اور (تیرا) گھر رنگین۔)

اس کے سامنے جگر صاحب کا شعر اپنی ساری روانی اور نغمگی کے باوجود محض معلمانہ لفاظی معلوم ہوتا ہے۔

یہ فریب جلوہ ہے سربسر مجھے خوف ہے دل بے خبر
کہیں جم نہ جائے تری نظر انھیں چند نقش و نگار پر

اب میر کے شعر کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔ کائنات یا انسانی وجود کی ہستی وحیثیت محض یہ ہے کہ اس میں دلکشی تو ہے، لیکن یہ محض عارضی اور اوپری دلکشی ہے۔ خود ہستی ہی عارضی، نقش و نگار کی طرح اصل وجود سے عاری ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ یہ بھی یقینی نہیں کہ یہ نقش و نگار ہی ہے، کیوں کہ کہا یہ گیا ہے کہ یہ نقش و نگار سا کچھ ہے۔ یعنی اس کی اصل حیثیت نہیں معلوم، یہ نقش و نگار سی کچھ چیز ہے۔ یہاں معنی کی ایک اور جہت پیدا ہوتی ہے۔ طبیعی وجود اور طبیعی کائنات اور کچھ ہو یا نہ ہو، لیکن ہم اس کا ادراک کر سکتے ہیں، اس کو چھو سکتے ہیں۔ یہاں اسے "نقش و نگار سا کچھ" بتایا جا رہا ہے۔ یعنی متکلم ان چیزوں کو اتنی دور سے دیکھ رہا ہے کہ وہ اسے محض دھندلی، مبہم واضح، اور غیر یقینی معلوم ہو رہی ہیں۔ اس مفہوم کی رو سے یہ شعر تشکیک کی منزل سے نہیں بلکہ ترک دنیا کی اس منزل پر پہنچ کر کہا گیا ہے جہاں اشیا بے وجود معلوم ہونے لگتی ہیں۔

دوسرے مصرعے میں لفظ "اعتبار" توجہ طلب ہے۔ "اعتبار" کا بنیادی مفہوم ہے "عبرت حاصل کرنا، سبق حاصل کرنا۔" اس سے ہم لوگوں نے "قیاس" "بھروسہ"، "ساکھ"، "یقین" وغیرہ معنی بنائے۔ نکتہ یہ ہے کہ "اعتبار" وہ چیز ہے جو آپ خود کرتے ہیں، یعنی یہ ذاتی عمل ہے۔ کسی چیز سے عبرت یا سبق حاصل کر کے آپ یہ نتیجہ نکالیں کہ یہ بھروسے کے قابل ہے، یا کچھ اور قیاس کریں، آپ کا فیصلہ بہر حال موضوعی ہوگا۔ لہٰذا یہ بھی ممکن ہے کہ کوئی چیز ہو، لیکن آپ اس کو نہ مانیں اور کہیں کہ اس کا اعتبار نہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "بچے کی گواہی کا اعتبار نہیں" یا "اتنی بڑی مقدار میں دو چار کی کمی بیشی کا اعتبار نہیں۔" پہلے جملے کے معنی یہ نہیں کہ بچہ جھوٹ بولتا ہے، اور دوسرے جملے کے معنی یہ نہیں کہ دو چار کی کمی بیشی پر بھروسہ نہیں کیا جا سکتا۔ دونوں صورتوں میں معنی یہ ہیں کہ بچے کی گواہی، گواہی نہیں (یعنی وجود نہیں رکھتی) اور دو چار کی بیشی کو کمی بیشی نہ کہیں گے (یعنی اس کا وجود نہیں۔) لہٰذا شعر زیر بحث کے مصرع

ثانی کا ایک مفہوم یہ ہے کہ جو صورتیں ہم کو نگاہ ظاہر سے نظر آتی ہیں وہ محض (convention) ہیں۔ ہم چاہیں تو ان کے وجود کو مانیں، اور چاہیں تو نہ مانیں۔ ایک معنی یہ ہیں کہ بس ہم نے بھروسا کر لیا ہے کہ صورتیں ہیں، یا ویسی ہی ہیں جیسی وہ نظر آ رہی ہیں۔ ردیف کا کرشمہ یہاں بھی ہے، محض "سا ہے کچھ"۔

امید ہے اب یہ بات بھی واضح ہو گئی ہوگی کہ سامنے کی مناسبتیں میر نے کیوں ترک کیں اور شعر کو بصورت موجودہ کیوں لکھا۔ اور یہ تو واضح ہی ہے کہ روزمرہ استعمال میں آنے والے لفظوں کا جادو جگانا کوئی میر سے سیکھے۔

۲ر ۳۶۷ "مہلت" کو اردو میں عام طور پر "فرصت، چھٹی" کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ لیکن اس کے اصل معنی ہیں (۱) آہستگی، سستی اور (۲) زمانہ۔ میر کا کمال خلاقی ہے کہ زیر بحث شعر میں سب معنی مناسب ہیں، کیوں کہ عمر انسانی میں یہ سب صفات موجود ہیں، "انتظار" کے لفظ کو اکیلا چھوڑ کر امکانات کی دنیا رکھ دی ہے۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ مہلت کو انتظار کہنا نادر بات ہے۔ مہلت عام طور پر مختصر معلوم ہوتی ہے اور انتظار عام طور پر لمبا معلوم ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اگر انتظار کی گھڑیاں کاٹے نہیں کٹتیں تو شعر کا مطلب یہ ہے کہ عمر کاٹے نہیں کٹ رہی ہے، بڑی مشکل اور بھاری لگ رہی ہے۔ لہٰذا عمر اگر فرصت ہے تو صرف اس لئے ہے کہ اسے بڑی مشکل اور تکلیف سے کاٹا جائے، اس طرح، کہ طوالت اور بھی زیادہ معلوم ہو۔

اب یہ غور کرنا ہے کہ عمر کی مہلت کس کے انتظار کے واسطے ہے؟ سامنے کی بات تو یہ ہے کہ موت کا انتظار ہے یعنی ہم پیدا ہوتے ہی انتظار شروع کر دیتے ہیں کہ کب مریں اور کب یہ محدود، بے لطف زندگی ختم ہو۔ یا موت کا انتظار اس وجہ سے کرتے ہیں کہ جہاں سے آئے ہیں وہاں واپس جانے کی تمنا ہے۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ کسی معشوق کا انتظار ہے۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ لوگ ہوش سنبھالتے ہی کسی انقلاب، کسی زبردست تبدیل حال کا انتظار شروع کر دیتے ہیں۔ اقبال ؏

دنیا ہے تری منتظر روز مکافات

لہٰذا "انتظار سا ہے کچھ" میں کثرت سے امکانات ہیں۔ پورے شعر پر خفیف سی محزونی اور

دور تک پھیلی ہوئی اداسی ہے لیکن یہ اداسی کم ہمتی کی نہیں، بلکہ ایسے شخص کی ہے جس نے دنیا دیکھی اور برتی ہے اور عقل و تجربے کی گہرائی سے حاصل ہے۔ خود رحمی کا تو خیر شائبہ تک نہیں۔

''دیکھو'' اور ''انتظار'' میں ضلع کا لطیف ربط ہے، کیوں کہ ''انتظار'' کے ساتھ ''دیکھنا'' (انتظار دیکھنا) مستعمل ہے۔

یہ شعر مطلع کے فوراً بعد ہے اور صحیح معنی میں حسن مطلع، کہ ایسے زبردست مطلع کے بعد تو اچھے اچھوں کی سانس ٹوٹ جاتی، اور یہاں یہ عالم ہے کہ اسی روانی اور آہستگی سے مطلع کے برابر، بلکہ مضمون میں اس سے بہتر شعر کہہ دیا۔ اگر قاری متوجہ نہ ہو تو دونوں شعر سر پر سے گذر جائیں۔

۳۶۷/۳ یہ مضمون خوب ہے کہ معشوق کی چتون میں پیار بھی ہے اور وہ بار بار متکلم کی طرف دیکھتا بھی ہے۔ لیکن اس بات سے متکلم کو خوشی نہیں، بلکہ ایک طرح کی تشویش ہے، کہ اس کا مطلب کیا ہے؟ یا اس کا نتیجہ کیا ہونے والا ہے؟ ملاحظہ ہو ۳/ ۳۰۷ جہاں معشوق کی پریشاں موئی عاشق کے لئے آوارہ گردی کا اشارہ ہے۔ شعر زیر بحث میں معشوق ذرا پر اسرار اور نا قابل فہم سا ہے۔ اس کی باتیں اور کنائے مصلحتیں اور طرز گذاریاں (strategies) ٹھیک سے سمجھ میں نہیں آتیں۔ ممکن ہے غالب نے بھی یہاں سے فیضان حاصل کیا ہو۔

گو نہ سمجھوں اس کی باتیں گو نہ پاؤں اس کا بھید
پر یہ کیا کم ہے کہ مجھ سے وہ پری پیکر کھلا

لیکن غالب کے یہاں وجد اور خوشی سے پھولا نہ سمانا (exultation) ہے، جب کہ میر کے یہاں تشویش اور تردد ہے، یا پھر متکلم اس قدر نا تجربہ کار ہے کہ سمجھتا ہی نہیں کہ معشوق پیار بھری چتون سے مجھے بار بار کیوں دیکھ رہا ہے۔ اس کے برخلاف جرأت کا متکلم اور معشوق، دونوں آسانی سے سمجھ میں آجاتے ہیں اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ ان کی دنیا چھیڑ چھاڑ (flirtation) اور لگاوٹ کی ہے، عشق کے تضادات اور اوہام نہیں۔

گر چرایا نہیں ہے تم نے دل
مسکراتے ہو کیوں ادھر کو دیکھ (جرأت)

بقول محمد حسن عسکری، یہ سوال میر کے یہاں اکثر اٹھتا ہے کہ عشق بہ یک وقت رحمت اور مصیبت کیوں ہے؟ دیوان اول میں تمنا بھی کی ہے کہ معشوق ہماری طرف دیکھے۔

گرچہ کب دیکھتے ہو پر دیکھو
آرزو ہے کہ تم ادھر دیکھو

۳۶۸

یہ طشت و تیغ ہے اب یہ میں ہوں اور یہ تو
ہے ساتھ میرے ظالم دعویٰ تجھے اگر کچھ

دعویٰ = جھگڑا

۱/۳۶۸ مصرع اولیٰ سے ملتے جلتے پیکر اور اسلوب کے لئے ملاحظہ ہو ۴/۲۳۸ ممکن ہے اس اسلوب پر حافظ کا کچھ اثر ہو۔

تو ترحم نہ کنی بر من بیدل دانم
ذاک دعوی وھانت وتلک الایام

(مجھ بیدل پر تیرا رحم نہ ہوگا، یہ میں جانتا ہوں۔
یہ میرا دعویٰ ہے، یہ تو، اور یہ زمانے۔)

اس میں شک نہیں کہ حافظ کا مصرع ثانی انتہائی شگفتہ اور رواں ہے، اور پھر اس بات نے، کہ وہ نہایت بے ساختگی سے عربی میں نظم ہوا ہے، اس کو چار چاند لگا دیئے ہیں۔ لیکن حافظ کے یہاں معنی کا کوئی خاص لطف نہیں۔ میر نے بات ادھوری چھوڑ کر معنی اور اسلوب دونوں میں لطف پیدا کیا ہے۔ ان کا مصرع ثانی بھی مصرع اولیٰ کی طرح ڈرامائی ہے۔ قائم نے میر کے بعض الفاظ اور ان کے در و بست کو دہرایا ہے، لیکن بات بالکل سطحی رہ گئی۔

یہ طشت و تیغ یہ ہم کشتنی ورنگ ہے کیا
یوں ہی مزاج میں آئے اگر تو بہتر ہے

جب کہ حافظ کا مصرع اولیٰ بس کام چلانے بھر کا ہے، اس میں کوئی توجہ انگیز بات نہیں۔

''دعویٰ'' میر کے شعر میں اپنے عام معنی کے علاوہ ''جھگڑا، تقاضا، الزام'' کے معنی میں بھی استعمال ہوا ہے۔ ''ظالم'' کا لفظ مناسبت کا شاہکار ہے، کیونکہ یہ معشوق کی صفت (ظلم کرنے والا) کے طور پر

بھی درست ہے، اور تعریفی یا پر درد، پر جوش (Passionate) کلمۂ تخاطب کے طور پر بھی درست ہے۔ اگر ''ظالم'' کے بجائے کوئی اور لفظ رکھیں تو مصرع کا زور اور حسن بہت کم ہو جائے ؏

(۱) ہے ساتھ میرے قاتل دعویٰ تجھے اگر کچھ
(۲) ہے ساتھ میرے دلبر دعویٰ تجھے اگر کچھ
(۳) ہے ساتھ میرے جاناں دعویٰ تجھے اگر کچھ

جو مثال میں نے سب پر رکھی ہے اس پر غور کریں تو مناسبت کی بات فوراً واضح ہو جاتی ہے۔ معشوق کو ''جاناں'' کہتے ہیں، یہ بات اتنی عام ہے کہ اس کے ثبوت میں اشعار پیش کرنے کی ضرورت نہیں۔ لیکن ''جاناں'' کو تیغ و قتل و دعویٰ سے کوئی مناسبت نہیں، اس لئے مصرع بے جان اور ناکام رہتا ہے اور شعر کو نقصان پہنچاتا ہے۔ ''دلبر'' میں بھی یہی عیب ہے، لیکن بات تھوڑی بہت بن سکتی تھی اگر ''دلبر'' کو (Passionate) کلمۂ تخاطب کے طور پر استعمال کر سکتے۔ ''قاتل'' ان تینوں میں بہتر ہے، لیکن ''قاتل'' میں تحسین کا پہلو بہت کم ہے، بلکہ شاید ہے ہی نہیں۔ مثلاً ہم یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ ''ظالم نے کیا عمدہ بات کی۔'' لیکن اس معنی کو ادا کرنے کے لئے یہ نہیں کہہ سکتے کہ ''قاتل نے کیا عمدہ بات کی۔'' لہٰذا لفظ ''قاتل'' میں بھی مناسبت کی تھوڑی کمی ہے۔ ان سب کے برخلاف ''ظالم'' ایسا لفظ ہے جسے شعر کے مضمون اور معنی اور شعر کے دوسرے اہم الفاظ (طشت و تیغ، دعویٰ) ان سب کے ساتھ مناسبت تام حاصل ہے۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ ''ظالم'' کلمۂ تحسین بھی ہے اور (Passionate) کلمۂ تخاطب بھی ہے۔ اول الذکر کی ایک اور مثال کے طور پر مصحفی کا شعر ملاحظہ ہو۔ یہاں ''ظالم'' جس موقع پر استعمال ہوا ہے وہ میر کے شعر زیر بحث میں بیان کردہ موقع سے مشابہت بھی رکھتا ہے

ظالم تری گلی بھی بدایوں سے کم نہیں
ہر ہر قدم پہ جس کے مزار شہید ہے

جب تخاطب کسی ایسے معاملے میں ہو جس سے متکلم کا جذباتی رشتہ ہو، اور یہ ظاہر کرتا ہو کہ زیادتی اس کی طرف سے ہے جس کو مخاطب کیا جا رہا ہے تو اس وقت ایسا کلمۂ تخاطب بہترین ہوتا ہے جو لغوی اور استعاراتی دونوں مفہوم میں برمحل ہو۔ ''ظالم'' کے اس استعمال کے لئے جگر مراد آبادی کا شعر

ملاحظہ ہو

اے محتسب نہ پھینک مرے محتسب نہ پھینک
ظالم شراب ہے ارے ظالم شراب ہے

میر کے شعر میں معنی کے کم سے کم تین پہلو بھی قابل لحاظ ہیں (۱) متکلم ہر طرح سے تیار ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ معشوق کو متکلم سے جو دعوی ہو، جو جھگڑا ہو، جو شکایت ہو، اس کا نتیجہ قتل ہی نکلے، لیکن متکلم یا تو جان سے اس قدر بیزار ہے کہ وہ موت کے لئے آمادہ اور مستعد ہے، یا پھر وہ سوچتا ہے کہ نتیجہ کچھ بھی ہو، لیکن میں تو ہر طرح تیار ہو کر معشوق کے سامنے جاؤں۔ (۲) متکلم کو معلوم ہے کہ دعوی چاہے جو بھی ہو اور جیسا ہو، لیکن مجھے سزائے موت ہی ملے گی۔ لہٰذا وہ شروع سے ہی طشت و تیغ کی بات کرتا ہے۔ (۳) سب سے بڑھ کر بظاہر تو معشوق سے کہا ہے کہ تم اپنا دعوی منفصل کرو، لیکن دراصل دعوی تو متکلم کی طرف سے ہے، کہ ہم جان دینے پر تیار ہیں۔ دیکھیں اب تم کیا کرتے ہو، دیکھیں تم میں یہ ہمت ہے بھی کہ نہیں کہ تم میرا سر قلم کرو۔

موت کے لئے مکمل آمادگی اور ہونے والے قاتل کو چیلنج کرنا کہ دیکھیں اب تم کیا کرتے ہو۔ پھر زبردست ڈرامائی انداز بیان، اور کفایت الفاظ و کثرت معنی۔ یہ شعر بھی ہزاروں پر بھاری ہے۔ لیکن ممکن ہے لفظ "دعوی" کا خیال حافظ کے شعر نے سجھا ہو۔ لیکن حافظ کے یہاں "دعوی" بمعنی Claim ہے اور میر کے یہاں "دعوی" کے معنی "جھگڑا" بھی ہیں اور Claim بھی۔

دیوان سوم

ردیف ہ

۳۶۹

رستے سے چاک دل کے ہو آگاہ
یار تک پھر تو کس قدر ہے راہ

آنکھ اس منہ پہ کس طرح کھولوں
جوں پلک جل رہی ہے میری نگاہ

ہیں مسلمان ان بتوں سے ہمیں
عشق ہے لاالٰہ الا اللہ

۳۶۹/۱ تخلیقی استفادے یا جواب کی شان دیکھنا ہو تو میر کے مطلعے کے سامنے غالب کا مطلع رکھئے۔

جب تک دہان زخم نہ پیدا کرے کوئی
مشکل کہ تجھ سے راہ سخن وا کرے کوئی

غالب کے یہاں استعارے کی چمک ("دہان زخم") اور مناسبت کا اہتمام (دہان = وا۔ زخم = راہ) اس قدر خوبصورت ہیں کہ سرسری پڑھنے یا سننے والا میر کے شعر کو بے رنگ بلکہ معمولی گردانے تو عجب نہیں۔ لیکن میر کے شعر میں وہ سب کچھ ہے جو غالب کے شعر میں ہے، اور معنی کثیر

ہیں۔ پھر الفضل للمتقدم (بڑائی اس کی ہے جو پہلے آئے) تو ہے ہی۔

سب سے پہلے تو دیکھئے کہ "رستے" کے لئے "چاک" کا استعارہ جس قدر مناسب ہے، "زخم" کے لئے "دہان" کا استعارہ اس قدر مناسب نہیں۔ "زخم" اور "دہان" میں ہونٹوں کی سی صورت، سرخی، اور زخم میں اگر ہڈی کی جھلک دکھائی دے تو دانتوں کی مناسبت ہے۔ اس کے برخلاف زخم اگر گہرا نہ ہو یا سوراخ کی شکل کا ہو تو "دہان" سے اس کی مناسبت کم ہو جاتی ہے۔ "چاک" میں یہ باتیں نہیں۔ چاک سیدھا ہو یا ٹیڑھا ہو یا ترچھا ہو، ہر صورت میں "رستہ" سے اس کی مماثلت برقرار رکھتی ہے۔ اسی طرح چاک تنگ ہو یا فراخ ہو، مختصر ہو یا طویل، ہر صورت میں اسے "راہ" کہہ سکتے ہیں۔ پھر چاک کسی جگہ سے کسی جگہ تک ہوتا ہے۔ یعنی دو جگہوں کو ملاتا ہے۔ مثلاً چاک اگر دل میں ہو تو دل کے دو گوشوں، یا دل میں دو جگہوں کو ملائے گا۔ راستہ بھی دو جگہوں کو ملاتا ہے۔

"فرہنگ آنند راج" میں ہے کہ "چاک" کو "شگاف" اور "گل" سے بھی تشبیہ دیتے ہیں۔ "شگاف" اور راہ میں تو یوں مناسبت ہے کہ (مثلاً) پہاڑ میں شگاف کر کے راستہ بناتے ہیں، یا زمین میں شگاف دے کر پانی کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ "چاک" اور "گل" میں مناسبت ظاہر ہے کہ گل کو چاک گریباں کہتے ہیں۔ ابو طالب کلیم کا شعر ہے ؎

دریں بہار گل چاک آں چناں بالید
کہ یک گلست کہ جیب و کنار من دارد

(اس بہار میں گل چاک (گریباں) اس قدر
پھولا کہ ایک گل ہے اور اس کا میرے گریبان و
دامن پر قبضہ ہے۔)

اگلا نکتہ یہ ہے کہ دل کو غنچے سے اور چاک کو گل سے تشبیہ دیتے ہیں، لہٰذا "چاک" اور "دل" میں ایک اور گہرا معنوی ربط بھی ہے۔ یعنی دل غنچہ ہے اور جب وہ چاک ہو جائے تو گل ہے۔

اب شعر کے مزید پہلوؤں پر غور کریں۔ "رستہ" اور "آگاہ" میں بھی مناسبت ہے، کہ رستہ جاننا اور رستہ نہ جاننا محاورہ ہے۔ اس اعتبار سے مصرع اولیٰ کے معنی ہوئے۔ "اس راستے کو جانو جسے چاک دل کہتے ہیں۔" دوسرے معنی ہوئے۔ "اس بات کو جانو کہ چاک دل بھی ایک راستہ ہے۔"

تیسرے معنی ہوئے "اس بات کو جانو کہ چاک دل کی راہ کہاں جاتی ہے۔" "راہ" کے ایک معنی "مقام" بھی ہیں۔ لہٰذا مصرع کے یہ معنی بھی ممکن ہیں کہ "چاک دل کے مقام سے آگاہ ہو، یعنی اس کی اہمیت اور مرتبے سے آگاہ ہو۔" صرف ونحو کے اعتبار سے اس مصرعے میں لفظ "ہو" اگرچہ بظاہر رسمی اور غیر اہم ہے، لیکن مصرعے کا اسلوب ایسا ہے کہ "ہو" میں کئی معنی پیدا ہو گئے ہیں۔ اگر اس کو انشائیہ (امریہ) قرار دیں تو معنی وہ ہیں جو میں نے اوپر بیان کئے، کہ "آگاہ ہو جاؤ، جان لو۔" اگر اس کو انشائیہ (شرطیہ) قرار دیں تو معنی ہوئے "اگر تم چاک دل کے رستے سے آگاہ ہو۔" اگر اس کو خبریہ قرار دیں تو معنی ہوں گے "تم چاک دل کے رستے سے آگاہ ہو، تم اسے جانتے ہو۔"

دوسرے مصرعے میں کہا ہے کہ چاک دل کے رستے سے آگاہ ہوں تو پھر یار تک پہنچنے میں فاصلہ ہی کس قدر ہے؟ یہاں بھی کم سے کم دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ فاصلہ کچھ نہیں، دوسرے اور لطیف تر معنی یہ ہیں کہ یار تو دل ہی دل رہتا ہے، دل کو چاک کر لو، دل کے اندر پہنچنے کا راستہ بنا لو، بس یار تک پہنچ جاؤ گے۔ پہلے معنی کی رو سے شعر کا مضمون یہ ہے کہ دل دردمند نہ ہو تو معشوق نہیں ملتا۔ دوسرے معنی کی رو سے مضمون یہ ہے کہ معشوق تک پہنچنے کے لئے خود آگاہی شرط ہے۔ من عرف نفسہ فقد عرف ربہ (جس نے اپنے آپ کو پہچانا اس نے اپنے رب کو پہچانا) عمدہ شعر کہا۔

۴/۳۶۹ ممکن ہے غالب کے مطلعے پر تھوڑا سا اثر زیر بحث شعر کا ہو ؎

کیوں جل گیا نہ تاب رخ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقت دیدار دیکھ کر

میر کے شعر میں نگاہ کا پلک کی طرح جلنا غیر معمولی پیکر ہے۔ نگہ کو تار سے تشبیہ دیتے ہیں، اس لئے نگاہ کے بارے میں کہنا کہ وہ پلک کی طرح جل رہی ہے، بدیع بات ہے۔ پلک کے جلنے میں نکتہ یہ ہے کہ آنکھیں بند ہوں تو بھی پلک تو جل ہی جاتی ہے۔ اگر آنکھ کھول دی جائے تو نگاہ بھی جل جائے۔ "نگاہ" کو "آنکھ" کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً مندرجہ ذیل محاورے دونوں طرح صحیح ہیں۔ نگاہیں / آنکھیں چار کرنا / ہونا؛ آنکھ / آنکھیں چرانا / نگاہ / نگاہیں چرانا؛ آنکھ / نگاہ کمزور ہونا وغیرہ۔ "نور اللغات" میں "نگاہ" کے معنی "آنکھ" درج ہیں۔ لہٰذا مصرع ثانی کے معنی یہ ہوئے کہ میری آنکھیں اس

طرح جل رہی ہیں جس طرح میری پلکیں۔

نگاہ کو تار وغیرہ سے تشبیہ اس لئے دیتے ہیں کہ پرانے زمانے میں یہ خیال تھا کہ نگاہ یا نظر در اصل مثل شعاع آنکھوں سے نکل کر اشیا پر پڑتی ہے۔ دسویں صدی کے مسلمان حکیم ابن الہیثم نے ثابت کیا کہ روشنی اشیا سے پلٹ کر آنکھ کے پردے پر پڑتی ہے۔ لیکن یہ نظریہ عام نہ ہوا۔ بعد میں مغربیوں نے پھر یہ بات ثابت کی۔ مگر زبان جس طرح بن گئی، بن گئی۔ وہ سائنس یا منطق کی تابع نہیں ہوتی۔

۳؍۶۹۳ اس شعر میں کثرت معنی اور ظرافت و حشائی اور مضمون آفرینی سب یکجا ہیں، اور زبان کا نہایت برجستہ استعمال بھی ہے۔ سب سے پہلے معنی کو دیکھئے۔ مصرع ثانی کے حسب ذیل مفہوم ہیں۔ (۱) ہم مسلمان ہیں (۲) یہ بت مسلمان ہیں (۳) کیا ہم مسلمان ہیں؟ (۴) کیا یہ بت مسلمان ہیں؟ ان چار مفاہیم کے اعتبار سے پورے شعر کے الگ الگ معنی بنتے ہیں۔

(۱) ہم مسلمان ہیں۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ ہمیں بتوں سے عشق ہے، اور مسلمان کا شیوہ عشق ہے۔ دوسری دلیل یہ ہے کہ ہم کلمہ گو ہیں۔ بت ہمارے معشوق ہیں، خدا تھوڑا ہی ہیں۔ خدا تو بس ایک اللہ ہے۔

(۲) ہم مسلمان ہیں، بتوں کے عاشق ہیں، عشق کی دلیل ہے لا الہ الا اللہ کہنا۔ (صوفیا اور فقرا کے یہاں لا الہ الا اللہ کی ضرب لگائی جاتی ہے۔ مختلف سلسلوں میں اس ضرب کے مختلف طریقے مقرر ہیں۔ بعض درویشوں کے یہاں لا الہ الا اللہ یا عشق اللہ وغیرہ کہہ کر لوگوں کو سلام کرنے کا طریقہ ہے۔)

(۳) یہ بت مسلمان ہیں کافر نہیں۔ ہمیں ان سے عشق ہے، عشق مسلمانوں کا شیوہ ہے، لا الہ الا اللہ۔

(۴) کیا ہم مسلمان ہیں؟ (استفہام انکاری، یعنی ہم مسلمان نہیں ہیں۔) ہمارا شیوہ عشق بتاں ہے اور کلمہ لا الہ الا اللہ پڑھ کر انسان عاشق کا رتبہ حاصل کرتا ہے۔ (لیکن چونکہ اس کلمہ کو پڑھ کر انسان اسلام لاتا ہے، لہٰذا عاشق = کلمہ گو، اور مسلمان = کلمہ گو۔ اس طرح عاشق، مسلمان اور کلمہ گو سب ایک ہی ہیں۔ اس مفہوم کی رو سے شعر کا قول محال لائق داد ہے۔)

(۵) کیا ہم مسلمان ہیں؟ (محض استفہام) ان بتوں سے ہمیں عشق ہے، اور ہم کلمہ لا الہ بھی

پڑھتے ہیں، اب آپ فیصلہ کریں کہ ہم کیا ہیں۔

(۶) کیا یہ بت مسلمان ہیں؟ (استفہام۔) ہمیں کوئی غرض اس بات سے نہیں کہ یہ بت مسلمان ہیں یا کیا ہیں۔ ہم کو تو ان سے عشق ہے، اور ہم مسلمان بھی ہیں لا الہ الا اللہ۔

کلمہ توحید جس سیاق میں اس شعر میں وارد ہوا ہے اس کی بنا پر معمولی بات میں ندرت پیدا ہو گئی ہے۔ بتوں کی عاشقی کا دعویٰ اور اس کے ثبوت میں کلمہ لا الہ، شوخی اور وحشائی کی حد ہے۔ مذہبی ماحول یا قرآنی آیت پر مبنی فقرے اٹھارویں صدی سے اردو شاعری میں عام ہیں۔ ہمارے زمانے میں اقبال نے اقتباس کے اس فن کو درجہ کمال تک پہنچا دیا۔ لیکن مذہب اور قرآن وحدیث پر مبنی ان فقروں کو، جو روزمرہ میں داخل ہو گئے ہیں، روزمرہ کی سطح پر استعمال کرنا میر اور ان کے معاصرین پر ختم تھا۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ ان لوگوں کے یہاں روزمرہ زبان کو شاعری میں ڈھالنے کا رجحان زیادہ تھا۔ انھیں قافیوں میں میر کی مختلف البحر غزل کے اشعار ملاحظہ ہوں۔

اب حال اپنا اس کے ہے دل خواہ
الحمد للہ الحمد للہ
پیر مغاں سے بے اعتقادی
استغفر اللہ استغفر اللہ

(دیوان اول)

میر نے یہ غزل بظاہر میر سوز کی غزل پر کہی ہے، اور حق یہ ہے کہ اگر میر کا مطلع اور اس میں الحمد کا صرف بہت ہی خوب ہے تو "استغفر اللہ" کا قافیہ جیسا میر سوز نے باندھ دیا اور اسلوب میں جو صرف ونحو کا کمال دکھایا، وہ میر کے شعر سے (جس کا قافیہ استغفر اللہ ہے) بہت بہتر ہے۔ میر سوز؎

کچھ کہہ تو قاصد آتا ہے وہ ماہ
الحمد للہ الحمد للہ
چھوٹے کے منھ میں آگے کہوں کیا
استغفر اللہ استغفر اللہ

دیوان پنجم

ردیف ہ

۳۷۰

۱۰۲۰

اب کچھ مزے پہ آیا شاید وہ شوخ دیدہ
آب اس کے پوست میں ہے جوں میوۂ رسیدہ

پانی بھر آیا منھ میں دیکھے جنھوں کے یارب
وے کس مزے کے ہوں گے لب ہائے نا مکیدہ

پروانہ گرد پھر کر جل بھی بجھا ولیکن
خاموش رات کو تھی شمع زباں بریدہ

۳۷۰/۱ یہ شعر جنسی شاعری کا ایسا شاہکار ہے جس کی نظیر دور دور تک نہ ملے گی۔ مضمون بھی تازہ ہے اور معنوی پہلو بھی اس پر مستزاد ہے۔ ''شوخ دیدہ'' کا لفظ خود ہی جنسی انسلاکات کا لذیذ سلسلہ رکھتا ہے۔ ''شوخ دیدہ'' ایسے شخص کو کہتے ہیں جو بہت بے باک اور بے شرم ہو، یعنی جسے آنکھ ملانے اور لگاوٹ کی باتیں کرنے میں کوئی تکلف نہ ہو۔ جنسی اختلاط کے وقت (اپنے مزاج کی بنا پر اور شاید گذشتہ تجربے کی بنا پر) وہ بہت دیر میں اس کیفیت میں آتا ہے جسے (Turned on) یعنی جذباتی تحریک میں آنا کہتے ہیں۔ ''اب'' کا لفظ اس بات کا اشارہ کرتا ہے کہ اختلاط کا معاملہ کچھ دیر سے جاری ہے اور معشوق کے جذبات

آہستہ آہستہ بیدار ہوتے ہیں۔ ''رسیدہ'' بمعنی پکا ہوا یعنی وہ جو خام نہ ہو، جو پوری طرح تیار ہو۔ ''میوۂ رسیدہ'' یعنی پکا ہوا پھل، ''مے رسیدہ'' وہ شراب جو اچھی طرح خمیر پا چکی ہو، یا وہ شراب جو رگ و پے میں رواں ہو چکی ہو''۔ اسی اعتبار سے ایسا پھل جو زیادہ پک کر خراب ہونے لگا ہو اسے ''میوۂ گذشتہ'' کہتے ہیں۔ ''رسیدہ'' کے معنی ''تابع'' بھی ہیں (''شمس اللغات'') اور ''میوہ'' استعارہ بھی ہے بمعنی فرزند عزیز، نونہال عزیز (''برہان قاطع'') مزید برآں یہ کہ ''میوۂ رسیدہ'' خود معشوق کا بھی استعارہ ہے۔ چنانچہ حافظ کا شعر ہے۔

بس شکر باز گویم در بندگی خواجہ
گر اوفتد بہ دستم آں میوۂ رسیدہ
(میں مالک کی درگاہ میں خوب شکر ادا
کروں گا اگر وہ میوۂ رسیدہ میرے ہاتھ آ
جائے۔)

لہٰذا مصرع ثانی کے معنی ہیں معشوق کی جلد پر (اور اس کے اندر) پسینے (یا شادابی اور تری) کی نمی ہے۔ جس طرح پکے ہوئے پھل میں ہوتی ہے۔ پکا ہوا پھل نرم ہوتا ہے۔ اور یہ اس بات کی علامت ہوتی ہے کہ وہ اندر سے عرق آلود یعنی رس سے بھرا ہوا ہے۔ اختلاط کے وقت جذباتی ہیجان کے باعث پسینہ آنا، یا آنکھ میں آنسو آ جانا، عام مشاہدہ ہے۔ غالب۔

کرے ہے قتل لگاوٹ میں تیرا رو دینا
تری طرح کوئی تیغ نگہ کو آب تو دے

یہ خاص غالب کے مزاج کا شعر نہیں، اور ہے بھی۔ یہ غالب کے مزاج کا شعر اس لئے نہیں ہے کہ ان کے یہاں جنسی اختلاط کے مضامین بہت کم ہیں۔ اور غالب کا مزاج پھر بھی اس شعر میں نمایاں ہے کہ انھوں نے مصرع اولیٰ کے پیکر کو مصرع ثانی میں تجریدی استعارے (تیغ نگہ کو آب دینا) بیان کیا ہے۔ میر کے یہاں پہلا مصرع حسیاتی اور نفسیاتی انداز کا ہے، اور اس کے تمام اہم الفاظ (اب، مزے، شوخ دیدہ) روزمرہ کی زندگی سے لئے گئے ہیں۔ دوسرے مصرع میں زبردست پیکر انتہائی جسمانی اور حسیاتی ہے۔ اس میں کوئی بات تجریدی یا تعلقاتی نہیں، حتیٰ کہ میر کی محبوب رعایت لفظی بھی نہیں۔ صرف

جسمانی اور جنسی بیان لمس اور مشاہدے کی سطح پر ہے۔

مزید ملاحظہ ہو: معشوق اب جذباتی طور پر پوری طرح بیدار ہے، یعنی وہ نرم پڑ گیا ہے، پکے ہوئے پھل کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ نرم ہوتا ہے۔ لہٰذا ایسے موقع پر اسے "میوۂ رسیدہ" کہنے میں مناسبت معنوی بھی ہے۔ پھر پکے ہوئے پھل مثلاً انار، سیب اور معشوق کے جسم میں جو مناسبت ہے وہ ظاہر ہے۔ آخری بات یہ کہ جنسی ہیجان کے عالم میں منھ میں اور جسم کے بعض حصوں میں بھی تری آ جاتی ہے۔ اس اعتبار سے آب کا پوست میں ہونا انتہائی بلیغ ہے۔ "مزے" اور "میوۂ رسیدہ" میں ضلع کا ربط بھی ملحوظ ہے۔

اگر "آب" بمعنی "چمک" فرض کریں تو وہ اور معنی پیدا ہوتے ہیں۔ زیادہ تر پکے ہوئے پھل، جن کی جلد زرد یا زردی مائل سرخ ہوتی ہے (مثلاً سنگترہ، آم، سیب، شفتالو، خوبانی وغیرہ) ان میں چمک اسی وقت آتی ہے جب وہ پک جاتے ہیں۔ جذباتی برانگیختگی کے بھی عالم میں دوران خون کی تیزی کے باعث چہرہ دمکنے لگتا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۲ر۱۷۸) دوسری بات یہ کہ معشوق کے چہرے پر پسینے کی ہلکی ہلکی بوندیں ہوں تو اس کے چہرے کو چھلکتا ہوا فرض کرتے ہیں۔ اس مضمون پر کثرت سے شعر ہیں۔ مثلاً ۲ر۱۰۳۔ یہاں عمدہ بات یہ ہے کہ پسینہ جذباتی ہیجان کے باعث آیا ہے، جس کے باعث اس کا چہرہ میوۂ رسیدہ کی طرح چمک رہا ہے۔ میر نے اس سے مشابہ مضمون پہلے بھی باندھا ہے، لیکن وہاں تشبیہ معمولی ہے۔

جو عرق تحریک میں اس رشک مہ کے منھ پہ ہے
میر کب ہوتے ہیں گرم جلوہ تارے اس طرح

(دیوان چہارم)

یہاں "تحریک" "جنسی برانگیختگی، خواہش" کے معنی میں ہے۔ ایک اور جگہ مضمون مختلف رکھا ہے، لیکن مصرع اولیٰ کے تمام اہم الفاظ (لطف، لبریز، کام، بدن) میں جنسی شادابی کا اشارہ ہے اور مصرع ثانی کا صرف دکھاوا جواب ہے۔

لطف سے لبریز ہے اس کام جاں کا سب بدن
محظوظ ہو جائے ہم سے جو کبھو تو ہائے وہ

ایک بات یہ بھی ملحوظ رہے کہ "آب بہ پوست افگندن" کا محاورہ ایسے شخص کے لئے استعمال

ہوتا ہے جو ابھی تازہ تازہ طفلی سے بلوغ کی منزل میں داخل ہوا ہو۔ ("چراغ ہدایت") چونکہ میر نے "چراغ ہدایت" سے بکثرت الفاظ و محاورات "ذکر میر" میں اور اپنے کلام میں داخل کئے ہیں اس لئے اغلب ہے کہ یہ محاورہ بھی انھیں "چراغ ہدایت" سے ہی ملا ہو۔ اچھے شاعر (مثلاً داغ) محاوروں اور تازہ الفاظ کو معنی کی صحت اور لطف کے ساتھ نظم کر دیتے ہیں۔ بڑے شاعر (مثلاً میر) جب ایسا کرتے ہیں تو لفظ یا محاورے میں چار چاند لگا دیتے ہیں، اور معلوم ہوتا ہے کہ وہ لفظ یا محاورہ اسی لئے بنا تھا کہ ان کے شعر میں صرف ہو۔ (برکاتی کی فرہنگ محاورہ "آب کا پوست میں ہونا" سے خالی ہے۔) شاہ مبارک آبرو نے بھی دو تین شعروں کی غزل زیر بحث غزل کی ہم طرح لکھی ہے۔ ان کے مطلعے میں میر کے ہی قافیے بھی ہیں۔

دیکھو یہ دختر رز کتنی ہے شوخ دیدہ
دونی چڑھی سر اوپر جوں جوں ہوئی رسیدہ

یہاں مضمون معمولی ہے، لیکن لفظ "رسیدہ" بھرپور معنی میں استعمال ہوا ہے اور رعایتیں خوب ہیں۔ ناسخ اور ذوق کے بعد ایسا بھی شعر دیکھنے کو نہیں ملتا، میر کا تو کیا ذکر؟

۲ر۳۷۰ یہ شعر بھی جنسی شاعری کا نہایت عمدہ نمونہ ہے۔ خداے خطاب، ہوس اور معصومیت کا امتزاج خوب ہے، اور لمسی پیکر تو ایسا ہے کہ واقعی منہ میں پانی بھر آتا ہے۔ (منہ کی تری کے بارے میں ۱ر۳۷۰ دوبارہ ملاحظہ ہو۔) ہونٹوں کا "نامکیدہ" (جن کو چوسا نہ گیا ہو) کہنا جنسی لذت سے بھرپور تو ہے ہی، اس میں اس بات کا اشارہ بھی ہے کہ معشوق ابھی نو عمر ہے، اور کسی کو اس کا بوسہ ابھی نصیب نہیں ہوا ہے۔ پانی بھر آنے اور مزے میں پھر ضلع کا لطف ہے، مصرع ثانی میں انشائیہ اسلوب کے باعث دو معنی بھی ہیں (۱) کس قدر مزے دار ہوں گے۔ اور (۲) خدا معلوم ان کا مزہ کیسا ہو، یعنی ان کی شیرینی کس طرح کی شیرینی ہو؟

آبرو نے ہونٹوں کی مٹھاس کے مضمون پر عمدہ شعر کہا ہے۔

تیرا شیریں دہن ہے امرت پھل
شیرۂ جاں اسی کا شربت ہے

یہاں "شیرہ" اور "شربت" دونوں لفظ غیر معمولی ہیں، صرف اس لئے نہیں کہ پھل سے شیرہ اور شربت بناتے ہیں، بلکہ اس لئے بھی کہ "شیرہ" کے معنی "شراب" بھی ہیں، اور شربت دہن سے دہن کی تری کا بھی مفہوم پیدا ہوتا ہے۔

میر کے یہاں جنسی مضامین پر مبنی اشعار کی مفصل بحث کے لئے ملاحظہ ہو جلد اول صفحہ ۱۳۷ تا ۱۵۹۔

۳۰۷/۳ اس شعر میں مناسبت اور معنی دونوں کا ہجوم ہے۔ پھر اسرار ایسا ہے کہ بات پوری طرح صاف نہیں ہوتی کہ شعر شمع کی تعریف میں ہے یا برائی میں۔ "زبان بریدہ" کو لغوی معنی میں لیں تو یہ ایک طرح کی گالی ہے، جیسے عورتیں "مونڈی کاٹا" (جس کا سر کاٹ دیا گیا ہو یا کاٹ دینے کے لائق ہو) اور "مرنے جوگا" (جو مرنے یا مار ڈالنے کے لائق ہو) کہتی ہیں۔ اس مفہوم میں یہ مراد ہوئی کہ پروانہ جل بجھا، لیکن شمع، خدا اس کی زبان کاٹ ڈالے، خاموش ہی رہی۔ یعنی شمع نے پروانے کی سوزش اور موت کا کچھ اثر نہ لیا، وہ ایک لفظ بھی نہ بولی۔ لیکن اگر "زباں بریدہ" استعارہ فرض کریں تو معنی بدل جاتے ہیں۔ شمع کی لو کو اس کی زبان کہتے ہیں۔ لہٰذا "شمع زباں بریدہ" وہ ہوئی جس کی لو بجھ گئی یا بجھا دی گئی ہو۔ ایسی شمع کو "خاموش" کہتے ہیں، اور مصرع میں لفظ "خاموش" موجود بھی ہے۔ اب مراد یہ ہوئی کہ شمع تو اپنے شعلے کی تپش سے جل بجھی، لیکن پروانے کو اس بات کی خبر تک نہ تھی۔ وہ تو شمع کے گرد پھر کر، اس کا طواف کر کے، اپنی جان دے گیا۔ اسے پتہ بھی نہ تھا کہ جو شمع خود بجھ چکی ہے اس کی دادخواہی کیا کرے گی۔

اس مفہوم کی رو سے سوال اٹھتا ہے کہ جب شمع بجھ چکی تھی تو پروانہ کیوں کر جلا؟ اس کا ایک جواب یہ ہے کہ بہت سے پروانے تمام رات شمع کا طواف کرتے ہیں اور پھر صبح ہوتے ہوتے تھک کر مر جاتے ہیں۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ مصرع اولی کی رو سے پروانہ گرد پھر کر جل بجھا ہے۔ یعنی اسے شمع کے شعلے نے نہیں، بلکہ خود اپنی ہی آتش دل نے جلایا ہے۔ پروانے کی سوز کی بے اثری کا مضمون قائم چاند پوری نے بھی اچھا باندھا ہے۔

آج اگر بزم میں ہے کچھ اثر پروانہ
اڑتے ہیں پاے لگن چند پر پروانہ

لیکن قائم کے شعر میں جو کچھ بھی ہے، رنگ پر ہی ہے۔ میر کے یہاں کیفیت بہت ہے، اور شعر پوری طرح کھلتا نہیں۔ قائم نے "اثر" بمعنی "نشان" استعمال کیا ہے۔ یہ معنی اردو میں عام نہیں۔ قائم کے یہاں "اثر" بمعنی "نتیجہ" بھی ہو سکتا ہے، یعنی پروانے کی سعی یا زندگی کا نتیجہ بس یہ باقی ہے کہ کچھ پر ادھر ادھر لگن کی تہ میں پڑے ہوئے ہیں۔ لفظ "آج" بہت کارگر نہیں لیکن اس کے ذریعہ قصہ گوئی کی فضا ضرور پیدا ہوتی ہے۔

۳۷۱

گل گل شگفتہ مے سے ہوا ہے نگار دیکھ
یک جرعہ ہمدم اور پلا پھر بہار دیکھ

گل گل = بہت زیادہ

آنکھیں ادھر سے موند لیں ہیں اب تو شرط ہے
پھر دیکھیو نہ میری طرف ایک بار دیکھ

۱۰۲۵ خالی پڑا ہے خانۂ دولت وزیر کا
باور نہیں تو آصف آصف پکار دیکھ

۳۷۱/۱ اس شعر کا مضمون ملا طغرا سے ماخوذ ہے۔

گل گل رخ تو از قدح مل شگفتہ شد
یک آب خورد گلبن و صد گل شگفتہ شد

(تیرا چہرہ شراب کے ایک جام نے خوب شگفتہ کر دیا۔ گلاب کے پودے نے ذرا سا پانی پیا اور سیکڑوں پھول کھل گئے۔)

سچ یہ ہے کہ ملا طغرا کا مطلع مضمون آفرینی کا عمدہ نمونہ ہے اور میر سے اس کا جواب بن نہ پڑا۔ لیکن میر نے اپنے انداز سے کام لیتے ہوئے صورت حال میں تازگی پیدا کر دی ہے۔ صورت حال سے میری مراد ہے وہ موقع جس پر یہ شعر کہا گیا ہے۔ شعر میں کم سے کم تین کردار ہیں۔ ایک تو متکلم، دوسرا وہ شخص جسے "ہمدم" کہہ کر مخاطب کیا گیا ہے، اور تیسرا معشوق۔ ایسا لگتا ہے کہ متکلم اور اس کا ہمدم، معشوق کو راضی کر کے لائے ہیں اور شراب پلا کر لطف صحبت اٹھا رہے ہیں۔ لفظ "نگار" بھی یہاں دلچسپ ہے،

کیونکہ "نگار" ان پھول پتیوں کو بھی کہتے ہیں جو ہاتھ پاؤں پر مہندی سے بنائی جاتی ہیں۔ اس طرح معشوق کی شگفتگی اور "نگار" کی شگفتگی میں معنوی ربط پیدا ہو گیا ہے۔ مصرع ثانی میں اشتیاق، معشوق کے حسن پر فخر اور اس کی ستائش، اور ہوس، ان سب کا عمدہ امتزاج ہے۔

شراب سے چہرہ شگفتہ ہو جانے کا مضمون میر نے کئی بار باندھا ہے۔ اس مضمون پر ان کا بہترین شعر ۲/۸۷ اپر دیکھیے۔ پھر دیوان چہارم میں ہے۔

منہ سے گل گلابی ہوا کچھ شگفتہ تو
تھوڑی شراب اور بھی پی جو بہار ہو

"گل گل" کے فقرے کو بھی اس سے مشابہ مضمون کے ساتھ میر نے ایک اور جگہ لکھا ہے۔

گل گل شگفتگی ہے ترے چہرے سے عیاں
کچھ آج میری جان قیامت بہار ہے

(شکار نامۂ اول)

معلوم ہوتا ہے "گل گل" بمعنی "بہت زیادہ" اٹھارہویں صدی میں خاصا عام تھا۔ چنانچہ یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔

وہ گل گل شگفتہ ہوا گل کی طرح
یہ گل کی طرح اور وہ بلبل کی طرح

(میر حسن، مثنوی)

نہ ہوں گل گل شگفتہ کیوں کے اے درد مستوں کا
مے گلگوں کی دولت سر بسر گلفام ہے شیشہ

(خواجہ میر درد)

تعجب یہ ہے کہ استعمال کی اس کثرت کے باوجود "گل گل" کا اندراج کسی اردو لغت میں نہیں۔ جناب برکاتی کی فرہنگ میر بھی اس سے خالی ہے۔ اثر صاحب کی نگاہ سے بھی یہ بچ نکلا ہے۔

جناب عبدالرشید کہتے ہیں کہ میر کے یہاں اور دوسرے شعرا کے یہاں، جن کا میں نے حوالہ درج کیا ہے، "گل گل شگفتن" کا ترجمہ ہے مجرد "گل گل" نہیں۔ لیکن جب وہ خود کہہ رہے ہیں کہ "گل

کل'' کے معنی ''بسیار بسیار'' بھی ہیں تو مثلاً میر کے مصرع ع ''کل کل شگفتگی ہے ترے چہرے سے عیاں'' میں ''کل کل شگفتن'' کا محل نہیں ہو سکتا۔

۴/۱۷۳ مصرع ثانی کے انشائیہ انداز نے شعر میں عجب شان پیدا کر دی ہے۔ مضمون بالکل نیا نہیں، لیکن اسلوب بیان نے اس میں تازگی پیدا کر دی ہے۔ متکلم نے معشوق کے علاوہ سب سے تعلق توڑ لیا ہے۔ یہاں تک کہ اس نے دنیا کی ہر چیز سے آنکھیں موند لی ہیں۔ اب اس کو امید اور توقع ہے کہ معشوق اس کی طرف دیکھے گا۔ ''اب تو ٹھہرا ہے'' زور دینے اور متوجہ کرنے کے لئے کہا گیا ہے۔ مصرع ثانی کے کئی معنی ممکن ہیں۔ (۱) میری طرف ایک بار دیکھ کر پھر نہ دیکھنا۔ (۲) دیکھو، پھر ایک بار میری طرف دیکھو۔ اس مفہوم کی رو سے ردیف (دیکھ) امر ہے اور کلمۂ توجہ ہے، جیسا کہ غالب کے یہاں ہے ۔

اے ساکنان کوچۂ دلدار دیکھنا
تم کو اگر جو غالب آشفتہ سر ملے

(۳) تم میری طرف ایک بار دیکھ چکے ہو، اب ایک بار اور دیکھو۔ یعنی پہلے عاشق نے شور وغل مچایا ہوگا، یا معشوق کی طرف ڈھٹائی کے ساتھ آنکھیں لگائی ہوں گی، تو معشوق نے بھی اس کی طرف دیکھ لیا ہوگا۔ اب وحشت اور جنون کے بجائے محویت اور سکوت کی منزل ہے، عاشق نے دنیا سے منہ موڑ لیا ہے۔ اب وہ درخواست کرتا ہے کہ ایک بار تو تم نے تب دیکھا تھا، ایک بار اب دیکھو کہ میں کس عالم میں ہوں۔

اس آخری مفہوم کی رو سے یہ امکان بھی ہے کہ متکلم اب اس دنیا میں نہ ہو۔ ایسی صورت میں ''ادھر'' کو ''ادھر'' پڑھنا بہتر ہوگا۔ ہر صورت میں شعر کا خطاب معشوق مجازی یا حقیقی سے ہو سکتا ہے۔ لیکن اگر معشوق مجازی سے مخاطبت ہے، تو شعر میں ایک طنزیہ جہت بھی ہے۔ یعنی اگر متکلم نے ہر طرف سے اپنی آنکھیں بند کر لی ہیں تب تو اسے اس بات کی خبر بھی نہ ہوگی کہ معشوق نے اس کی طرف کب دیکھا، اور دیکھا بھی کہ نہیں؟ ایسی صورت میں متکلم کا ہر طرف سے آنکھیں بند کر لینا بیکار ہی گیا۔ ہاں اگر صورت حال بالکل استعاراتی ہے (یعنی سب طرف سے آنکھیں موند لینے سے مراد سب سے تعلق توڑ لینا ہے) تو معنی میں شدت آ جاتی ہے، لیکن طنزیہ جہت غائب ہو جاتی ہے۔ عجب پیچ دار شعر ہے۔

۳/۱۷۳ ''وزیر'' سے مراد نواب آصف الدولہ ہو سکتی ہے۔ کیونکہ اودھ کی بادشاہی قائم ہونے کے پہلے لکھنؤ کے نوابوں کا برائے نام تعلق دلی سے باقی تھا اور وہ شاہ دہلی کی طرف سے اودھ کے حاکم تھے، لہٰذا ''نواب وزیر'' کہلاتے تھے۔ اس لحاظ سے ''خانۂ دولت'' بھی دلچسپ ہے کیوں کہ جس محل میں آصف الدولہ رہتے تھے اس کا نام ''دولت خانہ'' تھا اور سعادت علی خاں نے واقعی اسے خالی کر کے اپنا مستقر حضرت گنج کے پاس کسی عمارت (مچھی بھون یا چھتر منزل) میں بنا لیا تھا۔ مصرع ثانی میں تسکین اوسط کے باعث ''آصف! آصف'' پڑھنا پڑتا ہے۔ جس کی بنا پر مصرعے میں پکار کی کیفیت اور شدید ہو جاتی ہے اور مصرعے کا آہنگ غیر معمولی طور پر بلند ہو جاتا ہے۔

دوسرا امکان یہ ہے کہ ''وزیر'' سے مراد وزیر علی خاں ہوں، جو آصف الدولہ کے بعد چند مہینوں کے لئے مسند نشین ہوئے تھے۔ پھر انگریزوں نے انھیں معزول کروا دیا تھا۔ منشی نول کشور نے اپنی تاریخ میں لکھا ہے کہ وزیر علی خاں میں حکومت کی صلاحیت نہ تھی، اس لئے لوگ ان کے مخالف ہو گئے اور بااثر امرا نے ان کو مسند سے اترنے پر مجبور کر دیا۔ خود اس زمانے میں یہ افواہ مشہور تھی کہ وہ (وزیر علی خاں) آصف الدولہ کی صلبی اولاد نہیں ہیں۔ اس لئے انھیں نوابی کی مسند پر متمکن ہونے کا کوئی حق نہیں۔ یہی دونوں باتیں کم و بیش آج بھی رائج ہیں۔ لیکن جدید مورخین کا خیال ہے کہ وزیر علی خاں میں سرکشی بہت تھی اور وہ انگریزوں کے سخت مخالف تھے، یہی وجہ تھی کہ انگریزوں اور ان کے خیر خواہوں نے وزیر علی خاں کو سلطنت سے محروم کر کے جلا وطن کر دیا۔ بہر حال، وزیر علی خاں کی نوابی کی مختصر مدت بڑی افرا تفری اور بدامنی کے عالم میں گذری۔ اس زمانے میں میر کا وظیفہ بھی بند ہو گیا تھا۔ لہٰذا ممکن ہے کہ میر نے اس شعر میں وزیر علی خاں سے اپنی ناراضگی کا اظہار کیا ہو۔ زیادہ امکان اس بات کا ہو سکتا ہے کہ میر نے وزیر علی خاں کی معزولی کے خلاف احتجاج کیا ہو۔ اس سلسلے میں ۳۵۶/۲ بھی ملاحظہ ہو۔ کم ترین سطح پر امکان یہ ہے کہ اس شعر میں دنیا کی بے ثباتی کا مضمون بیان ہوا ہو۔ اس سے ملتی جلتی بات شاہ اور وزیر کے تلازمے کے ساتھ میر نے دیوان پنجم ہی میں پھر کہی ہے۔

کیا کیا مکان شاہ نشیں تھے وزیر کے
وہ اٹھ گیا تو یہ بھی گرے بیٹھے ڈھ گئے

اشتداد زمانہ کے باعث انقلاب حال کے مضمون اور پکارنے کے پیکر کو سودا نے بھی بہت

خوب ادا کیا ہے۔

دیکھا میں قصر فریدوں کے در اوپر اک شخص
حلقہ زن ہو کے پکارا کوئی یاں ہے کہ نہیں

اوپر میں نے ذکر کیا ہے کہ مصرع ثانی میں تسکین اوسط کے باعث " آصف! آصف!" کا فقرہ ممکن ہوا ہے۔ تسکین اوسط سے مراد یہ ہے کہ اگر تین متحرک حروف ایک ساتھ ہوں تو بیچ کے حرف کو ساکن کر سکتے ہیں۔ یہ اصول ہر بحر میں ممکن ہے۔ لیکن اسے اردو میں بہت کم استعمال کیا گیا ہے۔ بحر متقارب اور بحر ہزج کی بعض شکلوں کے سوا پرانی شاعری میں تو تسکین اوسط بہت ہی کم نظر آتی ہے۔ زیر بحث غزل مندرجہ ذیل وزن میں ہے۔ ع

مفعول فاع لات مفاعیل فاع لن

یہاں چونکہ فاع لات کی ت اور مفاعیل کی م اور ف متحرک ہیں، اس لئے م کو ساکن کرنے سے مندرجہ ذیل شکل حاصل ہوتی ہے۔

مفعول فاع لاتم فاعیل فاع لن

اس کو آسانی اور مانوسیت کی خاطر یوں بدل لیتے ہیں۔

مفعول فاع لاتن مفعول فاع لن

اس اعتبار سے میر کے مصرع ثانی کی تقطیع حسب ذیل ہوگی۔

یا ورنہ مفعول ہیں تو آصف فاع لاتن آصف پ مفعول کا ردیکھ فاع لن (فاع لان)

آصف بن برخیا، حضرت سلیمان کے وزیر کا نام تھا۔ مجازاً ہر وزیر کو آصف کہتے ہیں۔ اٹھارویں انیسویں صدی میں وہ افسر بھی " آصف" کہلاتا تھا جو مال گذاری وصول کرتا تھا۔ ان اعتبارات سے میر کے شعر زیر بحث میں " وزیر" اور " آصف" کے درمیان دوہری مناسبت ہے۔

۳۷۲

بندہ ہے یا خدا نہیں اس دل ربا کے ساتھ
دیر و حرم میں ہو کہیں ہو ہے خدا کے ساتھ

اوباش لڑکوں سے تو بہت کر چکے معاش
اب عمر کاٹیے گا کسی میرزا کے ساتھ

کیا جانوں میں چمن کو و لیکن قفس پہ میر
آتا ہے برگ گل کبھو کوئی صبا کے ساتھ

۳۷۲/۱ مصرع اولیٰ میں تعقید ایسی ہے کہ اس زمانے کے لوگ، خاص کر " لکھنؤ اسکول" کے لوگ، اسے ناپسندیدہ ٹھہرائیں گے۔ لیکن جیسا کہ میں بار بار کہہ چکا ہوں۔ شاعری کے اصول بڑے شعرا کے عمل کی روشنی میں مرتب ہوتے ہیں، قواعد کی کتابوں اور خودساختہ قوانین کے تحت نہیں۔ کلاسیکی شعرا نے تعقید کی بہت سی صورتوں کو روا رکھا ہے، بلکہ آزادی سے برتا ہے۔ پھر ہم لوگ شکایت کرنے والے کون ہوتے ہیں؟ بعض لوگوں کا (مثلاً مہذب لکھنوی) کا قول تھا کہ غلطی کسی سے بھی ہو، غلطی ہی رہتی ہے۔ اس بیان میں مغالطہ یہ ہے کہ غلط صحیح کے معیار اور غلط صحیح کا امتیاز لازمی اور آسمانی شے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ہم ان معیارات اور امتیازات کو زبان کے استعمال کرنے والوں کے افعال و اعمال ہی سے حاصل کرتے ہیں۔ قواعد کے معاملات میں استعمال عام اور قبولیت معیار ہے، اور شاعری کے معاملات میں بڑے شعرا کا عمل معیار ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل عبارت قواعد کے اعتبار سے غلط ہے:

پانچ لڑکی کتاب پڑھتے ہیں

لیکن اس کی وجہ یہ نہیں کہ کوئی قانون شریعت ہے جس کی رو سے یہ عبارت غلط ہے۔ اس کی

وجہ صرف یہ ہے کہ اردو زبان میں "پانچ لڑکی" نہیں "پانچ لڑکیاں" مستعمل ہے۔ اور اس زبان میں رواج یہ ہے کہ فعل کی جنس طابع ہوتی ہے فاعل کی جنس کے۔ ان باتوں کے پیچھے کوئی مقدس اصول نہیں، بس قبولیت اور رواج عام ہے۔ اسی باعث مندرجہ بالا عبارت میں "پانچ" کے ساتھ جمع کا صیغہ ("لڑکیاں") ضروری ہے، لیکن مندرجہ ذیل مصرع میں ضروری نہیں کہ "چھ چھ چوکیاں" کہا جائے ؏

پھر چھ چوکی چوک میں بیٹھی چورنہ چنچل بند ہوا

(امیر اللہ تسلیم)

علیٰ ہٰذا القیاس، شاعری کے طور طریقے تو بڑے شعرا ہی سے حاصل ہوتے ہیں۔ اور بڑے شعرا کی بڑائی سب سے پہلے اس بات میں ہے کہ وہ زبان کے خلاقانہ استعمال کے ماہر ہوتے ہیں۔ لہٰذا ان کے کسی عمل کو صرف اس بنا پر غلط ٹھہرانا کہ کتابوں میں ایسا ہی لکھا ہے، یا ہم نے بزرگوں سے ایسا ہی سنا ہے، بالکل نامناسب اور زبان و شعر دونوں کے لئے نقصان دہ ہے۔ مثلاً ڈاکٹر عبد الستار صدیقی نے دو معرکہ آرا مضامین میں ثابت کیا ہے کہ حافظ سے ہر وہ "غلطی" سرزد ہوئی ہے جس کی ممانعت اور برائی قواعد یا عروض کی کتابوں میں آئی ہے۔ تو اب یا تو وہ کتابیں غلط ہیں، یا حافظ بڑے شاعر نہیں ہیں۔ ظاہر ہے کہ دوسرا نتیجہ کسی بھی طرح قابل قبول نہیں ہو سکتا۔ لہٰذا اگر وہ کتابیں غلط نہیں ہیں جن کی رو سے حافظ نے "مکروہ اور قبیح غلطیاں" کی ہیں، تو وہ عملی طور پر اہم بھی نہیں ہیں، کیونکہ حافظ نے ان کتابوں پر عمل نہیں کیا، لیکن پھر بھی وہ بڑے شاعر ٹھہرے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ کتابوں میں جن باتوں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ غلط ہیں، وہ بعض اشخاص نے اپنی ذاتی پسند ناپسند کی بنا پر مرتب کی ہوں، یا کسی ایک زمانے میں کسی ایک شاعر کے کلام کو دیکھ کر کوئی نتیجہ نکالا گیا ہو۔ لیکن بعد کے شعرا نے اپنے عمل سے ثابت کر دیا ہو کہ جن باتوں کو "غلطی" سے تعبیر کیا گیا تھا وہ ناپسندیدہ نہیں ہیں۔ لہٰذا ممکن ہے کہ بعد کے زمانے میں وہ چیزیں غلط نہ سمجھی جائیں جنھیں کسی گذشتہ زمانے میں کسی ایک شخص نے یا بعض لوگوں نے غلط ٹھہرایا تھا۔

شاعری کے طور طریقوں کے بارے میں بنیادی اصول یہ ہے کہ کتابوں میں لکھی ہوئی وہی باتیں صحیح ہیں جو بڑے شعرا کے عمل سے بھی ثابت ہوں، اور زبان کے بارے میں بنیادی اصول یہ ہے کہ کتابوں میں لکھی ہوئی وہی باتیں صحیح ہیں جن پر لوگ عمل کرتے ہوں۔ تعقید، توالی اضافات، تقابل

ردیفین، تخفیف حرف اصلی، بالخصوص در الفاظ فارسی و عربی، اعلان نون وغیرہ ان سب باتوں میں بڑے شعرا کا عمل مرجح ہے، کتابوں کے بیانات نہیں۔ مہذب صاحب مرحوم کا بیان کردہ اصول اس لئے بے معنی ہے کہ اس کے اصل معنی ہیں" ہر وہ بات، جسے میں غلط قرار دوں، غلط ہے۔" تفصیل اس کی یہ ہے کہ جس شاعر کے کلام کو آپ اپنی بات کی دلیل میں سند کے لئے لاتے ہیں، اسی شاعر کے بعض افعال کو آپ غلط بھی قرار دیتے ہیں اور اگر آپ سے کہا جائے کہ صاحب یہ شاعر تو اس درجہ مستند ہے کہ آپ بھی اس سے اسناد کرتے ہیں، تو آپ کا جواب ہوتا ہے کہ "غلطی چاہے مستند شاعر سے ہو، غلطی ہی رہتی ہے۔" حالانکہ اگر آپ مستند شاعر کے بھی قول یا فعل کو غلط قرار دیں تو وہ مستند رہا کہاں؟

مثال کے طور پر، مہذب صاحب کی نظر میں میر انیس مستند تھے، لیکن وہ میر انیس ہی کے ان مصرعوں میں نشست الفاظ یا تعقید پر معترض ہوتے کہ یہ مناسب نہیں ؏

(۱) سائل کو جس نے روئی کے اونٹوں کی دی قطار

(۲) اب آخری بہن یہ سواری ہماری ہے

لیکن وہ بسا اوقات اپنی بات پر دلیل میر انیس کے کلام سے لاتے تھے۔ اس کے معنی یہی ہوئے کہ میں جہاں میر انیس کو صحیح کہوں، وہاں وہ صحیح ہیں اور جہاں میں انھیں غلط کہوں وہاں وہ غلط ہیں۔ مثلاً وہ میر انیس اور دوسرے اساتذہ کے یہاں مندرجہ ذیل طرح "کو" وغیرہ کے استعمال کو غلط قرار دیتے تھے۔ ؏

(۳) بیٹھے نہیں زمیں پہ خزانے کو گاڑ کے

(یہ تینوں مصرعے میر انیس کے مرثیے ؏ "جب نوجواں پسر شہ دیں سے جدا ہوا" سے ماخوذ ہیں۔) لیکن انھیں اساتذہ کے بعض دوسرے استعمالات کو وہ صحیح کہتے تھے۔ اس تضاد کا حل انھوں نے (یا ان کی طرح کے اور استادوں مثلاً نیاز فتح پوری نے) کبھی پیش نہیں کیا کہ ایک ہی شخص بعض جگہ مستند اور بعض جگہ غیر مستند کیوں کر ہو سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا حل صرف یہ ہے کہ میں جہاں کہوں وہاں وہ مستند ہے اور جہاں میں نہ کہوں وہاں وہ مستند نہیں ہے۔ حالانکہ یہ بات بالکل سامنے کی ہے کہ جس چیز پر سارے یا اکثر بڑے شعرا عمل پیرا رہے ہوں اس کو کتابی یا ذاتی دلیل غلط قرار دے تو یہ بات نہ صرف یہ کہ بے معنی ہے، بلکہ اس پر اصرار سے کچھ حاصل بھی نہیں۔

ویسے تعقید کے پسندیدہ ہونے کے بارے میں کتابی دلیل کی بات کرتا ہو تو غالب کے قول سے ہم واقف ہیں کہ فارسی میں تعقید کو پسندیدہ قرار دیا گیا ہے، اور اردو (بقول غالب) فارسی کی مقلد ہے۔ لیکن اصلی اور اصولی بحث دیکھنا منظور ہو تو اسے امام عبدالقادر جرجانی کے یہاں ملاحظہ کریں۔ جرجانی نے کسی عبارت میں ترتیب الفاظ کے بدلنے (یعنی تعقید پیدا کرنے) پر غیر معمولی باریکی سے بحث کی ہے اور ثابت کیا ہے کہ کسی عبارت میں الفاظ کو جس طرح ترتیب دیتے ہیں اس کے پیچھے معنوی اہمیت ہوتی ہے۔ ہر ترتیب الگ طرح کی معنویت اور ادبی خوبی کی حامل ہوتی ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل عبارتیں الگ الگ ادبی اور معنوی اہمیت رکھتی ہیں، اگرچہ ان کے ظاہری معنی متحد ہیں۔

(۱) مارا خارجی کو زید نے

(۲) مارا زید نے خارجی کو

(۳) مارا گیا خارجی زید سے

میرے پاس کوئی دلیل تو نہیں ہے، لیکن مجھے لگتا ہے کہ شبلی، مسعود حسن رضوی ادیب وغیرہ نے اس بات پر جو اصرار کیا ہے کہ شعر میں الفاظ کی ترتیب نثری ترتیب کے جس قدر مماثل ہو اتنا ہی اچھا ہے، تو اس اصرار کی وجہ یہی ہے کہ انگریزی میں، جہاں الفاظ کی ترتیب کے ساتھ معنی اکثر بدل جاتے ہیں، تعقید کو برا کہا گیا ہے۔ جدید انگریزی شاعری میں تو تعقید کو ناقابل عفو بدمذاقی تصور کیا جاتا ہے۔

اس طویل عبارت معترضہ اور اس تفصیل کی ضرورت یوں پڑی کہ بعض لوگ اعتراض کرتے ہیں کہ میر کے یہاں تعقید کا عیب بہت ہے اور جس شعر میں یہ "عیب" ہو، اسے اچھا کیونکر کہہ سکتے ہیں؟

اب میر کے شعر پر غور کرتے ہیں۔ مصرع اولیٰ کی نثر یوں ہوگی: "یا خدا اس دلربا کے ساتھ (کوئی) بندہ نہیں ہے۔" اس کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ تشویش کے لہجے میں کہا ہے، دوسرے یہ کہ تعجب اور تحسین کے لہجے میں کہا ہے۔ اگر مصرع اولیٰ کو استفہامیہ قرار دیں تو معنی نکلتے ہیں کہ خدایا کیا اس دلربا کے ساتھ کوئی بندہ نہیں ہے (یعنی کوئی انسان نہیں ہے)؟ ان تمام مفاہیم کا ربط مصرع ثانی سے ہے۔ جس کا مضمون بالکل نیا ہے، کہ معشوق جہاں بھی ہوتا ہے، وہ جگہ دیر ہو یا حرم ہو، یا کوئی بھی جگہ ہو، لیکن خدا اس کے ساتھ رہتا ہے۔

معشوق کے ساتھ خدا رہتا ہے، اس کے کئی معنی ہیں اور ہر معنی میں نیا پہلو ہے۔ (۱) معشوق

تنہا ہی گھومتا پھرتا ہے، اسے کسی اور انسان سے کوئی لگاؤ نہیں، جب کوئی تنہا ہوتا ہے یا تنہا کہیں جاتا ہے، تو اسے خدا کی تحویل میں فرض کرنا عام بات ہے۔ مثلاً میر کا ہی شعر ہے۔

میر کعبے سے قصد دیر کیا

جاؤ پیارے بھلا خدا ہمراہ

(دیوان سوم)

لہٰذا معشوق اگر ہر جگہ تنہا ہے تو اس کے ساتھ خدا ہے۔ (۲) دیر ہو یا حرم، خدا ہر جگہ موجود ہے، لہٰذا معشوق کے ساتھ کوئی نہیں ہے تو خدا تو ہے ہی۔ (۳) معشوق کے ساتھ خدا اس معنی میں ہے جس معنی میں ورڈس ورتھ نے اپنی ننھی بچی کو خدا کی ہم نشیں قرار دیا تھا:

Thou liest in Abraham's bosom all the year,

And worshipp'st at the Temple's inner shrine,

God being with thee when we know it not.

یعنی معشوق میں معصومیت کی تقدیس اور بے لوثی کی پاکیزگی ہے، اس لئے وہ خدا کے قریب ہے۔ یا پھر حسن انسانی میں چونکہ جمال الٰہی منعکس ہے، اس لئے معشوق کو خدا کی ہم نشینی کا مرتبہ حاصل ہے۔

استحسان یا استعجاب کے لہجے، معشوق میں صفت الوہیت تلاش کرنے کے مضمون، اور معشوق کے تنہا گھومنے کے مضمون کی بنا پر یہ شعر غیر معمولی ہو گیا ہے۔

۲/۲۷۳ سرسری نگاہ سے دیکھیں تو یہ شعر کسی خاص خوبی کا حامل نہیں ہے۔ بات سامنے کی کہی ہے، اور اسلوب بے رنگ۔ لیکن بظاہر سپاٹ پن کے باوجود اس میں معنی کے توجہ طلب پہلو ہیں۔ معشوق کو میر نے، اور اٹھارویں صدی کے شعرا نے اوباش بھی کہا ہے اور میرزا کے بھی لقب سے ملقب کیا ہے۔ "اوباش" اور "میرزا" میں بنیادی فرق یہ ہے کہ "اوباش" وہ شخص ہوتا ہے جو عامیانہ اور بازاری کردار رکھتا ہو۔ ایسا شخص حلم اور وقار سے عاری ہوتا ہے، اس سے لڑنے جھگڑنے، مار پیٹ اور سفیہانہ برتاؤ سے عار نہیں ہوتا۔ ملاحظہ ہو ۲/۲۱۱۔ اس کے علاوہ وہی کہا ہے۔

کب وعدے کی رات وہ آئی جو آپس میں نہ لڑائی ہوئی
آخر اس اوباش نے مارا رحتی نہیں ہے آئی ہوئی

اس کے برخلاف "میرزا" میں وقار، تمکنت، نازک مزاجی اور نفاست طبع ہوتی ہے۔ میر ہی کا شعر ہے۔

مرزائی فقیر میں بھی دل سے گئی نہ میرے
چہرے کے رنگ اپنے چادر کی زعفرانی

سید محمد خاں رند کہتے ہیں۔

فقر میں بھی وہی دماغ ہے رند
بو نہیں جاتی میرزائی کی

ان دونوں شعروں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ میرزائی کی صفت معشوق اور عاشق دونوں میں ہو سکتی ہے۔ شعر زیر بحث میں متکلم خود سے یا کسی اور سے کہہ رہا ہے کہ اوباش لڑکوں کے ساتھ تو بہت عمر گذاری، اب کسی میرزا سے دل لگانے کا ارادہ ہے۔ لیکن یہ بات بھی ہے کہ دل لگانے کا ذکر صراحتاً نہیں ہے، بلکہ عمر کاٹنے کا ذکر ہے۔ لہٰذا ممکن ہے کہ عشق کرنے کے لئے تو اوباش لڑکے ٹھیک ہوں۔ لیکن شریفانہ نباہ کرنے کے لئے (عشق ہو یا نہ ہو) میرزا لوگ بہتر ہیں۔ عشق کا صراحتاً ذکر تو اوباش لڑکوں کے بھی ساتھ نہیں ہے۔ لیکن اوباش لڑکوں کے ساتھ عمر گذارنے یا گھر بسانے کا تصور نہیں ہوتا۔ اس لئے ان کے ساتھ اگر معاملہ ہوگا تو عشق کا ہی ہوگا۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ شعر میں یہ کہیں نہیں مذکور کہ اوباش لڑکوں کی صحبت ترک کر کے کسی میرزا کے ساتھ عمر کاٹنے کا فیصلہ اس لئے کیا ہے کہ اوباش لڑکوں کے ساتھ زندگی بڑی زبونی سی گذرتی تھی۔ امکان تو یہی ہے لیکن وضاحت نہ ہونے کی وجہ سے ہم تیقن سے نہیں کہہ سکتے کہ ان لڑکوں کے ساتھ بری ہی گذری ہوگی۔ اور یہ تو ہرگز نہیں کہا جا سکتا کہ میرزا کے ساتھ زندگی بہتر گذرے گی۔ لہٰذا شعر میں سب لوگوں پر طنز ہے، اوباش لڑکوں پر، میرزا پر، اور خود پر۔ "کاٹنے کا" بمعنی "کاٹیں گے" ہے، اور یہ دہلی کا خاص محاورہ ہے۔

آخری بات یہ کہ مصرع ثانی استفہامیہ بھی ہو سکتا ہے۔ اس صورت میں معنی تو سراسر طنزیہ ہیں، کہ متکلم مخاطب سے کہتا ہے، اچھا تو اب آپ کسی میرزا کے ساتھ عمر کاٹنے کا ارادہ رکھتے ہیں؟

دوسرے معنی میں ایک طرح کی یاس ہے کہ کیا اب تسکین دل کے لئے، یا زندگی میں کسی مقصد کی تکمیل کے لئے، آپ کسی میرزا کا ساتھ بنانا چاہتے ہیں؟ تیسرے معنی میں محض سادہ استفہام ہے، کہ اوباش لڑکوں کے ساتھ زندگی کا بڑا حصہ آپ نے گذارا (اس سے آپ کو شاید کچھ ملا۔ شاید کچھ نہ ملا۔) اب کیا ارادہ ہے؟ کیا اب آپ کسی میرزا کے ساتھ بقیہ زندگی گذاریں گے؟ متکلم کا ابہام بھی یہاں لطف دے رہا ہے۔

میرزائی کے مضمون پر شاہ مبارک آبرو نے عجیب وغریب شعر کہا ہے۔

میرزائی سے ہوئے نامرد دلی کے امیر
ناز کے مارے پھری جاتی ہے مژگاں کی سپاہ

اس شعر کی روشنی میں "میرزائی" بمعنی "نزاکت" بھی معلوم ہوتا ہے۔ (شاید اسی لئے بعد میں "مرزا پھویا" کا روز مرہ بنا۔) اگر "میرزائی" بمعنی "نزاکت" اور "نازک مزاجی" ہے، تو پھر میر کے شعر میں طنز کا نیا لطف ہے، کہ اوباش لڑکوں نے عاقبت خراب کی، اس لئے اب کسی میرزا کے دامن سے خود کو باندھنے کا ارادہ ہے۔ لیکن اگر میرزا لوگ اس قدر نازک مزاج ہوتے ہیں، اور اس قدر نازک ونزاکت والے ہیں کہ ان کی پلکیں ہمیشہ برگشتہ ہی رہتی ہیں (چاہے سپاہ مژگاں کی برگشتگی کے باعث وہ نامرد (= جنگ کے طور طریقوں اور شجاعت سے ناآشنا) ہی کیوں نہ کہلائیں) پھر تو ایسوں سے نباہ کرنا بھی اتنا ہی مشکل ہوگا جتنا اوباشوں سے تھا۔

یہاں اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ مژگاں کو سپاہ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ لمبی پلکیں (جو حسن اور نزاکت کا عنصر ہیں) تھوڑی سی مڑی ہوئی اور لہریے دار ہوتی ہیں۔ اس کو صف مژگاں یا سپاہ مژگاں کی برگشتگی (یعنی فوجوں کی واپسی یا ان کے پیٹھ دکھانے) سے تعبیر کرتے ہیں۔ چنانچہ میر ہی کا شعر ہے۔

ہیں گی برگشتہ وے صف مژگاں
پھر گئی ہے سپاہ مت پوچھو

(دیوان اول)

غالب نے بھی سپاہ مژگاں کا مضمون باندھا ہے۔

کس دل پہ ہے عزم صف مژگاں خود آرا
آئینے کی پایاب سے اتری ہیں سپاہیں

۳/۲۷۳ اس شعر میں پہلی بات تو یہ ہے کہ برگ گل کو صبا کے ساتھ آتا فرض کیا ہے، یعنی مفہوم محض یہ نہیں کہ برگ گل کو صبا اڑا کر لے آتی ہے (ملاحظہ ہو ۳/ ۱۹۳)۔ مفہوم یہ بھی ہے کہ برگ گل اور صبا میں دوستی ہوگئی اور برگ گل صبا کے ساتھ گھومتا پھرتا ہے۔ اسی عالم میں وہ متکلم کے قفس تک بھی آجاتا ہے۔
مصرع اولیٰ کے پہلے ٹکڑے میں بھی انشائیہ اسلوب کے باعث دو معنی ہیں۔ (۱) میں چمن کو نہیں جانتا، مجھے چمن کا کچھ حال نہیں معلوم، (۲) مجھے چمن سے کوئی ربط ضبط نہیں۔ دوسرے معنی کی رو سے متکلم اور چمن کا رشتہ تقریباً ٹوٹ گیا ہے۔ اس کو گرفتار ہوئے دیر ہوگئی ہے کہ اب وہ چمن کو کم و بیش بھول گیا ہے۔ پہلے معنی کی رو سے رشتہ تو شاید برقرار ہے، لیکن قفس اور چمن میں فاصلہ (جسمانی یا روحانی) اس قدر طویل ہے کہ متکلم کو چمن کی کوئی خبر نہیں ملتی۔ دونوں صورتوں میں مضمون حرماں نصیبی اور مجبوری کا ہے۔ لہجے میں بظاہر بے رنگی لیکن بہ باطن خفیف سی تلخی ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ برگ گل نے صبا سے دوستی کر لی ہے۔ قفس پر آنے میں یہ اشارہ ہے کہ ممکن ہے کہ برگ گل صرف گھومتا پھرتا نہیں، بلکہ جان بوجھ کر متکلم سے ملنے اور گویا اس کا دل جلانے آجاتا ہو۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ گلبرگ کے اڑتے پھرنے کی وجہ یہ ہے کہ چمن (خزاں کے ہاتھوں یا کسی اور باعث) تاراج ہوگیا ہے اور چمن کی نشانی صرف وہ گلبرگ رہ گیا ہے جو کبھی کبھی اڑتا قفس پر جا نکلتا ہے۔ اس مفہوم کی رو سے شعر میں ڈرامائیت زیادہ ہو جاتی ہے، لیکن معنی نسبتاً محدود ہو جاتے ہیں۔ ہاں شورانگیزی بہت بڑھ جاتی ہے۔

ہوا پر برگ گل کے اڑتے پھرنے کا مضمون محمد باقر ہروی نے خوب باندھا ہے، ممکن ہے میر نے وہیں سے لیا ہو۔

برگ گل را بکف باد صبا می بینم
باغ ہم جانب او نامہ برے پیدا کرد
(میں برگ گل کو صبا کے ہاتھوں میں دیکھتا

ہوں۔ تو باغ نے بھی معشوق کی طرف
بھیجنے کے لئے ایک نامہ بر حاصل کر لیا!)

باقر ہروی کے شعر میں معشوق کی طرف اشتعال، اور یہ مضمون، کہ دنیا کی ہر چیز میرے معشوق پر عاشق ہے، انتہائی پر لطف ہیں۔ میر نے بنیادی مضمون کو لے کر بالکل نئے رنگ میں رنگ دیا۔ استفادہ ہو تو ایسا ہو۔ میر نے شعر زیر بحث سے ملتا جلتا مضمون دیوان پنجم میں پھر باندھا ہے۔

آنکھوں میں آشنا تھا مگر دیکھا تھا کہیں
تو گل ایک دیکھا ہے میں نے صبا کے ہاتھ

دیوان ششم

ردیف ہ

۳۷۳

خوش ہیں دیوانگی میر سے سب
کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

ا ر ۳۷۳ ابہام کے حسن، اور مضمون کی تازگی کی بنا پر یہ شعر کلام میر میں بھی لعل شب چراغ کی طرح روشن ہے۔ جنوں کی تقدیس کا تصور مشرق و مغرب دونوں میں ہے۔ ہمارے یہاں "مجذوب" بزرگوں کے احترام کے علاوہ عام طور پر بھی معاشرہ اہل جنوں کو احترام اور خوف کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ مغرب میں تقدیس جنوں کا تصور اٹھارویں صدی تک خاصا معروف رہا۔ عقلیت اور روشن خیالی کے زیر اثر جب جنوں کو ذہنی بیماری اور محض ذہن کے خلیوں کا فساد سمجھنے کا رواج عام ہوا تو رومانیوں نے اس کے رد عمل کے طور پر جنوں کو اپنی شاعری اور افسانوں میں خاص جگہ دی۔ کولرج کی "کبلا خاں" کی یہ آخری سطریں ایک طرح سے خلل دماغ کا پر مسرت انعقاد (Celeberation) ہی ہیں:

Beware; Beware;
His flashing eyes, his floating hair;
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread,
For he an honey dew hath fed
And drunk the milk of paradise.

ترجمہ:

ہوشیار! ہوشیار!
اس کی جگمگاتی آنکھیں، اس کے لہراتے ہوئے گیسو! اس کے گرد حلقہ بنا کر
تین بار طواف کرو/ اور اپنی آنکھوں کو مقدس خوف کے ساتھ بند کر لو/ کیونکہ اس
کی پرورش تو شہد شبنم پر ہوئی ہے/ اور اس نے جنت کی نہروں کا دودھ پیا ہے۔

ہماری شاعری میں بھی خرد کے مقابلے میں جنوں کو ہمیشہ برتر ٹھہرایا گیا ہے، اور عقل کی جگہ کشف کو مرکزی حیثیت دی گئی ہے۔ اس پس منظر میں میر کا یہ شعر بالکل نئی طرح کی مساوات قائم کرتا نظر آتا ہے۔ رسومیاتی اعتبار سے ہماری شاعری میں دنیا والے عاشق یا متکلم کے غیر یعنی (The other) ہیں۔ زاہد، محتسب، ناصح، رقیب ان کے خاص نمائندے اور اہل ظاہر کی علامت ہیں۔ یہ لوگ جنوں کو ناپسند کرتے ہیں، کیونکہ دیوانے کا قول اور فعل دونوں ہی اہل ظاہر کے تسلط، اور ان کے معتقدات و تصورات زیست کو اندر سے نقصان پہنچاتے یعنی (subvert) کرتے ہیں۔ شعر زیر بحث میں ہمیں بتایا جا رہا ہے کہ سب لوگ میر کی دیوانگی سے خوش ہیں، یعنی یہ لوگ اگر میر کی دیوانگی کو پسند نہیں کرتے، یا اسے (Approve) یعنی منظور نہیں کرتے تو کم سے کم اس سے راضی (pleased) ضرور ہیں۔ "سب" کی وضاحت نہیں کی گئی ہے۔ لیکن قیاس یہی ہے کہ اس سے دیوانے کے غیر یعنی (The other) مراد ہیں، جو اس سے براہ راست دشمنی بھی نہ کریں تو بھی دیوانہ ان کے ماحول میں اجنبی ہے اور دیوانے کے ماحول میں وہ اجنبی ہیں۔

سب لوگ میر کی دیوانگی سے اس لئے راضی ہیں کہ وہ بڑے "شعور" سے جنوں کے معاملات کو انجام دے گیا۔ سب سے پہلی بات کہ متکلم کو اس بات پر طمانیت اور ایک طرح کی خوشی کیوں ہوئی کہ "سب" لوگ دیوانگی میر سے راضی ہوئے؟ اس بات کو بیان کرنے (اور اس طرح اہمیت دینے) کی ضرورت ہی کیوں پڑی کہ وہ لوگ، جو دیوانے کے لئے غیر ضروری (irrelevant) ہیں، اس کی دیوانگی پر راضی ہیں؟ دیوانے کو اس سے کیا غرض کہ کوئی اس کی دیوانگی کو کس نگاہ سے دیکھتا ہے؟ وہ تو اپنی دنیا میں خود مکتفی ہے۔ لہٰذا اس رضامندی کا تذکرہ ظاہر کرتا ہے کہ متکلم (چاہے وہ خود میر ہی کیوں نہ ہوں) اہل دنیا کے ساتھ کسی قسم کی مفاہمت (Compromise) کر رہا ہے۔ یہ بات بظاہر اچھی نہیں ہے لیکن جس طرح

بیان ہوئی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ متکلم اسے کوئی قابل تحسین کارنامہ سمجھتا ہے۔

جنون اور شعور میں وہی رشتہ ہے جو آگ اور پانی میں ہے۔ پھر شعور کے ساتھ جنون کر جانا کیا معنی رکھتا ہے اور کس طرح ممکن ہو سکتا ہے؟ ممکن ہے اس کا مطلب یہ ہو کہ میر نے جنون کے آداب کو نبھایا۔ پھر جنون کے آداب کیا ہیں؟ یہاں بھی ہمیں قیاس سے کام لینا پڑتا ہے کہ جنون کے آداب غالباً یہ ہیں کہ انسان گریبان چاک کرے، سر نوچے، جنگل کو جائے، لیکن یہ تو سبھی دیوانے کرتے ہیں، اس میں میر کی کیا تخصیص؟ ممکن ہے مراد یہ ہو کہ میر نے جنون کے عالم میں شور وغل نہ کیا، کسی کو پریشان نہیں کیا، وغیرہ۔ لیکن یہ تو مفاہمت (Compromise) کی بدترین منزل ہوئی۔ لہٰذا شعور کے ساتھ جنون کرنا اگر چہ قول محال کے اعتبار سے انتہائی خوبصورت فقرہ ہے، لیکن اس کے تمام ظاہری معنی، بلکہ پورے شعر کے ظاہری معنی جنون اور دیوانگی کی کم قدری پر دلالت کرتے ہیں۔

اگر آج کل کے نئی تاریخیت (New historicism) والوں کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو شعر کا تحت متن (sub-text) یہ ہے کہ شعور کے ساتھ جنون کرنا دراصل اہل دنیا کی مروجہ اقدار کا مکمل نقصان اندرونی (subversion) ہے۔ کیونکہ اصل مقصد تو جنون کرنا ہے، تاکہ اہل دنیا اور اہل خرد کو زک پہنچے۔ لہٰذا اگر اوپر اوپر شعور اختیار کیا اور اندر اندر جنون (یعنی جنون کی کوئی علامت ظاہر نہ ہونے دی) تو گویا اصل مقصد میں کامیاب ہوئے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ "جنون کرنا" بمعنی "مجنون ہو جانا" لیا جائے۔ فارسی میں "جنوں کردن" اور "جنوں زدن" دونوں ہیں۔ ("بہار عجم۔") جنوں کر گیا "جنون کرد" کا ترجمہ معلوم ہوتا ہے۔ اب معنی یہ ہوئے کہ میر بڑا ہوشیار تھا، اس نے دیکھا کہ دنیا ہوش مندی سے رہنے کی جگہ نہیں۔ لہٰذا جب اسے موقع ملا تو وہ بڑی ذہانت اور شعور سے کام لیتے ہوئے دیوانہ ہو گیا۔ اس صورت میں سب لوگوں کے میر سے راضی ہونے کی وجہ یہ ہوئی کہ لوگوں نے میر کی ذہانت اور شعور کی داد دی کہ اس نے خرد کی جگہ جنون اور عقل کی جگہ کشف کو اختیار کیا۔ عجیب و غریب شعر کہا ہے۔

۳۷۴

۱۰۳۰

ٹوٹیں پھوٹیں نہ کاش آنکھیں

کرتے ان رخنوں ہی سے نظارہ

ا ر ۳۷۴ عمر کے آخری دن، جب انسان خود رحمی اور شکست خوردگی پر مائل ہو جاتا ہے، بظاہر ایسے مضامین کو راس آنے چاہئے جن میں موت کی افسردگی وغیرہ ہو۔ خاص کر جب شاعر میر جیسا ہو جن کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ تا حیات روتے ہی رہے۔ لیکن، معاملہ حسب معمول یہاں برعکس ہے، کہ متکلم آخری عمر میں بھی چلبلا، اور اس کی طبیعت افسردگی سے خالی ہے۔ آنکھوں کے جانے کا غم اس لئے نہیں کہ آنکھ نہ ہو تو انسان پر بہت بڑی معذوری حاوی ہو جاتی ہے۔ غم اس لئے ہے کہ آنکھیں ہوتیں تو معشوق کا نظارہ کر سکتے۔ پھر آنکھوں کو "رخنہ" کہا ہے، یعنی ان کی بھی بڑی قدر و قیمت نہیں رکھی ہے۔ بس وہ رخنہ دیوار یا روزن در ہیں، کہ ان کے ذریعہ معشوق کو جھانک سکتے ہیں۔ مزید یہ کہ آنکھوں کے صرف پھوٹ جانے کا ذکر نہیں ہے، بلکہ ان کے ٹوٹ جانے کا بھی ذکر ہے۔ اس کے متعدد معنی ہیں۔ (۱) آنکھیں روتے روتے پھوٹیں اور طفلان بازار کے پتھر کی چوٹوں سے جو کچھ آنکھوں میں بچا تھا وہ ٹوٹ گیا۔ (۲) آنکھیں ٹوٹ پھوٹ گئیں، یعنی درازی عمر اور کثرت استعمال کے باعث آنکھیں جاتی رہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "ان برتنوں کو تم کیا پوچھتے ہو، وہ تو کب کے ٹوٹ پھوٹ گئے۔" یعنی یہ سب اتفاقیہ اور روز روز استعمال کے باعث ہوا۔ (۳) "چشم شکستن" فارسی کا محاورہ ہے، بمعنی "اندھا ہو جانا۔" (اسٹائن گاس۔) لہٰذا آنکھیں ٹوٹیں، یعنی میں اندھا ہو گیا، پھر آنکھیں پھوٹیں، یعنی ان کو کچھ ایسی چوٹ پہنچی کہ حدق اور پتلی سب ضائع ہو گئے۔

یہ سب کہہ دیا اور آنسو ایک نہ بہایا، بلکہ خوش طبع اور چنچل پن کا لہجہ برقرار رکھا۔ انداز میں بے تکلفی ایسی فطری اور آسانی سے ادا ہو جانے والی ہے کہ ایسے شعروں کے بعد آتش اور یگانہ کے اس کلام کو پڑھیں جس میں یہ انداز برتا گیا ہے تو شتر غمزے اور مور کے ناچ کا فرق معلوم ہو جاتا ہے۔ ظفر اقبال کے

ظریفانہ شعروں میں کہیں میر والی بات البتہ جھلک اٹھتی ہے۔ مثلاً آنکھوں کی کمزوری کے مضمون پر ظفر اقبال کا شعر ہے۔

عینک دیجے اگر بدلوا
روز آئے نظر نیا ہی جلوہ

فرق صرف یہ ہے کہ ظفر اقبال کے یہاں (ایسے شعروں میں) خود پر طنز کا عنصر کم ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ظفر اقبال اپنے ہدف کو تلملاتے، اور زخم کھا کر بیچارگی سے جھلاتے دیکھ کر خوش ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں طنز اور ظرافت میں ابہام نہیں ہے۔ صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ کون سے لوگ، یا کس طرح کے لوگ، ان کے ہدف ہیں۔ مثلاً مندرجہ بالا شعر میں ان لوگوں پر طنز ہے جو زندگی میں رومان اور رنگینی کی تلاش میں رہتے ہیں، جن کا خیال خام یہ ہے کہ ہمارے چاروں طرف رومانی (اور غیر رومانی) کامیابی کے امکانات کی دنیا ہے۔ یا پھر اس شعر میں ان لوگوں پر طنز ہے جو سمجھتے ہیں کہ دیکھنا بہت آسان ہے۔ اس کے برخلاف میر کے شعر میں خود پر، معشوق پر، عشق کے معاملات پر، ہر چیز پر طنز ہے، پھر یہاں طنز کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہے۔ بے چارگی، بے چارگی پر غصہ اور رنج، ایک عجب ملنگ قسم کی بے پروائی پوری زندگی پر تبصرہ (یہ زندگی متکلم کی بھی ہے اور اس کی طرح کے دوسرے بانصت لوگوں کی بھی۔) بظاہر یہ شعر بہت معمولی ہے، لیکن درحقیقت اس کی تھاہ نہیں ملتی کیوں کہ ہم یہ فیصلہ کرنے سے قاصر رہتے ہیں کہ متکلم سنجیدہ ہے یا محض ظریفانہ بات کہہ رہا ہے اور اگر سنجیدہ ہے تو اس کا لہجہ کیا ہے؟ اس میں افسوس، بے پروائی، طنز، بھلکو پن، شکست کھا کر بھی شکست نہ کھانے کا انداز، نقصان پر افسوس کے بجائے ایک اکڑ، یہ سب ہے اور بہ یک وقت ہے۔ اس طرح کے شعر میر کے یہاں خاصی تعداد میں ہیں، اور یہ صرف میر کے مروجہ (stereotype) یعنی مقبول لیکن غیر حقیقی پیکر کا منہ چڑھاتے ہیں، بلکہ خود ان کی تطبیق یا نوع بندی کرنا تقریباً ناممکن ہے۔

صد شکر واجب است برائے آں واجب مواجب کہ قلب راز نور ایمان دبینش منور کردہ جاں راز رائحہ ریحان عرفان ودانش معطر وصد ہزار درود وصلوٰت بر نبی آخر الزماں فخر موجودات تاج مناج عوالم موجود وممکن کہ ابر رحمتش بر تمام عالم وعالیان می بارد ونور ہدایتش اظلال ضلال را از قلوب جن وانساں بردارد اما بعد ایں بندہ حقیر بے توقیر از دودمان امام المسلمین امیر المومنین عمرؓ ابن الخطاب رہبر بالصدق والصواب کہ بوجہ موثوق موسوم است بہ شمس الرحمٰن فاروقی عرض می گند اردو از کلک عاجز رقم می نگارد الحمد للہ والمنت کہ جلد سوم تصنیف نظیف مشتمل بر شرح وانتخاب کلام بے نظیر روشن چوں مہر منیر افصح الفصحا ابلغ البلغا حضرت میر محمد تقی میر کہ گرم تر از شمس تبریز است ومشہور بہ شعر شور انگیز است از توجہ واہتمام وانصرام کارکنان عالی ہمت ترقی اردو بورڈ بلند مرتبت در شہر ارم نہاد فرخندہ بنیاد شاہ جہاں آباد در ماہ محرم الاحرام سنہ ۱۴۱۳ ہجری مطابق ماہ جولائی ۱۹۹۲ از حلیۂ طبع آراستہ در عرصۂ سخن شناساں پیراستہ شد یلوح الخلائق القرطاس دہر اوکا تبہ رمیم فی التراب یا کیکج یا کیکج ۱۲۔

ہو الفیاض الحکیم العلیم صد شکر ایزد تعالیٰ ودرود وصلوٰت بر صاحب لولاک پیغمبر آخر الزماں کہ ایں کتاب بار سیوم بعد تصحیح واضافہ در ۱۴۲۹ھ مطابق ۲۰۰۸ء در شہر دہلی بانطباع رسید ۱۲

اشاریہ

یہ اشاریہ اسماء و مطالب پر مشتمل ہے۔ مطالب کے اندراج میں یہ التزام رکھا گیا ہے کہ اگر کسی صفحے پر کوئی ایسی بحث ہے جو کسی عنوان کے تحت رکھی جا سکتی ہے تو اس صفحے کو اس عنوان کی تقطیع میں درج کر دیا ہے، چاہے خود وہ عنوان اس بحث میں مذکور ہو یا نہ ہو۔ مثلاً اگر کسی صفحے پر کوئی بحث ایسی ہے جس سے "معنی آفرینی" پر روشنی پڑتی ہے تو اس صفحے کا اندراج "معنی آفرینی" کی تقطیع میں کر دیا گیا ہے، چاہے خود یہ اصطلاح (معنی آفرینی) بصراحت اس صفحے پر استعمال نہ ہوئی ہو۔

ISBN : 81-7587-231-4

شعر شور انگیز
جلد چہارم
تیسرا ایڈیشن مع ترمیم و اضافہ
شمس الرحمٰن فاروقی

شعر شور انگیز

غزلیات میر کا محققانہ انتخاب، مفصل مطالعے کے ساتھ

جلد چہارم

ردیف ی، فہرست الفاظ

شمس الرحمٰن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند
ویسٹ بلاک۔۱، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔ 110 066

پہلی اشاعت : 1994
تیسری (تصحیح اور اضافہ شدہ) اشاعت : جنوری 2008
تعداد : 500
قیمت : 272 روپے
سلسلہ مطبوعات : 719

She'r-e-Shor Angez Vol. IV
by Shamsur Rahman Faruqi

ISBN :81-7587-239-X

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک۔۱، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔ 110066
فون نمبر: 26103938، 26103381، 26179657، فیکس: 26108159
ای۔میل: urducoun@ndf.vsnl.net.in، ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in
طابع: بھارت گرافکس، بی۔83، اوکھلا انڈسٹریل ایریا، فیز۔۱، نئی دہلی۔ 110 020

پیش لفظ

''شعر شور انگیز'' کا تیسرا ایڈیشن (چاروں جلدیں) پیش کرتے ہوئے مجھے اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کو انتہائی مسرت کا احساس ہو رہا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی کی اس کتاب کو جہاں علمی اور ادبی حلقوں میں سراہا گیا اور اس کے لئے فاروقی صاحب کو ہندوستان کے سب سے بڑے ادبی ایوارڈ ''سرسوتی سمان'' سے سرفراز کیا گیا وہاں اس کے ناشر کی حیثیت سے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان اور اس کے اس انتخاب کو بھی نظر تحسین سے دیکھا گیا۔ یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دنیائے اردو کے سب سے معتبر اور باوقار اشاعتی مرکز کے طور پر استقلال حاصل کر چکی ہے۔

''شعر شور انگیز'' نے اردو ادب کی وسعتوں میں ہندوستانیت کی جلوہ گری کو ابھارا ہے۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے اردو کے فروغ اور ترویج کے لئے یہ گوشوارۂ عمل مقرر کیا ہے کہ اردو زبان و ادب کی بنیادوں کی بازیافت ہندوستان کے تمدنی پس منظر میں کی جائے اور اکیسویں صدی میں اردو زبان کی ترویج کو ملک کے متنوع لسانی منظر کے ساتھ جوڑ کر فروغ دیا جائے۔ ''شعر شور انگیز'' نے اس گوشوارۂ عمل کو عملی جامہ پہنانے اور ساتھ ہی اردو ادب میں میر کی غیر معمولی قد آور شخصیت کی نئی تفہیم میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی کو ڈی۔ لٹ کی دو اعزازی ڈگریاں (علی گڑھ مسلم یونیورسٹی اور مولانا آزاد قومی اردو یونیورسٹی حیدرآباد) نے تفویض کی ہیں اور دونوں ڈگریوں کے توصیف ناموں میں ''شعر شور انگیز'' کا ذکر بطور خاص کیا گیا ہے۔ یہ بات ہم سب کے لئے موجب مسرت ہوگی۔

ڈاکٹر علی جاوید

ڈائرکٹر

انتساب

ان بزرگوں کے نام جن
کے اقتباسات آئندہ
صفحات کی زینت ہیں۔

شمس الرحمن فاروقی

فارقم فاروقیم غربیل وار
تا کہ کاہ از من نمی یابد گذار

مولانا روم

فہرست

ردیف ی

یوں تو میں نے میر کے متعلق بری بھلی رائے قائم کرنے کی جرأت ضرور کی ہے، لیکن مجھے قطعاً دعویٰ نہیں ہے کہ میں میر کی اصلیت کو پہنچ گیا ہوں، یا سختی سے معروضی اور خارجی نقطۂ نظر قائم رکھ سکا ہوں۔ بہر نوع، میں نے کوشش کی ہے کہ بغیر کسی اندرونی شہادت کے محض قیاس کی بنا پر کوئی رائے قائم نہ کروں... اتنا کہے بغیر میں آگے نہیں بڑھوں گا کہ زندگی کے متعلق جس قسم کا اور جس کیفیت کا شعور مجھے میر میں ملا ہے، ویسا شعور میں نے انگریزی شاعری کے اپنے مختصر مطالعے میں کہیں اور نہیں پایا... میری کوشش یہی ہوگی کہ اس مخصوص شعور اور کیفیت کی طرف اپنی کند فہم نثر کی مدد سے اشارہ کر سکوں۔

محمد حسن عسکری

To read, one must be innocent, must catch the signs the author gives.

Boris Tomashevsky

A fool sees not the same tree that a wise man sees.

Willam Blake

افلاطون کا یہ نظریہ بھی صحیح نہیں ہے... کہ انسان کی طرف سے جس خیال کا اظہار ہو اس کا خود اس کے یا دوسرے کے لئے مادی نتیجہ ہونا چاہئے۔ اور باوجود یکہ وہ ایک حکیم انسان تھا لیکن اس حقیقت کی طرف متوجہ نہیں ہوا کہ بہت سے خیالات ایسے ہوتے ہیں جو مادی حیثیت سے تو وقیع نہیں ہوتے لیکن باطنی اور معنوی قدر و قیمت کے حامل ہوتے ہیں۔ انھیں خیالات میں ایک وہ خیال ہے جو اشعار کے قالب میں ڈھلتا ہے اور شاعر مشاق اور باذوق ہے تو اس کا شعر پڑھنے یا سننے والا وجد میں آجاتا ہے اور محسوس کرتا ہے کہ اس کی روح میں بالیدگی آگئی ہے۔ آیا خود افلاطون بھی ایسا کر سکا تھا کہ بغیر ان چیزوں کے زندگی بسر کرے جو ذوق اور وجدان سے وجود میں آتی ہیں، جو وہ شعر کو لائق مذمت قرار دے رہا ہے؟ آیا جن چیزوں کا درس وہ دیتا تھا ان کا ایک حصہ ذوق کا جذبہ نہیں رکھتا تھا اور اس کا سرچشمہ ذوق حکمت کے سوا اور کوئی ذوق و وجدان نہیں تھا؟ آیا جو چیزیں روح کو صیقل اور پاکیزہ بناتی ہیں ان میں سے یہ نہیں ہے کہ انسان زیبائشوں کی تحسین و ستائش کرے جو خدا نے اس کائنات کو ودیعت فرمائی ہیں؟ اور ان کی توصیف کے لئے شعری زبان بہتر اور موثر ہے کہ حکمت کی؟... شعری زبان کو اس کی جگہ پر استعمال کرنا چاہئے اور حکمت کی زبان کو اس کے مقام پر... البتہ بعض مواقع ایسے ہوتے ہیں جہاں شعر ہی سے کام لینا چاہئے، کیونکہ وہاں جو کچھ شعری زبان میں کہا جا سکتا ہے اسے حکمت کی زبان ادا نہیں کر سکتی۔

امام جعفر صادقؑ

The forms of art are explainable by the laws of art; they are not explainable by their realism.

Victor Shklovsky

اشعار کے معنی کا کوئی طریقہ معین نہیں ہے۔ سننے والے کے دل میں جو معنی ہیں، جب کوئی شعر سنتا ہے تو اس میں اپنے حال کی مناسبت سے معنی سمجھتا ہے۔ اور اس کی مثال آئینے سے دی گئی ہے کہ آئینے میں صورت کے منعکس ہونے کی کوئی متعین شکل نہیں ہے کہ آئینہ جو بھی دیکھے ایک معین صورت نظر آئے۔ بلکہ جو بھی دیکھے گا اپنی ہی صورت کا عکس دیکھے گا۔ اسی طرح اشعار میں ہے کہ جو بھی سنتا ہے اپنے انداز کے مطابق سنتا ہے۔ اس کے دل میں جو مثال ہے اسی پر شعر کے معنی لیتا ہے۔

شیخ شرف الدین یحییٰ منیریؒ

[I]f you use a verb or a noun without explicitly or implicitly relating it to something else, it will be no more than a mere sound.

Abdul Qahir Jurjani

To understand an utterance it is, in fact, not just desirable but absolutely unavoidable that we understand it in its own terms.

E.D. Hirsch

The first five lines of the Poem ["To the Genius of Africa", by Southey] - they are very very beautiful; but (pardon my obtuseness) have they any meaning? ... But indeed the lines sound so sweet, and seem so much like sense, that it is no great matter.

S.T. Coleridge

A beautiful line without meaning is more valuable than a less beautiful one with meaning.

Stephane Mallarme

از رسول به ما رسیده است علیه السلام که ان من الشعر لحکمة و حکمت به معنی علم در قرآن متین و آیات مبین است که و من یوتی الحکمة فقد اوتی خیراً کثیراً این جا حکمت به معنی علم است پس درین صورت شاعر به معنی عالم باشد کیف عالے که شاعر باشد او خود والله که اعلم باشد و باز درین حدیث که ان من الشعر لحکمة و ان من البیان لسحراً سحر و سخن را شجر ذو بر آمد از سدره و طوبی برتری رسد آن بلبل ما زاغ شعر را اصل می گوید و حکمت را فرع آن این منزلت را کجا قیاس باشد که در آیات بینات چناں باشد هر کرا حکمت داده شد او را خیر بسیار داده شد و خیر البشر در خیر حکمت را قسمے از شعر گویند شعر را قسمے از حکمت که ان من الحکمة لشعراً پس درین صورت شعر بالاتر از حکمت باشد و حکمت در ته شاعر داخل بود و شاعر را حکیم توان خواند اما حکیم را شاعر نتواں گفت۔

امیر خسرو

When a commentary deepens our understanding of a text, we do not experience any sense of conflict with our previous ideas. The new commentary does indeed lay out implications we had not thought of explicitly, but it does not alter our conception of the text's meaning. We find ourselves in agreement from the beginning, and we admire the subtlety with which the interpreter brings out implications we had missed or had only dimly preceived... On the other hand, when we read a commentary that alters our understanding, we are convinced by an argument (overt or covert) that shows our original construction to be wrong in some respect. Instead of being comforted by a further confirmation, we are compelled to change, qualify, adjust our original views.

E.D. Hirsch

(T)he separate constituents [of a canon] become not only books in their own right but part of a larger whole ...(which)... can be thought to have an inexhaustible potential of meaning, so that ... new meanings accrue ... and these meanings constantly change though their source remains unchangeable. Since all the books can now be thought of as one large book, new echoes and repetitions are discovered in remote parts of the whole. The best commentary on a verse is another verse.

Frank Kermode

... Mammata summarised ... (the) ideas engendered by ... Anandavardhana (on) direct expression and indirect suggestion:-

(1) Difference in the nature of the statement : the expressed meaning prohibits or denies, for example, while the suggested meaning commands or affirms.

(2) Difference in time : the suggested meaning is grasped after the expressed meaning.

(3) Difference in linguistic material : the expressed meaning emanates from words : the suggested meaning may arise from a sound, a sentense, or an entire work.

(4) Difference in the means of apprehension : the expressed meaning is understood by means of grammatical rules, where as the suggested meaning requires a context as well ...

(5) Difference in effect : the expressed meaning brings about a simple cognitive expression; the suggested meaning also produces charm.

(6) Difference in number : the expressed meaning is univocal : the suggested meaning may be plurivalent.

(7) Difference in the person being addressed : the expressed meaning may well be addressed to one character, the suggested meaning to another.

Tzvetan Todorov

I must not forget to point out how little instructive criticism can be which does not enter into minutiae.

S.T. Coleridge

تمہید جلد اول

اس کتاب کے مقصود حسب ذیل ہیں:

(۱) میر کی غزلیات کا ایسا معیاری انتخاب جو دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے جھجک رکھا جا سکے۔ اور جو میر کا نمائندہ انتخاب بھی ہو۔

(۲) اردو کے کلاسیکی غزل گویوں، بالخصوص میر کے حوالے سے کلاسیکی غزل کی شعریات کا دوبارہ حصول۔

(۳) مشرقی اور مغربی شعریات کی روشنی میں میر کے اشعار کا تجزیہ، تشریح، تعبیر اور محاکمہ۔

(۴) کلاسیکی اردو غزل، فارسی غزل (بالخصوص سبک ہندی کی غزل) کے تناظر میں میر کے مقام کا تعین۔

(۵) میر کی زبان کے بارے میں نکات کا حسب ضرورت بیان۔

میں ان مقاصد کو حاصل کرنے میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں، اس کا فیصلہ اہل نظر کریں گے۔ میں یہ ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ اپنی قسم کی یہ اردو میں شاید پہلی کوشش ہے۔

میر کے انتخابات بازار میں دستیاب ہیں۔ لیکن میں نے ان میں سے کسی کو اختیار کرنے کے بجائے اپنا انتخاب خود ترتیب دینا اس لئے ضروری سمجھا کہ میں یونیورسٹیوں میں پڑھائے جانے والے انتخابات سے نہ صرف نامطمئن ہوں، بلکہ ان کو اس قدر ناقص پاتا ہوں کہ میرے خیال میں وہ میر کی

تحسین اور تعین قدر میں معاون نہیں، بلکہ بارج ہیں۔ اثر لکھنوی کا انتخاب (''مزامیر'') نسبتاً بہتر ہے، لیکن وہ آسانی سے نہیں ملتا۔ پھر اس میں تنقیدی بصیرت کے بجائے عقیدت سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ محمد حسن عسکری کا انتخاب ''ساقی'' کے ایک خاص نمبر کی شکل میں چھپا تھا اور اب کہیں نہیں ملتا۔ عسکری صاحب نے ایک مخصوص، اور ذرا محدود نقطۂ نظر سے کام لیتے ہوئے میر کے بہترین اشعار کی جگہ میر کی مکمل، یا اگر مکمل نہیں تو نمائندہ تصویر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح میر کے بہت سے عمدہ اشعار کے ساتھ کم عمدہ اشعار بھی انتخاب میں آگئے ہیں۔ لہٰذا اس انتخاب کی روشنی میں میر کے شاعرانہ مرتبے کے باب میں صحیح رائے نہیں قائم ہو سکتی۔

میر کا سب سے اچھا انتخاب سردار جعفری نے کیا ہے۔ بعض حدود اور نقطۂ نظر کی تنگیوں کے باوجود ان کا دیباچہ بھی بہت خوب ہے۔ سردار جعفری کا متن عام طور پر معتبر ہے، اور انھوں نے مقابل صفحے پر دیوناگری رسم الخط میں اشعار دے کر اور مشکل الفاظ کی فرہنگ پر مشتمل ایک پوری جلد (دیوناگری میں) تیار کر کے بہت بڑی خدمت انجام دی ہے۔ افسوس کہ یہ قابل قدر انتخاب اب بازار میں نہیں ہے۔ ضرورت ہے کہ اس کا نیا ایڈیشن شائع کیا جائے۔

لیکن سردار جعفری کا بھی انتخاب میرے مقصد کے لئے کافی نہیں تھا۔ انھوں نے میر کے کئی رنگوں کو نظر انداز کر دیا ہے، اور بہت سے کمزور شعر بھی شامل کئے ہیں، خاص کر ایسے شعر جن کی ''سیاسی'' یا ''انقلابی'' تعبیر کسی نہ کسی طرح ممکن تھی۔ میں میر کے کلام کو بقول ڈبلیو۔ بی۔ یے۔ٹس (W.B.Yeats) ''مسوں اور مہاسوں کے ساتھ'' (with warts and all) پیش کرنا چاہتا تھا۔ یعنی میں ان اشعار کو نظر انداز نہ کرنا چاہتا تھا جو موجودہ تصور غزل کے منافی ہیں اور جن میں وہ ''متانت''، ''نفاست''، ''معصومیت'' وغیرہ نہیں ہے جو درس گاہ والے میر کا طرۂ امتیاز بتائی جاتی ہے۔ اگر شعر میری نظر میں اچھا، یا اہم، ہے تو میں نے اسے ضرور شامل کیا ہے، چاہے اس کے ذریعے میر کی جو تصویر بنے وہ اس میر سے مختلف ہو جس سے ہم نقادوں کی تحریروں اور پروفیسروں کے لکچروں میں دو چار ہوتے ہیں۔

یہ کتاب میں نے اس امید کے ساتھ بنائی ہے کہ اگر اسے جامعات میں بطور درسی متن استعمال کیا جائے تو طالب علم میر کے پورے شعری مرتبے اور کردار سے واقف ہو سکیں اور اساتذہ و علمائے ادب کلاسیکی ادب پر نئی نظر ڈالنے کی ترغیب حاصل کریں۔

یہاں اس سوال پر تفصیلی بحث کا موقع نہیں کہ کلاسیکی غزل کی کوئی مخصوص شعریات ہے بھی کہ نہیں؟ اور اگر ہے تو اس کو دوبارہ رائج کرنے کی ضرورت کیا ہے۔ کلاسیکی غزل کی شعریات یقیناً ہے۔ (یہ اور بات ہے کہ وہ ہم سے کھو گئی ہے، یا چھن گئی ہے۔) اگر شعریات نہ ہوتی تو شعر بھی نہ ہوتا۔ اور اس کی بازیافت اس لئے ضروری ہے کہ فن پارے کی مکمل فہم و تحسین اسی وقت ممکن ہے جب ہم اس شعریات سے واقف ہوں جس کی رو سے وہ فن پارہ بامعنی ہوتا ہے اور جس کے (شعوری یا غیر شعوری) احساس و آگہی کی روشنی میں وہ فن پارہ بنایا گیا ہے۔ اس بات میں تو شاید کسی کو کلام نہ ہو کہ فن پارہ تہذیب کا مظہر ہوتا ہے۔ اور تہذیب کے کسی بھی مظہر کو ہم اس وقت تک نہیں سمجھ سکتے اور نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں جب تک کہ ہمیں ان اقدار کا علم نہ ہو جو اس تہذیب میں جاری و ساری تھیں۔ فن پارے کی حد تک وہ تہذیبی اقدار اس شعریات میں ہوتی ہیں (یعنی ان اصولوں اور تصورات میں ہوتی ہیں) جن کی پابندی کرنے، یا کلام (Discourse) میں جن کو رائج کرنے سے کلام (Discourse) کو اس تہذیب میں فن پارے کا درجہ حاصل ہوتا ہے۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ کیا مغربی شعریات ہمارے کلاسیکی ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کے لئے کافی نہیں؟ اس کا مختصر جواب یہ ہے کہ مغربی شعریات ہمارے کام میں معاون ضرور ہو سکتی ہے۔ بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مغربی شعریات سے معاونت حاصل کرنا ہمارے لئے ناگزیر ہے۔ لیکن یہ شعریات اکیلی ہمارے مقصد کے لیے کافی نہیں؟ اگر صرف اس شعریات کا استعمال کیا جائے تو ہم اپنی کلاسیکی ادبی میراث کا پورا حق نہ ادا کر سکیں گے۔ اور اگر ہم ذرا بدقسمت ہوئے، یا عدم توازن کا شکار ہوئے تو مغربی شعریات کی روشنی میں جو نتائج ہم نکالیں گے وہ غلط، گمراہ کن اور بے انصافی پر مبنی ہوں گے۔

اگر میں مغربی تصورات ادب اور مغربی تنقید سے ناواقف ہوتا تو یہ کتاب وجود میں نہ آتی۔ کیونکہ مشرقی تصورات ادب اور مشرقی شعریات کو سمجھنے اور پرکھنے کے طریقے، اور اس شعریات کو وسیع تر پس منظر میں رکھ کر دونوں طریقہ ہائے نقد کے بے افراط و تفریط امتزاج کا حوصلہ مجھے مغربی تنقید کے طریق کار، اور مغربی فکر ہی سے ملا۔ لیکن اتنی ہی بنیادی بات یہ ہے کہ اپنے اکثر پیش روؤں کے علی الرغم میں نے مغربی افکار کا اثر تو قبول کیا، لیکن ان سے مرعوب نہ ہوا۔ اور اپنی کلاسیکی شعریات کو میں نے مغربی شعریات پر مقدم رکھا۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ میں مشرقی شعریات کو مغربی شعریات سے بہر حال اور

بہر زمانہ بہتر سمجھتا ہوں۔ لیکن اس کے معنی یہ ضرور ہیں کہ اپنے کلاسیکی ادب کو سمجھنے کے لیے میں اپنی مشرقی شعریات کے اصولوں کو مقدم جانتا ہوں۔ یعنی اپنے کلاسیکی ادب میں اچھائی برائی کا معاملہ طے کرنے کے لئے میں مشرقی شعریات سے استصواب پہلے کرتا ہوں۔ مغربی اصولوں کو اصول مطلق کا درجہ نہیں دیتا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس اچھائی برائی کو بیان کرنے اور اس پر بحث کرنے کے لئے میں مغربی افکار و تصورات سے بے دھڑک اور بے کھٹکے استفادہ کرتا ہوں۔ اصل الاصول معاملات پر میں نے مغربی افکار سے وہیں تک اتفاق کیا ہے جہاں تک ایسے اتفاق کے جواز او روجوہ ہمارے اصول شعر میں مذکور یا مضمر حیثیت سے موجود ہیں۔ مثلاً معنی کے مراتب کا ذکر وضعیات میں بھی ہے اور قدیم سنسکرت اور عربی شعریات میں بھی۔ آنند وردھن اور ڈاراف دونوں متفق ہیں کہ الفاظ کا تفاعل کئی طرح کا ہوتا ہے۔ وضعیاتی نقادوں کا یہ قول کہ شعریات دراصل "فلسفۂ قرأت" (Theory of reading) ہے، قدیم عربوں کے اس خیال سے مشابہ ہے کہ کسی متن کو پڑھنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔

مزید مثال کے طور پر، معنی کی بحث میں (یعنی کلام میں معنی کس طرح پیدا ہوتے ہیں، اور کتنی طرح کے معنی ممکن ہیں) مغربی مفکروں نے بہت کچھ کہا ہے۔ ان میں سے بہت سی باتیں ہمارے یہاں جرجانی، سکاکی، آنند وردھن اور دوسروں نے کہی ہیں۔ لہٰذا میں پہلے اپنے یہاں کے لوگوں کے افکار سے روشنی حاصل کرتا ہوں۔ استعارے کے باب میں مغربی مفکرین نے بہت لکھا ہے۔ ان کے علی الرغم ہماری شعریات میں استعارہ اتنا اہم نہیں۔ استعارے کی جگہ ہمارے یہاں (یعنی سنسکرت شعریات میں بھی اور عربی فارسی شعریات میں بھی) مضمون کو مرکزی مقام حاصل ہے۔ لہٰذا آپ کو اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون پر زیادہ گفتگو ملے گی۔ فن پارے کے طرز وجود (Ontology) پر مغرب میں بہت لکھا گیا ہے، ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں میں نے لامحالہ مغرب سے استفادہ کیا ہے۔ تفہیم شعر کے طریقے ممکن ہیں؟ اس سوال پر مغرب میں بہت بحث ہوئی ہے اور ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں بھی میں نے مغربی طریق کو اختیار کرنے میں کوئی تکلف نہیں کیا ہے۔ سنسکرت شعریات کے سوا ہماری مشرقی شعریات میں شاعر کے ساتھ رویہ عام طور پر منکسرانہ نہیں۔ (بعض قدیم عرب نظریہ ساز بھی بڑی حد تک انکسار کے قائل ہیں۔) مغرب میں تنقید کے بعض بڑے اور طاقتور رجحانات اس تصور کے آئینہ دار ہیں کہ فن پارے کے روبرو ہمیں منکسر المزاج ہونا چاہئے۔ یہ اصول میں نے دونوں طرف کے اساتذہ سے

سیکھا ہے۔ اسی طرح، "روسی ہیئت پسند" نقادوں کا یہ خیال بہت اہم ہے کہ فن پارہ ان تمام اسلوبیاتی ترکیبوں کا مجموعہ اور میزان ہے جو اس میں برتی گئی ہیں (اشکلاوسکی)۔ اس تصور کے قدیم نشانات سنسکرت اور فارسی شعریات میں تلاش کرنا مشکل نہیں۔

جب میں نے یہ انتخاب بنانا شروع کیا تو یہ بات بھی ناگزیر ہوگئی کہ میں تمام اشعار پر اظہار خیال کروں۔ شروع میں ارادہ تھا کہ صرف بعض اشعار کو تجزیے کے لیے منتخب کروں گا۔ لیکن ذرا سے غور کے بعد یہ بات صاف ہوگئی کہ میر کے یہاں معنی کی اتنی جہتیں اور فن کی اتنی باریکیاں ہیں، اور ان کے بظاہر سادہ شعر بھی اس قدر پیچیدہ ہیں کہ ہر شعر ع کرشمہ دامن دل می کشد کہ جا اینجاست کا مصداق ہے۔ لہٰذا یہی طے کیا کہ میر کا حق صرف انتخاب سے نہ ادا ہوگا، بلکہ ہر شعر مفصل اظہار خیال کا متقاضی ہے۔ پھر بھی، مجھے امید تھی کہ یہ کام تین جلدوں میں تمام ہو جائے گا۔ اب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چار جلدیں بمشکل کافی ہوں گی۔ چنانچہ یہ پہلی جلد ہدیہ ناظرین کرتا ہوں۔ دوسری جلد انشاء اللہ عنقریب آ جائے گی۔ تیسری اور چوتھی جلدیں بھی تکمیل کے مراحل میں ہیں۔ وما توفیقی الا باللہ۔

اس بات کے باوجود کہ میں نے اپنے پیش رو انتخابات سے عدم اطمینان کا اظہار کیا ہے، مجھے یہ اعتراف کرنے میں کوئی تامل نہیں کہ میں نے ہر انتخاب سے کچھ نہ کچھ سیکھا ضرور ہے۔ سردار جعفری، اثر لکھنوی اور محمد حسن عسکری کے انتخابات کا ذکر آ چکا ہے۔ ان کے علاوہ بھی جو انتخابات پیش نظر رہے ہیں ان میں حسرت موہانی (مشمولہ "انتخاب سخن")، مولوی عبدالحق، مولوی نورالرحمن، حامدی کاشمیری، قاضی افضال حسین، ڈاکٹر محمد حسن، اور ڈاکٹر سلیم الزماں صدیقی کے انتخابات کا ذکر لازم ہے۔ آخر الذکر خاص طور پر ذکر کے قابل ہے، کیونکہ اس کے مرتب پاکستان کے مشہور سائنس داں اور نوے سالہ عالم و مفکر ہیں۔ ان کا انتخاب ان لوگوں کے لئے تازیانۂ عبرت ہے جو ادب کو صرف ادیبوں کا اجارہ سمجھتے ہیں۔

میر کے ہر سنجیدہ طالب علم کو تعین متن کے مسائل سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ میں محقق نہیں ہوں۔ میرے پاس وہ صلاحیت ہے اور نہ وہ علم اور وسائل کہ تعین متن کا پورا حق ادا کر سکوں۔ میں نے اپنی حد تک صحیح ترین متن پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اختلاف نسخ پر کوئی بحث البتہ نہیں کی، صرف بعض جگہ مختصر اشارے کر دیے ہیں۔ یہ انتخاب جن نسخوں کو سامنے رکھ کر تیار کیا گیا ہے ان کی فہرست

درج ذیل ہے:-

(۱) نسخۂ فورٹ ولیم (کلکتہ ۱۸۱۱)۔ مرزا جان طپش اور کاظم علی جوان کا مرتب کردہ یہ نسخہ مجھے عزیز حبیب نثار احمد فاروقی نے عنایت کیا۔ اپنے کام کا ہرج کر کے انھوں نے یہ نسخہ میرے پاس عرصۂ دراز تک رہنے دیا۔ میں ان کا شکر گذار ہوں۔ افسوس اب وہ مرحوم ہو چکے۔ اللہ ان کے مراتب بلند کرے۔

(۲) نسخۂ نولکشور (لکھنؤ ۱۸۶۷)۔ یہ نسخہ نیر مسعود سے ملا۔ ان کا شکریہ واجب بھی ہے اور بعض وجوہ سے غیر ضروری بھی۔

(۳) نسخۂ آسی (نولکشور، لکھنؤ ۱۹۴۱)۔ یہ تقریباً نایاب نسخہ برادر عزیز اطہر پرویز مرحوم نے مجھے عنایت کیا تھا۔ اللہ انھیں اس کا اجر دے گا۔

(۴) کلیات غزلیات، مرتبہ ظل عباس عباسی مرحوم (علمی مجلس دہلی ۱۹۶۷) اس کو میں نے بنیادی متن قرار دیا ہے، کیوں کہ یہ فورٹ ولیم کی روشنی میں مرتب ہوا ہے۔

(۵) کلیات جلد اول، مرتبہ پروفیسر احتشام حسین مرحوم، جلد دوم مرتبہ ڈاکٹر مسیح الزماں مرحوم (رام نرائن لعل الہ آباد، ۱۹۷۰)

(۶) کلیات، جلد اول، دوم، سوم (صرف چار دیوان) مرتبہ کلب علی خاں فائق۔ (مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۵) بقیہ جلدیں انتخاب مکمل ہونے تک طبع نہیں ہوئی تھیں۔[2]

(۷) دیوان اول مخطوطۂ محمود آباد، مرتبہ اکبر حیدری۔ (سری نگر ۱۹۷۱)

(۸) مخطوطۂ دیوان اول، مملوکۂ نیر مسعود۔ (تاریخ درج نہیں، لیکن ممکن ہے یہ مخطوطۂ محمود آباد سے بھی پرانا ہو۔ دیوان اول کی کئی مشکلیں اس سے حل ہوئیں۔)

انتخاب کو باقاعدہ مرتب کرنے کا کام میں نے جون ۱۹۷۹ میں شروع کیا تھا۔ اصول یہ رکھا کہ غزل کی صورت برقرار رکھنے کے لئے مطلع ملا کر کم سے کم تین شعروں کا التزام رکھوں۔ جہاں صرف دو شعر انتخاب کے لائق نکلے، وہاں تیسرا شعر (وہ عام اس سے کہ وہ مطلع ہو یا سادہ شعر) بھرتی کا شامل کر لیا اور شرح میں صراحت کر دی کہ کون سا شعر بھرتی کا ہے۔ جہاں ایک ہی شعر نکلا، وہاں ایک پر اکتفا کی۔ اس لئے کوشش کے باوجود اس انتخاب میں مفردات کی تعداد خاصی ہے۔ ترتیب یہ رکھی ہے کہ ردیف وار

[1] حال میں امجد اسلام امجد، اور اشعر آزر کے انتخابات دیکھنے کا موقع ملا۔ (مئی ۱۹۹۲)
[2] یہ جلدیں ڈاکٹر حنیف ترین نے حال میں مہیا کیں۔ میں ان کا شکر گذار ہوں۔ (اپریل ۱۹۹۲)

تمام دیوانوں کی غزلیں ایک ساتھ جمع کر دی ہیں۔ مثنویوں، شکار ناموں وغیرہ سے غزل کے جو شعر انتخاب میں آسکے، ان کو مناسب ردیف کے تحت سب سے آخر میں جگہ دی ہے، اور صراحت کر دی ہے کہ یہ شعر کہاں سے لئے گئے۔ بعض ہم طرح غزلیں مختلف دواوین میں ہیں۔ بعض دو غزلے بھی ہیں۔ جہاں مناسب سمجھا ہے، ایسی غزلوں کو ایک بنا دیا ہے اور شرح میں وضاحت کر دی ہے۔ ہم مضمون اشعار میں سے بہترین کو انتخاب میں لیا ہے اور باقی کو شرح میں مناسب مقام پر درج کیا ہے۔ اس میں یہ فائدہ بھی منصور ہے کہ میر کے بہت سے اچھے شعر، جو انتخاب میں نہ آسکے، متن کتاب میں محفوظ ہو گئے ہیں۔ انتخاب کا کام اپریل ۱۹۸۲ میں ختم ہوا۔ اسی مہینے میں شرح نویسی شروع ہوئی۔

میرا معیار انتخاب بہت سادہ لیکن بہت مشکل تھا۔ میں نے میر کے بہترین اشعار منتخب کرنے کا بیڑا اٹھایا، یعنی ایسے شعر جنھیں دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے تکلف پیش کیا جا سکے۔ انتخاب اگر چہ بنیادی طور پر تنقیدی کارروائی ہے، لیکن انتخاب میں ذاتی پسند کا در آنا لابدی ہوتا ہے۔ اگر چہ ذاتی پسند کو مجرد تنقیدی معیار کے تابع کرنا غیر ممکن نہیں ہے، لیکن تنقیدی معیار کا استعمال بھی اسی وقت کارگر ہو سکتا ہے جب انتخاب کرنے والے میں "شئے لطیف" بھی ہو۔ میں یہ دعویٰ تو نہیں کر سکتا کہ میں نے "شئے لطیف" اور مجرد تنقیدی معیاروں میں مکمل ہم آہنگی حاصل کر لی ہے۔ لیکن یہ ضرور کہہ سکتا ہوں کہ اس ہم آہنگی کو حاصل کرنے کے لئے میں نے اپنی طرف سے کوئی کوتاہی نہیں کی۔

انتخاب کا طریقہ میں نے یہ رکھا کہ پہلے ہر غزل کو دس بارہ بار پڑھ کر تمام اشعار کی کیفیتوں اور معنویتوں کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کی۔ جو شعر سمجھ میں نہ آئے ان پر غور کر کے حتی الامکان ان کو سمجھا۔ (لغات کا سہارا بے تکلف اور بکثرت لیا۔) پھر انتخابی اشعار کو کاپی میں درج کیا۔ از اول تا آخر پورا کلیات اس طرح پڑھ لینے اور انتخاب کر لینے کے بعد کاپی کو الگ رکھ دیا۔ پھر کلیات کو دوبارہ اسی طریقے سے پڑھ کر اشعار پر نشان لگائے۔ یہ کام پورا کر کے نشان زدہ اشعار کو کاپی میں لکھے ہوئے اشعار سے ملایا۔ جہاں جہاں فرق دیکھا (کمی یا زیادتی) وہاں دوبارہ غور کیا اور آخری فیصلے کے مطابق اشعار حذف کئے یا بڑھائے۔ پھر شرح لکھتے وقت انتخابی اشعار کو دوبارہ پوری غزل کے تناظر میں بہ نظر انتخاب دیکھا، بعض اشعار کم کئے تو بعض بڑھائے۔ اس طرح یہ انتخاب مطالعے کے تین مدارج کا نچوڑ ہے۔

اوپر میں نے ایسے شعروں کا ذکر کیا ہے جن کو سمجھنے میں خاصی دقت ہوئی۔ بعض وقت یہ

مشکل متن کی خرابی کے باعث تھی تو بعض جگہ خیال کی پیچیدگی یا الفاظ کے اشکال کے باعث۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی شرم نہیں کہ پندرہ بیس شعر ایسے نکلے جن کا مطلب کسی طرح حل نہ ہوا۔ ان کو میں نے انتخاب میں نہیں رکھا۔ حالانکہ کسی شعر کو سمجھے بغیر یہ فیصلہ کرنا کہ وہ انتخاب کے قابل نہیں، انصاف پر مبنی کارروائی نہیں۔ لیکن کسی شعر کو سمجھے بغیر یہ فیصلہ کرنا بھی، کہ وہ انتخاب کے قابل ہے، اور بھی نامناسب ہوتا۔ قرائن سے اندازہ ہوا کہ ان شعروں کا اشکال غالباً متن کی خرابی کے باعث ہے اور ان میں کوئی خاص خوبی شاید نہیں ہے۔ پھر بھی، ان شعروں کو نظر انداز کرنے کے لئے میں میر کی روح سے معذرت خواہ ہوں۔

اس کام میں جن لوگوں نے میری مدد کی، ان کی فہرست بہت لمبی ہے۔ بعض لوگوں نے نکتہ چینی بھی کی، کہ میں میر کو غالب سے بھی مشکل تر بنائے دے رہا ہوں۔ میں سب کا شکر گذار ہوں۔ علی گڈھ، دلی، لاہور، کراچی، لکھنؤ، الہ آباد، سری نگر، بھوپال، بنارس، حیدرآباد، کولمبیا، پنسلوانیا، شکاگو، برکلی، بمبئی، لندن، یہاں کتنے ہی طالب علم اور دوست ہیں جنھیں میر کے بارے میں طول طویل گفتگوئیں برداشت کرنا پڑیں۔ میں ان کا بطور خاص ممنون ہوں۔

ترقی اردو بیورو حکومت ہند، اس کی ڈائرکٹر فہمیدہ بیگم، اس کے ادبی علمی مشاورتی پینل کے اراکین، بالخصوص پروفیسر مسعود حسین اور پروفیسر گوپی چند نارنگ، بیورو کے دوسرے افسران، بالخصوص جناب ابوالفیض سحر (افسوس کہ اب وہ مرحوم ہو چکے ہیں، اللہ ان کے مراتب بلند کرے) ڈاکٹر کلیم اللہ اور محمد معصوم بھی میرے شکریے کے حقدار ہیں۔ اگر ترقی اردو بیورو دست گیری نہ کرتا تو اتنی ضخیم کتاب کا معرض اشاعت میں آنا ممکنات میں نہ تھا۔ خطاط جناب حیات گونڈوی نے بڑی عرق ریزی اور جانفشانی سے کتابت کی اور میری بار بار کی تصحیحات کو بطیب خاطر بنایا۔ میں ان کا بھی شکر گذار ہوں۔ عزیزی خلیل الرحمن دہلوی نے اشاریہ بنانے میں ہاتھ بٹایا۔ ان کا حساب دردل رکھتا ہوں۔ یہ اعتراف بھی ضروری ہے کہ ساقی کا وہ تقریباً نایاب خاص نمبر (۱۹۵۵) جس میں عسکری صاحب کا انتخاب تھا، عزیز اور محترم دوست خلیل الرحمن اعظمی مرحوم کی بیگم نے ان کی لائبریری سے تلاش کر کے مہیا کیا۔ میں ان کا ممنون اور خلیل اعظمی مرحوم کی روح کے لئے دعا گو ہوں۔

اس جلد کے پریس جاتے وقت (جولائی ۲۰۰۷) قومی اردو کونسل کے ڈائرکٹر کا عہدہ ڈاکٹر علی

جاوید نے سنبھال لیا تھا۔ ان کی فعال رہنمائی نے کونسل کے کاموں کو بہت تیز رفتار کر دیا۔ میں ان کا شکر گذار ہوں۔

یہ کام جس قدر لمبا کھنچا، میری کم علمی، کوتاہ ہمتی اور عدیم الفرصتی نے اسے طویل تر بھی بنایا۔ اکثر تو ایسا ہوا کہ میں ہمت ہار کر بیٹھ رہا۔ ایسے کٹھن وقتوں میں ہمت افزائی کے بعض ایسے پیرائے بھی نکل آئے جنھیں میں تائید غیبی سے تعبیر کر سکتا ہوں۔ حافظ ؎

برکش اے مرغ سحر نغمۂ داؤدی را
کہ سلیمان گل از طرف ہوا باز آمد

میری تحریر میں نغمۂ داؤدی تو شاید نہ ہو، لیکن میر کی عظمت کو الفاظ میں منتقل کرنے کی کوشش ضرور ہے۔ اس کوشش میں آپ کو دماغ کے تیل کے ساتھ ساتھ خون جگر کی بھی کارفرمائی شاید نظر آئے۔

نئی دلی، ۱۱ جنوری ۱۹۹۰

الہ آباد، ستمبر ۲۰۰۶

شمس الرحمن فاروقی

تمہید جلد دوم

خدا کا شکر ہے کہ جلد اول کے چند ہی مہینوں بعد ارباب فن اور اصحاب ذوق کی خدمت میں جلد دوم پیش کرنے کی مسرت حاصل ہوئی۔ یہ ترقی اردو بیورو حکومت ہند کے ارباب بست وکشاد، بالخصوص جناب فہمیدہ بیگم ڈائرکٹر، جناب ابو الفیض سحر پرنسپل پبلیکیشنز آفیسر (افسوس کہ اب وہ اس دنیا میں نہیں ہیں) اور جناب محمد عصیم کی توجہات اور مساعی کا نتیجہ ہے۔ ان کا شکریہ ادا کرنا میرا خوشگوار فرض ہے۔ یہ جلد ردیف ب سے ردیف م تک کے انتخابی اشعار اور ان کے مفصل تجزیے پر مبنی ہے۔ جلد اول میں مبسوط دیباچہ تھا، جس کا مرکز ومحور میر کا کلام تھا۔ اس جلد کے نسبتاً مختصر دیباچے میں ایک اہم اصولی بحث کو موضوع بنایا گیا ہے۔ بحث یہ ہے کہ کیا کسی متن کے معنی اس متن کے بنانے والے کے تابع ہوتے ہیں؟ کیا منشائے مصنف کو متن کے معنی میں کوئی اہمیت حاصل ہے؟ کیا یہ ضروری ہے کہ کسی متن کے جو معنی بیان کئے جائیں ان کے بارے میں ہم یہ ثابت کر سکیں (یا اگر ثابت نہ کر سکیں تو قیاس کر سکیں) کہ یہی معنی مراد مصنف تھے؟ اس بحث کی ضرورت کیوں پڑی، اس کی وضاحت بھی دیباچے میں کر دی گئی ہے۔

''شعر شور انگیز'' کی جلد سوم ردیف ن سے ردیف و تک کے انتخاب اور اس پر بحث پر مشتمل ہوگی۔ چوتھی جلد ردیف و اور ردیف ی پر مشتمل ہوگی۔ توقع اور امید ہے کہ یہ جلدیں بھی ۱۹۹۱ کے ختم ہوتے ہوتے منظر عام پر آ جائیں گی۔ مجھے کلام میر کا سنجیدہ مطالعہ کرتے ہوئے بیس برس اور ''شعر شور انگیز'' پر کام کرتے دس برس ہو رہے ہیں۔ مجھے یقین نہیں ہے کہ میں اب بھی میر کو پوری طرح سمجھ سکا

ہوں۔ یہ ضرور ہے کہ ان بیس برسوں میں ہر بار کے مطالعے اور غور و فکر کے بعد میری رائے اور بھی مستحکم ہوئی ہے کہ میر بہت بڑے شاعر ہیں اور ہمارے غالباً سب سے بڑے شاعر ہیں اور میری کوششیں میر کی فہم و تحسین کا حق صرف ایک حد تک ہی ادا کر سکیں گی۔ میر کے مقابلے میں غالب یا اقبال یا میر انیس کی عظمت کا راز بیان کرنا نسبتاً آسان ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بھی ہے کہ میر کے اسرار بہت آہستہ آہستہ کھلتے ہیں۔ اس کی وجہ کچھ تو یہ ہے کہ میر کے بارے میں غلط مفروضات بہت ہیں اور ان کے بارے میں سب سے زیادہ مقبول عام تصور یہ ہے کہ وہ بہت آسان، شفاف اور عامۃ الورود افکار و تجربات بیان کرتے ہیں، اور ان کے یہاں کوئی خاص گہرائی یا پیچیدگی نہیں۔ (مجھے امید ہے کہ ''شعر شور انگیز'' جلد اول کے مطالعے نے اس مقبول عام مگر سراسر غلط مفروضے کو منہدم کرنے میں کچھ مدد دی ہوگی۔) لیکن میر کا اسرار آسانی سے نہ کھلنے اور پوری طرح نہ کھلنے کی دوسری وجہ یہ ہے کہ وہ ہمارے سب شاعروں سے زیادہ دور تک اور زیادہ وسعت کے ساتھ کلاسیکی غزل اور خاص کر ہند ایرانی غزل کی روایت میں رچے بسے ہوئے ہیں۔ ہم اس روایت سے اگر کلیتاً نہیں تو بڑی حد تک بیگانہ ہو چکے ہیں۔ اس کی شعریات اور تصور کائنات ہمارے لئے کم و بیش داستان پارینہ ہیں۔ ''شعر شور انگیز'' اس روایت، اس شعریات اور اس تصور کائنات کو اپنے اندر زندہ کرنے، اور بیسویں صدی کے نصف دوم میں رائج تصورات شعر و ادب کو بڑی حد تک جذب و ہضم بھی کرنے کی کوشش کا نتیجہ ہے۔ ظاہر ہے اس کوشش کا دوسرا حصہ اگر کسی طرح کامیاب بھی ہو سکے تو اس کا پہلا حصہ بہر حال بڑی حد تک وجدانی اور ذاتی اعتماد و ایقان کا ہی مرہون منت ہوگا۔ ای۔ ڈی۔ ہرش کی یہ بات بالکل صحیح ہے کہ معنی تو دراصل ہمارے اندر ہیں۔ اگر ہم نہ ہوں تو متن محض ایک بے جان اور جامد شے ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر ایسے لوگ ہوں (اور مجھے امید ہے کہ ہیں، یا اگر ہیں نہیں تو اب پیدا ہوں گے) جن میں مطالعے کی صلاحیت مجھ سے زیادہ، یا مجھ سے مختلف طرح کی ہو، اور میر کی روایت سے ان کی آشنائی مجھ سے زیادہ گہری ہو تو وہ یقیناً میر کے کلام کے ساتھ مجھ سے بہتر معاملہ کر سکیں گے۔ مجھے امید ہے کہ ''شعر شور انگیز'' کا مطالعہ ایسے لوگوں کو میر کی طرف متوجہ کرنے میں معاون ہوگا۔

میر کے کلام پر ہماری دارائی مکمل نہ ہو سکنے کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ یوں تو ہر بڑی شاعری میں یہ صفت ہوتی ہے کہ ہزار مطالعہ و تجزیے کے بعد بھی محسوس ہوتا ہے کہ کچھ بات ابھی ایسی باقی ہے جس کے وجود کا احساس تو ہمیں ہے، لیکن وہ چیز گرفت میں نہیں آ رہی ہے۔ لیکن میر کا معاملہ تھوڑا مختلف ہے۔ یہ

بات سمجھ میں نہیں آتی (کم سے کم میں تو اسے سمجھنے سے بالکل قاصر رہا) کہ زبان کے ساتھ معاملہ کرنے کے جو حدود ہیں میر نے ان کو کس طرح اور کس ذریعے سے اس قدر وسیع کیا کہ وہ زبان کے ساتھ تقریباً ہر ممکن آزادی برت جاتے ہیں، لیکن پھر بھی یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ جو کچھ کر رہے ہیں، بالکل ٹھیک کر رہے ہیں۔ میر کے سوا صرف شیکسپیئر اور حافظ ہی ایسے شاعر ہیں جن میں یہ بات نظر آتی ہے۔ اسی طرح یہ بات بھی پوری طرح سمجھ میں نہیں آتی کہ بظاہر معمولی بات کو بھی میر اس قدر غیر معمولی کس طرح کر دیتے ہیں؟ یہ بات شیکسپیئر میں بھی نہیں، حافظ میں ہے۔ میرے اور محمد حسن عسکری کے استاد پروفیسر ایس۔ سی۔ دیب کہا کرتے تھے کہ بعض جرمن شعرا مثلاً ہائنہ (Heine) اور ہولڈرلن (Hoderlin) کے کلام میں کہیں کہیں وہی نزاکت اور ذرا سی چیز کو غل و گہر بنا دینے والی بات ملتی ہے جو بہترین فارسی غزلوں کا طرۂ امتیاز ہے۔ میں جرمن زبان سے واقف نہیں ہوں، لیکن ترجمے کی نقاب میں ان شعرا کا کلام اپنے تمام حسن کے باوجود حافظ کی اس جادوگری سے خالی ہے کہ شعر میں کوئی بات بظاہر نہیں، لیکن سب کچھ ہے۔ ''شعر شور انگیز'' میں بہت سے اشعار ایسے ہیں جن پر دل کھول کر بحث کرنے کے باوجود مجھے ایک طرح کا احساس شکست ہی ہوا، کہ شعر میں جو بات مجھے نظر آئی تھی، میں اسے پوری طرح بیان نہ کر سکا۔ یہ درست ہے کہ ''کیفیت'' کا تصور ایسے بہت سے اشعار کی خوبی کو محسوس کرنے اور ایک حد تک اسے ظاہر کرنے کے لئے کافی ہے۔ لیکن خود ''کیفیت'' کی مکمل وضاحت ممکن نہیں۔

مجھے اعتراف ہے کہ ''جادوگری'' کا لفظ جو میں نے اوپر حافظ کے حوالے سے لکھا ہے، اور جو میر پر بھی صادق آتا ہے تنقیدی زبان کا لفظ نہیں۔ لیکن میر کے محاسن تو سب کو معلوم ہیں کہ وہ معنی آفرینی، مضمون کی جدت، شورش، کیفیت، ظرافت، رعایت لفظی، مناسبت الفاظ، روانی، پیچیدگی، غرض ان سب پر پوری طرح قادر ہیں۔ استعارہ، تشبیہ، پیکر، زبان کے مختلف مدارج و مراتب، ان سب پر میر کا پورا تسلط ہے۔ یہ سب کہنے کے بعد جو بات بیان میں نہیں آ سکتی اسے جادوگری کہیں، میر کا اسرار کہیں، اپنا اعتراف عجز کہیں، سبھی ٹھیک ہے۔ یہ بات بھی ہے کہ میر کے مضامین میں جہاں عام دنیا کھل کر موجود ہے، وہاں بہت سارا اسرار بھی ہے، اس معنی میں کہ جو بات وہ بیان کرتے ہیں اور جو فضا وہ بناتے ہیں خود اس میں ایک طرح کا اسرار ہوتا ہے۔ منظر بالکل واضح ہوتا ہے، لیکن اس منظر میں ہمارے لئے کیا اشارہ ہے اور اس کے پیچھے کیا ہے، یہ باتیں کھلتی نہیں ہیں۔

میر کو واقعہ کیا جانئے کیا تھا در پیش
کہ طرف دشت کے جوں سیل چلا جاتا تھا

ہیں چاروں طرف خیمے کھڑے گردباد کے
کیا جانئے جنوں نے ارادہ کدھر کیا

آیا جو واقعے میں در پیش عالم مرگ
یہ جاگنا ہمارا دیکھا تو خواب نکلا

دھوپ میں جلتی ہیں غربت وطنوں کی لاشیں
تیرے کوچے میں مگر سایۂ دیوار نہ تھا

جو قافلے گئے تھے انھوں کی اٹھی بھی گرد
کیا جانئے غبار ہمارا کہاں رہا

ردیف الف کے یہ چند اشعار میری بات کو واضح کرنے کے لئے کافی ووافی ہیں۔

جب میں نے ''شعر شور انگیز'' پر کام شروع کیا تو خیال تھا کہ اکا دکا شعروں پر اظہار خیال کروں گا۔ تھوڑی ہی دیر میں معلوم ہو گیا کہ یہاں تو ہر شعر دامان تنگ و گل حسن تو بسیار کا مصداق ہے۔ پھر یہ ارادہ ہوا کہ اشعار پر تو مفصل گفتگو ہو جائے، لیکن دیباچہ مختصر ہو۔ آخر میں دیباچے کو اس وقت روکنا پڑا جب دیکھا کہ اگر ضبط نہ کیا تو پوری ایک جلد بھی اس کے لئے کافی نہ ہوگی۔ خیال تھا کہ آئندہ جلدوں میں دیباچہ نہ ہوگا۔ لیکن جلد دوم کی تکمیل کے لئے ضروری دیکھا کہ بعض اہم مباحث پر یہاں بھی گفتگو ہو۔ لہٰذا دیباچہ لکھنا پڑا۔ یہ سب باتیں دراصل شکست کا اعتراف ہیں، ان سے اپنی بڑائی مقصود نہیں۔

''شعر شور انگیز'' کے پڑھنے والوں نے محسوس کیا ہوگا کہ اشعار کی کتابت میں علامات وقف

وغیرہ سے مکمل اجتناب کیا گیا ہے اور اعراب بھی بہت کم لگائے ہیں۔ اس زمانے میں جب کہ ان چیزوں کا خاص اہتمام کیا جاتا ہے اور کلاسیکی متون کو مدون کرنے والے حضرات تو اوقاف متعین کرنے اور ظاہر کرنے میں بے حد کاوش کرتے ہیں، اس کتاب میں علامات وقف وغیرہ اور اعراب کا نہ ہونا ذرا تعجب انگیز ہوگا اور فیشن کے خلاف تو یقیناً متصور کیا جائے گا۔ زمانے کا مذاق اتنا بدل گیا ہے کہ علامات وقف وغیرہ اب بہت مستحسن بھی جانے لگی ہیں۔ ملٹن نے جب "فردوس گم شدہ" (Paradise Lost) شائع کی تو اس وقت اس کے خیال میں نظم معرا اتنی اجنبی ہو چکی تھی کہ اس نے مختصر دیباچہ لکھا اور پابند کی جگہ معرا نظم لکھنے کی وجہ بیان کی۔ اسی سنت پر عمل کرتے ہوئے میں بھی مختصراً عرض کرتا ہوں کہ اشعار کو علامات وقف اور اعراب سے پاک رکھنے کی وجوہ حسب ذیل ہیں:

(۱) ہماری کلاسیکی شاعری میں ان چیزوں کا وجود نہ تھا۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ اس زمانے میں شاعری بڑی حد تک زبانی سنانے کی چیز تھی۔ لہٰذا توقع ہوتی تھی کہ شاعر یا قاری کی ادائگی اس بات کو واضح کر دے گی کہ کہاں رکنا ہے۔ کہاں خطابیہ، کہاں استفہامی لہجہ اختیار کرنا ہے؟ کس لفظ کو کس طرح اور کن حرکات کے ساتھ ادا کیا جائے گا؟ وغیرہ۔

(۲) یہ تو تاریخی اور "محققانہ" وجہ ہوئی۔ اس کتاب میں ترک اوقاف و اعراب کی اصل وجہ یہ ہے کہ ان چیزوں سے کلام کے معنی متعین اور محدود ہو جاتے ہیں، جب کہ کلام کا تقاضا یہ ہے کہ اسے کثیر المعنی قرار دیا جائے۔ ای۔ ڈی۔ ہرش نے عمدہ بات کہی ہے کہ متن کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ تعبیر طلب ہوتا ہے۔ شعر میں اگر علامت استفہام لگا دی جائے تو پھر یہ متعین ہو جائے گا کہ یہ عبارت خبریہ نہیں ہے۔ یا اگر اضافت ظاہر کر دی جائے تو یہ فرض کرنا ممکن نہ ہوگا کہ یہاں اضافت نہیں ہے۔ یا اگر اوقاف لگا دیے جائیں تو یہ طے ہو جائے گا کہ اس متن میں مسند کیا ہے اور مسند الیہ کیا ہے؟ ان سب صورتوں میں معنی محدود ہو جائیں گے اور متن کی تہ داری کم ہو جائے گی۔

مندرجہ ذیل مثالوں پر غور کیجیے ع

(۱) گل کی وفا بھی جانی دیکھی وفائے بلبل

اگر مصرعے کو یوں لکھا جائے ع

گل کی وفا بھی جانی؟ دیکھی وفائے بلبل؟

تو یہ امکان باقی نہ رہے گا کہ مصرعے کو خبریہ بھی پڑھ سکتے ہیں۔ استفہام کی علامت نہ ہو تو انشائیہ اور خبریہ دونوں قرأتیں ممکن ہیں۔

(۲) فتیلہ مو وہ جگر سوختہ ہے جیسے اتیت

اس وقت اس مصرعے کی نثر حسب ذیل طرح ہو سکتی ہے۔ (۱) وہ (شخص) جگر سوختہ اتیت کی طرح فتیلہ مو ہے۔ (۲) وہ (شخص) فتیلہ مو اتیت کی طرح جگر سوختہ ہے۔ (۳) وہ اس طرح جگر سوختہ ہے جیسے فتیلہ مو اتیت۔ (۴) وہ اتیت کی طرح جگر سوختہ اور فتیلہ مو ہے۔ (۵) وہ فتیلہ مو وہ (= اس قدر، بے حد) جگر سوختہ ہے، جیسے اتیت۔ (۶) وہ جگر سوختہ (شخص) اس طرح فتیلہ مو ہے جیسے اتیت۔ (۷) وہ فتیلہ مو (شخص) اتیت کی طرح جگر سوختہ ہے۔ اگر اوقاف لگا دیے جائیں تو معنی محدود ہو جائیں گے۔

(۳) خورشید صبح نکلے ہے اس نور سے کہ تو

"خورشید" اور "صبح" کے مابین اضافت کی علامت لگا دی جائے تو ایک ہی معنی نکلیں گے، یعنی صبح کا سورج۔ اگر اضافت نہ لگائی جائے تو اضافت والے معنی نکلیں گے (کیونکہ اضافت فرض کر سکتے ہیں) اور خورشید صبح کو بے اضافت پڑھ کر یہ معنی بھی نکال سکیں گے کہ صبح کو جو چیز اس (زبردست، خوب صورت) نور کے ساتھ برآمد ہوتی ہے وہ خورشید ہے کہ تو ہے؟

یہ تین مثالیں محض مشتے نمونہ از خروارے ہیں۔ علامات اضافت و اوقاف کا نہ ہونا معنی کے امکانات پیدا کرتا ہے، اور قاری کی تربیت بھی بخوبی کرتا ہے۔ رشید حسن خاں نے "فسانۂ عجائب" اور "باغ و بہار" پر جس دقت نظر سے اعراب لگائے ہیں اور اوقاف متعین کیے ہیں، وہ لائق صد ستائش ہے۔ لیکن ان کا مقصد یہ ہے کہ متن کو اور اس کی قرأت کو قطعی طور پر متعین کر دیا جائے، تاکہ طالب علم اسے آسانی سے پڑھ سکیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ "فسانۂ عجائب" اور "باغ و بہار" ہو یا نثر کی کوئی کتاب، وہ شعری متن کی طرح کثیر المعنی ہونے کے امکانات نہیں رکھتی۔ لہٰذا وہاں تو ٹھیک ہے، لیکن شعر کو اوقاف و اعراب کا پابند کرنے میں شعر اور قاری دونوں کا زبردست نقصان ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جس متن کے اصول تحریر میں اعراب کا تصور نہ تھا، اس کا اصل مزاج ہی اعراب کے خلاف تھا اور ہمیں متن کو اس کے مزاج کے مطابق ہی قبول کرنا چاہیے۔

مصحفی نے ایک بار جوش میں آ کر کہا تھا۔

ای محل ارتقی ای عظیم اتقی

وکل ماخلق اللہ و مالم یخلق

محتقر فی ھمتی کشعرة فی مفرقی

اس کا اردو تو میں کیا کروں، آربری کا انگریزی ترجمہ پیش کرتا ہوں:

To what height shall I ascend? Of what
severity shal I be afraid?
For everything that God has created, and that
He has not created
Is of as little account in my aspiration as a
single hair in the crown of my head.

جو شخص تعلی میں ایسی بلندی کو چھولے، اس کو تعلی کا حق ہے۔ میر کے یہاں بھی تعلیاں ہیں۔ لیکن یہاں بھی وہ ہراقلیطس کے انداز میں پست و بلند کو ایک کرنے پر بھی قادر ہیں۔

قدر و قیمت اس سے زیادہ میر تمھاری کیا ہوگی
جس کے خواہاں دونوں جہاں ہیں اس کے ہاتھ بکاؤ تم

نئی دہلی، ۱۹ اگست ۱۹۹۰

الہ آباد، ۲۰۰۶

شمس الرحمٰن فاروقی

تمہید جلد سوم

خدا کا شکر و احسان ہے کہ جلد سوم آپ کی خدمت میں حاضر ہے، ذرا دیر سے سہی۔ خرابی صحت اور دفتری مصروفیات کے باعث اس جلد کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے میں تعویق ضرور ہوئی، لیکن باندازہ اندیشہ نہیں۔ ادب کے طلبا اور اساتذہ اور عام ادبی حلقوں میں گذشتہ دو جلدوں کو جو مقبولیت ملی ہے اس سے مجھے کام کرتے رہنے کا حوصلہ ملا۔ جلد دوم کی تمہید لکھتے وقت مجھے امید تھی کہ بقیہ دونوں جلدیں بھی ۱۹۹۱ کے اواخر تک بازار میں آسکیں گی، لیکن مادر چہ خیالیم و فلک در چہ خیال کے مصداق، ایسا ممکن نہ ہوا۔ اب امید کرتا ہوں کہ توفیق خداوندی شامل حال رہی تو چوتھی جلد ۱۹۹۲ کے آخر تک شائقین تک پہنچ سکے گی۔ اس طول طویل کام میں ترقی اردو بیورو اور خاص کر اس کی ڈائرکٹر جناب ڈاکٹر فہمیدہ بیگم، پرنسپل پبلی کیشنز آفیسر جناب ابوالفیض سحر (افسوس کہ وہ اب اس دنیا میں نہیں ہیں)، اور جناب محمد عصیم کی مساعی شدیدہ اور توجہات کثیرہ سے جو مدد ملی ہے اس کا میں شکریہ ادا کرتا ہوں۔

گذشتہ جلدوں کی طرح اس جلد میں بھی ایک کم و بیش بسوط دیباچہ شامل ہے۔ اس پوری کتاب کا منظر نامہ اس طرح مرتب کیا گیا ہے کہ اس کے ذریعہ ہماری کلاسیکی شعریات کی بازیافت ممکن ہو، اور اس طرح صرف میر ہی نہیں، بلکہ تمام کے تمام کلاسیکی ادب کے مطالعے اور اس کی تحسین، اور تعین قدر کی نئی راہیں کھل سکیں۔ لیکن بعض دوستوں نے مشورہ دیا کہ کلاسیکی شعریات کے مباحث کو ربط و ترتیب

کے ساتھ یکجا بھی پیش کیا جائے تو بہتر ہے۔ دوسری بات یہ کہ بعض لوگوں کو اب بھی اس معاملے میں تردد ہے کہ ہمیں اپنی کلاسیکی شعریات (اگر ایسی کوئی شے ہے بھی) کی روشنی میں اپنا ادب پڑھنے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ اس تردد کی تہ میں جو اصل سوال مضمر ہے وہ یہ ہے کہ ادب کے معیار آفاقی ہیں یا مقامی؟ یعنی کیا ہر ادبی تہذیب اپنے معیار خود مقرر کرتی ہے یا اسے ایسے معیاروں کی پابند ہونا چاہئے جو عالمی اور آفاقی ہیں۔؟ اگر ہر ادبی تہذیب کو مبینہ عالمی معیاروں کی روشنی میں عمل پیرا ہونا چاہئے، تو یہ معیار کس تہذیب نے مرتب کئے ہیں؟ یا کیا کوئی عالمی ادبی پارلیمنٹ ہے جس نے باتفاق رائے (یا کثرت رائے سے) ان معیاروں کو مرتب اور نشر کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ کوئی ایسی تہذیب، یا کوئی ایسی عالمی پارلیمنٹ نہیں ہے، اور نہ ہو سکتی ہے، جس کے احکامات سب پر چلتے ہوں، یا چل سکتے ہوں۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ گذشتہ سو برس سے جن معائیر و اصول کو ہم آفاقی سمجھتے رہے ہیں وہ دراصل مغرب سے حاصل کئے گئے ہیں (یا ہم انھیں مغرب سے حاصل شدہ سمجھتے ہیں۔) بے شک یہ معیار و اصول بہت محترم اور موقر ہیں۔ ہم نے ان سے بہت قیمتی سی باتیں سیکھی ہیں اور آئندہ بھی سیکھتے رہیں گے (خاص کر طریق کار کے میدان میں)، لیکن یہ بات بالکل واضح طور پر کہہ دینے کی ہے کہ کسی تہذیب کے معیار کسی دوسری تہذیب کے معیاروں پر فوقیت نہیں رکھتے۔ سب اپنی اپنی جگہ پر صحیح اور درست ہیں۔

علیٰ ہٰذا القیاس، یہ بات بھی ظاہر ہے کہ اگر کسی تہذیب کے ادبی معیار کسی دوسری تہذیب کے ادبی معیاروں سے متناقض ہوں، تو دوسری تہذیب کے اصول و معیار کو ثانوی حیثیت ملے گی۔ مثلاً اگر ہمارے یہاں غزل کے اندر کوئی داخلی یا ظاہری ربط، یا ارتقائے خیال، ضروری نہیں، اور اگر کسی اور تہذیب کے معیاروں کی رو سے نظم اسی وقت کامیاب ہے، جب اس کے مختلف حصوں میں ربط اور ارتقائے خیال ہو، تو غزل کی حد تک ہم اپنے اصول کو فوقیت دیں گے، غیر تہذیب کے اصول کو نہیں۔ اسی طرح، اگر ہمارے یہاں شعر میں "ذاتی جذبہ، اور ذاتی تجربہ، اور اپنے آپ پر گذرے ہوئے معاملات" کو بیان کرنا ضروری نہیں، اگر ہمارے یہاں عشقیہ شاعری کے لئے ضروری نہیں کہ شاعر "آپ بیتی" یا کم سے کم اپنے "ذاتی یا داخلی" کوائف بیان کرے، تو ہماری عشقیہ شاعری کی حد تک یہ اصول کسی دوسری تہذیب کے اس اصول پر فوقیت رکھے گا، جس کی رو سے عشقیہ شاعری میں شاعر کے "ذاتی اور داخلی" کوائف بیان ہونا کلاسیکی تہذیب کی رو سے شاعر کا بڑا کمال یہ نہیں ہے کہ وہ بالکل "طبع زاد" یعنی مولک یا

(Original) ہو، بلکہ اس کا کمال یہ ہے کہ مضامین (جو پہلے سے موجود ہیں، یا جنھیں ہم پہلے سے موجود فرض کرتے ہیں) کو نئے رنگ سے، یا پہلے سے بہتر ڈھنگ سے پیش کرے، تو اس پر "چبائے ہوئے نوالے نگلنے، اور "چھوڑی ہوئی ہڈیوں کو دوبارہ چچوڑنے" کی کوشش کا الزام نہ صرف غلط ہے، بلکہ مضمون آفرینی کے بنیادی اصولوں سے بے خبری کا بھی غماز ہے۔

واضح رہے کہ مولک پن یا (Originality) کا یہ تصور، کہ ہر شاعر دوسرے شعرا سے لازماً مختلف ہو، انیسویں صدی کا مغربی رومانی تصور ہے، اور مشرقی تصور تخلیق و تخییل سے اس کا کوئی واسطہ نہیں۔ عربی شعریات میں مضمون آفرینی کا تصور بہت ترقی یافتہ نہیں، لیکن وہاں بھی شیخ عبدالقاہر جرجانی "سرقہ" کے اس تصور سے بے گانہ نظر آتے ہیں جو ہمارے یہاں انیسویں صدی میں عام ہوا۔ عبدالحسین زریں کوب نے جرجانی کے نظریے کو یوں بیان کیا ہے کہ سرقہ اسی وقت قائم ہوتا ہے جب کوئی شاعر بہت سوچنے اور کوشش اور تامل کے باوجود وہی بات کہے جو دوسرے کہہ گئے ہیں۔ جرجانی کہتے ہیں اگر دو شاعروں میں اتفاق معنی (= مضمون) ہو تو یہ دو صورتوں سے خالی نہ ہوگا۔ یا تو دونوں "غرض" میں متفق ہیں (مثلاً دونوں اپنے مربی کی مدح کر رہے ہیں)۔ ایسی صورت میں سرقے کا سوال نہیں۔ پھر یہ ہو سکتا ہے کہ دونوں میں "طریق ولالت" کا اتفاق ہو (مثلاً دونوں اپنے ممدوح کو سخاوت میں دریا، دلاوری میں شیر، وغیرہ قرار دیں۔) ایسی صورت میں اگر یہ ظاہر ہو کہ ان میں سے کسی ایک شاعر نے یہ مضمون "سعی و جہد و تامل" کے بعد حاصل کیا ہے (یعنی وہ بہت کوشش کے بعد بھی وہیں پہنچے جہاں دوسرا پہنچ چکا ہے،) تب ہی اس پر سرقت و انتحال" کا حکم ہو سکتا ہے۔ یعنی جرجانی کی نظر میں سرقہ کوئی اہم بات نہیں، قوت متخیلہ کی ناکامی البتہ اہم بات ہے۔

شمس قیس رازی نے سرقہ و استفادہ کو انتحال، المام، سلخ اور نقل کی چار قسموں میں تقسیم کیا ہے۔ "نقل" سے ان کی مراد چربہ یا (Copy) نہیں، بلکہ مضمون کو ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل کرنا ہے۔ انھوں نے جو مثالیں دی ہیں، اور ان پر جس طرح اظہار خیال کیا ہے، اس سے صاف ظاہر ہے کہ وہ نقل کو قابل ستائش سمجھتے ہیں۔ بعد میں ہمارے یہاں شمس قیس رازی کی انواع کو اور بھی باریک اور لطیف طریقے سے سرقہ، توارد، ترجمہ، اقتباس، اور جواب کے زیر عنوان جگہ جگہ بیان کیا گیا۔

سنسکرت شعریات میں جرجانی سے بھی پہلے آنند وردھن نے، اور پھر راج شیکھر نے ان

معاملات پر بہت عمدہ بحث کی ہے۔ مکند لاتھ کا کہنا ہے کہ ان دونوں مفکروں کی نظر میں "نیا اس وقت وجود میں آتا ہے جب قوت متخیلہ کے ذریعہ پرانے کی تعبیر نو کی جائے۔" قدیم سنسکرت شعریات میں ایک مکتب کا خیال تھا کہ شعر میں نئی بات کہنا ہی ممکن نہیں، کیوں کہ شاعری (vuqHkko;kuq Hkolkeu;e) کا اظہار کرتی ہے۔ مکند لاتھ نے اس کا ترجمہ Universals of experience کیا ہے۔ چونکہ یہ آفاقی حقائق تعداد میں محدود، اور تمام انسانوں میں بہر زمان و بہر وقت مشترک ہیں، اس لئے پرانے لوگوں نے انھیں پہلے ہی بیان کر دیا ہے۔ لہٰذا اب نئے کہنے والوں کے لئے بچا ہی کیا ہے؟ (عربی کا مشہور قول ما ترک الاول للآخر 'اگلوں نے پچھلوں کے لئے کچھ نہیں چھوڑا' یاد آتا ہے۔) اس کا جواب آنندوردھن نے یہ دیا کہ جب نیا لفظ ہوگا تو نیا مضمون اور نئے معنی بھی ہوں گے۔ (کیا عجب کہ طالب آملی کا مشہور قول ع "لفظے کہ تازہ است بہ مضموں برابر است" پنڈت راج جگن ناتھ کے واسطے سے آنندوردھن کے یہاں سے حاصل ہوا ہو؟) لہٰذا پرانی بات کو نئے الفاظ میں بیان کرنے سے بات بھی نئی ہو جاتی ہے۔

آنندوردھن اور راج شیکھر نے مضمون آفرینی کے بارے میں جو لطیف بحثیں کی ہیں، ان کو آئندہ کے لئے چھوڑتا ہوں۔ بس یہ عرض کرنا ہے کہ ان نکات پر گفتگو کرتے وقت خود مکند لاتھ نے "اردو فارسی ادب کی مشہور اصطلاح" مضمون کا ذکر کیا ہے، اور انھوں نے "مضمون" کا ترجمہ (Theme) یا (Substance) کیا ہے، جو بالکل درست ہے۔ لطف یہ ہے کہ حالی کو عربی فارسی شعریات کے حوالے سے ان باتوں کا شعور تھا۔ چنانچہ وہ ابن خلدون کا قول نقل کرتے ہیں کہ "معانی صرف الفاظ کے تابع ہیں اور اصل الفاظ ہیں۔ معانی ہر شخص کے ذہن میں موجود ہیں... ضرورت ہے تو صرف اس بات کی ہے کہ ان معانی کو کس طرح الفاظ میں ادا کیا ہے۔" (ابن خلدون کا یہ قول براہ راست جرجانی سے مستعار ہے، اور معلوم ہوتا ہے کہ جرجانی اور آنندوردھن نے ایک ہی مکتب میں تعلیم پائی تھی۔)

برٹرنڈ رسل (Bertrand Russell) نے جب چین جا کر وہاں کی تہذیب اور روایات کا براہ راست مطالعہ کیا تو اس کو یہ جان کر حیرت اور مسرت ہوئی کہ مولک پن (Originality) کا تصور صرف وہی ایک ہی نہیں ہے جو مغرب میں رائج ہے، بلکہ مولک پن (Originality) کے معنی یہ بھی ہیں

کہ پرانی بات کو نئے انداز میں دہرایا جائے۔ رسل کو محسوس ہوا کہ چینی تصور انشا بھی اپنی جگہ پر درستگی کا حامل ہے، اور ممکن ہے کہ یہ مغربی تصور سے بہتر بھی ہو[1] لیکن آزاد، حالی اور امداد امام اثر اور ان کے متبعین کو مشرقی تصور انشا میں عیب ہی عیب نظر آتے تھے۔ سچ ہے، شکست خوردہ تہذیب سب سے پہلے فاتح تہذیب پر عاشق ہوتی ہے۔ اس اصول کو ہیری لیون (Harry Levin) نے "اقلیتی طبقے کی اپنے آپ سے نفرت" (Self-hatred) سے تعبیر کیا ہے۔ افسوس ہے کہ ہم لوگ ابھی تک اس خود نفرتی (Self-hatred) سے آزاد نہیں ہوئے ہیں، اور آج بھی ہم اپنے بیشتر ادبی سرمائے پر شرمندہ ہیں، یا اسے لائق اعتنا نہیں سمجھتے۔

میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری کے پیچھے ایک واضح شعریات (=تنقیدی تصورات جن کی روشنی میں کوئی متن فن پارہ کہلاتا ہے، اور جن کی روشنی میں فن پارے کی خوبیاں متعین ہوتی ہیں) موجود ہے۔ اور اس کو جاننا اس لئے ضروری ہے کہ جب تک ہم یہ نہ جانیں گے کہ ہمارے قدما جب شعر کہتے تھے تو کس طرح یہ طے کرتے تھے کہ جو متن وہ بنا رہے ہیں، وہ شعر ہے؟ اور اس متن کو سننے پڑھنے والے کس طرح معلوم کرتے تھے کہ جو چیز ہمارے سامنے پیش کی جا رہی ہے، وہ شعر ہے کہ نہیں؟ اس وقت تک ہم کلاسیکی شاعری سے پوری طرح لطف اندوز نہ ہو سکیں گے۔ دوسری بات یہ ہے کہ تمام تخلیقی ادب اصلاً ایک ہے۔ لہٰذا اس شعریات کا بڑا حصہ تمام ادبی کارگذاری (وہ نثر ہو یا نظم) کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے۔ مرثیے کو سمجھنے میں کلیم الدین احمد اور اسلوب احمد انصاری، اور داستان کو سمجھنے میں کلیم الدین احمد، وقار عظیم اور گیان چند سے جو سانحے ہوئے وہ اسی وجہ سے کہ یہ لوگ کلاسیکی غزل کی شعریات سے ناواقف تھے۔ ورنہ "ہوش ربا" (مصنف احمد حسین قمر) کا یہ سرسری بیان بھی ان بزرگوں کی بہت سی مشکلات کو حل کرنے کے لئے کافی تھا:

[1] چینی تہذیب میں اشیا کے تصور کے بارے میں آئی۔ اے۔ رچرڈس (I.A. Richards) نے اپنی مشہور کتاب (Coleridge on Imagination) میں آر۔ ڈی۔ جیمی سن (R.D. Jemeson) کا ایک طویل اقتباس نقل کیا ہے۔ اس کے چند جملے حسب ذیل ہیں۔ "یہ بات واضح ہونی چاہئے کہ مغرب والوں کے لئے چینی دنیا نامفہوم ہے۔ کیونکہ مغرب والا یہ پوچھنے کا عادی ہے کہ "کیا یہ چیز فطری (یا فطرت کے مطابق) ہے؟" اور چینی یہ پوچھنے کا عادی ہے کہ "کیا یہ چیز انسانی ہے؟" مغربی طرز فکر و عمل کا رجحان یہ ہے کہ وہ اپنے تصورات کی توثیق حیاتیات (Biology) میں ڈھونڈتا ہے، اور چینی طرز فکر و عمل اپنے تصورات کی توثیق روایت میں ڈھونڈتا ہے۔"

صاحب قراں بھی بے قرار ہو کر روتے ہیں فرماتے ہیں کہ اے
نور نظر شعرا کے کلام کا کیا اعتبار ہے ان مضامین پر خیال کرنا سراسر بے کار ہے
شاعر کو یہ خیال رہتا ہے کہ تکلفات لفظی ہوں خواہ مذہب رہے خواہ جائے جو
مضمون سامنے آگیا وہ نظم کر دیا، پڑھنے والا اس کے تکلفات کو دیکھے، مضمون کا
اس کے اعتبار نہ کرے (صفحہ ۲۹۴)۔

موقع اس کلام کا یہ ہے کہ لشکر اسلام کے بادشاہ قباد کو آئینے میں اپنا حسن و جمال دیکھ کر خیال آیا ہے کہ زندگی چند روزہ ہے۔ ''اپنے جمال کو دیکھ کر محو ہو گئے دل سے کہتے ہیں مقام افسوس ہے کہ یہ صورت ایک دن خاک میں مل جائے گی، اے قباد اس سلطنت میں تم سے بڑے بڑے ظلم ہوئے، وہ عادل جو پوچھے گا تو کیا جواب دو گے۔ یہ سوچ کر آئینہ خانے سے حیران و پریشان روتے ہوئے نکلے۔'' پھر جب صاحب قراں (امیر حمزہ) نے اس رنج کا سبب پوچھا تو قباد نے بے ثباتی دنیا کے مضمون پر چند شعر پڑھے۔ اس کے جواب میں امیر حمزہ کی وہ تقریر ہے جو میں نے اوپر نقل کی۔ اس کلام میں دو اہم ترین نکتے ہیں (۱) شاعری کی اہمیت اس کی قدر حقیقت (Truth Value) کی بنا پر نہیں بلکہ لفظی محاسن کی بنا پر ہے۔ (۲) شاعر کا کام مضمون تلاش کرنا اور نظم کرنا ہے، خواہ اس میں تعلیم و موعظت کا پہلو ہو یا نہ ہو۔ یہاں یہ کہنے سے کام نہ بنے گا کہ داستان گو صاحبان تو ''زوال پذیر'' اقدار کے نمائندے تھے، ان کی بات کا کیا اعتبار؟ داستان گویوں کی اقدار کو ''زوال پذیر'' تو ہم آپ کہتے ہیں، کیوں کہ ہمیں انگریزوں نے یہی سکھایا ہے، ورنہ بزعم خود وہ لوگ تو اپنی بہترین اقدار کے غالباً آخری پاسدار تھے۔ دوسری بات یہ کہ احمد حسین قمر نے امیر حمزہ سے جو بات کہلائی ہے، اس کی عملی صورت ہم اپنی کلاسیکی شاعری میں دیکھ سکتے ہیں۔ ممکن ہے آپ میر کے زمانے کو مغلوں کے زوال (اور اس لئے ہند+اسلامی تہذیب کے زوال) کا زمانہ کہیں، لیکن ولی یا نصرتی یا وجہی کے زمانے کو تو ایسا نہیں کہہ سکتے۔ وجہی نے اپنی مثنوی ''قطب مشتری'' (زمانۂ تحریر ۱۶۰۹) میں شاعر بننے کا شوق رکھنے والوں کو کچھ نصیحت کی تھی۔ اس کا مختصر تجزیہ مسیح الزماں کی کتاب میں ہے۔ اشعار یوں ہیں۔

رکھیا ایک معنی اگر زور ہے — معنی = مضمون
دلے بھی مزا بات کا ہور ہے

اگر خوب محبوب جوں سور ہے — سور = سورج
سنوارے تو نور علیٰ نور ہے
اگر لاکھ عیباں اچھے نار میں — اچھے = ہوں
ہنر ہو دے خوب سنگار میں

اس سے بھی کچھ پہلے شیخ احمد گجراتی اپنی مثنوی ''یوسف زلیخا'' (زمانۂ تحریر ۱۵۸۰-۱۵۸۸) میں اپنی صفت یوں بیان کر چکے ہیں[1]

جتے اصناف ہوں گے شعر کیرے — کیرے = کے
کہن مشکل نہیں نزدیک میرے
خیال و خاص طرزاں خاص لیاؤں
غرائب ہور بدائع لیا دکھاؤں
سبھہ معنی مرے بھی اونچ اچپل — سبھہ = مبارک۔ اچپل = شوخ۔
جو نور آکاس دسیں نچ اس تل — دسیں = دکھائیں

....

اگر تمثیل کے عالم میں آؤں
بن اس عالم نوا عالم دکھاؤں — بن = بجائے۔ نوا = نیا
کبھی نرجیو کوں جیو دے چھڑاؤں
کبھی جیو جیوتی کا جیو اڑاؤں
کبھی دھرتی کوں امبر کر اچاؤں — اچاؤں = بلند کروں
کبھی امبر کوں دھرتی کر بچھاؤں

یہ لوگ تو اپنی روحانی اور مادی اقدار کے عروج پر متمکن ہیں، لیکن ان کے بیان میں وہی روح بول رہی ہے جو ''ہوماں نامہ'' کے الفاظ میں ہے۔ یہ کہنا محض زیادتی ہے کہ ان میں ''زوال آمادہ'' اقدار

---

[1] ان اشعار کا متن سیدہ جعفر کی مرتب کردہ مثنوی ''یوسف زلیخا'' از احمد گجراتی سے ماخوذ ہے۔ میں نے کتابت کے اغلاط درست کر دیے ہیں۔

منعکس ہیں، اور ان کی روشنی میں ہمارے کلاسیکی شعر کو نہ پڑھنا چاہئے۔ جس کلام کے جو اصول ہیں، اور جن کی روشنی میں وہ کلام معنی خیز ہوتا ہے، ان سے صرف نظر کریں تو تاریکی ہی تاریکی ہے۔

یہ وجوہات ہیں جن کی بنا پر میں نے جلد سوم اور جلد چہارم کے دیباچے کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کو بیان کرنے اور اس پر بحث کے لئے مختص کئے ہیں۔ جلد سوم کا دیباچہ تین ابواب میں ہے۔ پہلے باب میں اس بات کو ثابت کرنے کی کوشش ہے کہ ادبی معیار مقامی ہوتے ہیں، عالمی نہیں۔ (اس نتیجے پر میں بڑی سعی و تلاش کے بعد پہنچا۔ اپنی ادبی زندگی کے کئی برس میں نے ادب کے "عالمی" معیاروں کی ناکام جستجو میں گذارے ہیں۔) دوسرے باب میں کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کا ایک خاکہ، اور اس خاکے کا مفصل بیان پیش کر کے میں یہ واضح کرنا چاہتا ہوں کہ ہمارے تقریباً گم شدہ کلاسیکی معیاروں کی بازیافت اقوال شعرا کی مدد سے ممکن ہے، اور یہ کہ اس شعریات کا باقاعدہ آغاز اٹھارویں صدی میں ہوتا ہے۔ "گجری" اور "دکنی" (=قدیم اردو) کے زمانے میں اس شعریات کے اجزا موجود تھے، لیکن منتشر حالت میں، اور اس زمانے کے شعرا میں مختلف اسالیب کی کشمکش بھی نظر آتی ہے۔ سترہویں صدی کے اواخر میں اور اٹھارویں صدی کے اوائل میں جب ہماری شاعری نے سبک ہندی کو اختیار کیا تو قدیم و جدید، اور غیر مقامی و مقامی تصورات کے امتزاج سے ایک نئی شعریات وجود میں آئی۔ جسے میں کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کہتا ہوں۔ باب دوم میں ان باتوں کا مختصر بیان کر کے میں نے باب سوم میں اقوال شعرا کو مختلف عنوانات کے تحت درج کیا ہے، اور ان پر تھوڑی بحث کی ہے۔

کلاسیکی شعریات کے بنیادی تصورات پر مفصل بحث پر مبنی بقیہ دیباچے کو میں جلد چہارم کے دیباچے میں شامل کر رہا ہوں۔ وجہ یہ ہے کہ جلد سوم اس وقت بھی توقع اور منصوبے سے زیادہ طویل ہو گئی ہے۔ چاروں جلدوں کا توازن برقرار رکھنا بھی ضروری ہے۔ جو باتیں اس دیباچے میں مجمل ہیں، یا تحریر ہی میں نہیں آئی ہیں، ان کو مناسب انتخاب اور مثالوں کے ساتھ جلد چہارم میں ملاحظہ کیا جا سکے گا۔ غور و فکر کا سلسلہ چونکہ ابھی جاری ہے، اس لئے ممکن ہے مرور وقت کے ساتھ بعض باتوں کی اہمیت میری نظر میں زیادہ یا کم ہو جائے۔ لیکن میرا خیال ہے میں نے تمام بنیادی معاملات کا احاطہ کر لیا ہے۔ چونکہ اس کام میں مجھے اپنے پیش رووں کی رہنمائی حاصل نہ تھی، اس لئے یہاں میری مثال اس مسافر کی سی ہے جس کے پاس نقشہ تو ہے، لیکن وہ نقشے کے علامات کو اچھی طرح پڑھ نہیں سکتا، اور صرف وجدان اور گذشتہ

تجربے کی روشنی میں ان کا مفہوم نکالتا ہے۔ امید اور توقع ہے کہ میرے بعد آنے والے اس کام کو مجھ سے بہتر انجام دے سکیں گے۔

جلد دوم کی تمہید میں مذکور تھا کہ جلد سوم ردیف واؤ تک ہوگی اور جلد چہارم میں ردیف ہ اور ی کا انتخاب ہوگا۔ بعد میں مجھے محسوس ہوا کہ ردیف ہ اور ی کو یکجا کرنے سے جلد چہارم بہت ضخیم ہو جائے گی۔ لہٰذا ردیف ہ کو اسی جلد (سوم) میں شامل کر لیا ہے۔ اب جلد چہارم انشاء اللہ ردیف ی اور دیباچے پر مشتمل ہوگی۔

میں عزیزی ظفر احمد صدیقی کا ممنون ہوں کہ انھوں نے "اسرار البلاغت" کی بعض اہم عبارات کو میرے لئے سلیس اردو میں ترجمہ کیا۔ کولمبیا سے پروفیسر پریچٹ (Frances Pritchett) نے "اسرار البلاغت" کے استنبول ایڈیشن (۱۹۵۴) پر ایچ۔ رٹر (H.Ritter) کے مبسوط دیباچے کی نقل فراہم کی۔ نیر مسعود نے عبدالحسین زریں کوب کی کتاب "نقد ادبی" کی دونوں جلدیں اور چودھری محمد نعیم نے کمال ابوذیب (Kamal Abu Deeb) کی قابل قدر کتاب (Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery) عطا کیں۔ موخر الذکر کتاب کی خبر بھی مجھے چودھری محمد نعیم ہی سے ملی۔ میں ان تمام دوستوں اور کرم فرماؤں کا ممنون ہوں۔ لیکن ان تحریروں سے میں نے جو رائیں اور نتائج مستنبط کئے ہیں، ان کے لئے میرے دوستوں کو مکلف نہ سمجھا جائے۔

لکھنؤ: ۲۱ نومبر ۱۹۹۱

الہ آباد ۲۰۰۶

شمس الرحمن فاروقی

تمہید جلد چہارم

حمد وثنا واجب ہے اس رب القدیر کے لیے جس نے مجھے اس قابل بنایا کہ "شعر شور انگیز" کی چوتھی اور آخری جلد شائقین کی خدمت میں پیش کرسکوں۔ جلد سوم کی تمہید لکھتے وقت مجھے امید تھی کہ جلد چہارم ۱۹۹۲ کے آخر آخر میں منظر عام پر آسکے گی۔ لیکن میری بیماری نے وہ رنگ پکڑا کہ جلد سوم ہی کے لالے پڑ گئے، اور اس کی اشاعت ۱۹۹۲ کے وسط میں ممکن ہوسکی۔ اگر توفیق الٰہی، دوستوں کی ہمت افزائی اور قدر دانوں کے تقاضے شامل حال نہ ہوتے تو میں اس مہم میں سرخ رو نہ ہوسکتا۔ آج جب کہ یہ آخری جلد آپ کے ہاتھوں میں ہے، اور تقریباً پچیس سال کی محنت کا سفینہ پار گھاٹ لگ رہا ہے، تو مجھے اپنی اس خوش قسمتی پر بھی شکر خداوندی لازم ہے کہ ترقی اردو بیورو نے ڈھائی ہزار سے زیادہ صفحات پر مشتمل اس کتاب کی اشاعت کا ذمہ لے لیا۔ اتنی ضخیم کتاب کی منصوبہ بندی، اور پھر اس منصوبے کو پایۂ تکمیل تک پہنچانا آسان نہ تھا۔ میں پروفیسر مسعود حسین خان اور پروفیسر گوپی چند نارنگ کا دوبارہ شکریہ ادا کرتا ہوں جنھوں نے اس کتاب کی اشاعت کے لیے تجویز بیورو کے سامنے رکھی۔ میں ترقی اردو بیورو کی ڈائرکٹر جناب فہمیدہ بیگم، ان کے پرنسپل پبلی کیشنز آفیسر جناب ابوالفیض سحر (افسوس کہ اب وہ مرحوم ہیں) اس کتاب کی اشاعت کے نگراں جناب محمد معصیم اور جناب سید مسعود احمد کی بھی توجہات کا ممنون ہوں اور جناب حیات گونڈوی خطاط کا بھی شکریہ دوبارہ ادا کرتا ہوں کہ انھوں نے جاں فشانی سے کتابت کی، ہر ترمیم کو بڑی عرق ریزی سے بنایا اور شکایت کبھی نہ کی۔

میں اس بات کو بھی اپنی خوش نصیبی سمجھتا ہوں کہ "شعر شور انگیز" کو دوستوں کی توقع اور

حاسدوں کے اندیشے سے زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ چنانچہ جلد اول ختم ہو چکی ہے اور اس کی دوبارہ اشاعت زیر غور ہے۔ جلد دوم اور سوم کی مانگ کو دیکھتے ہوئے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی بھی اشاعت دوم جلد ضروری ہو جائے گی۔

گذشتہ کی طرح اس جلد میں بھی ایک مفصل دیباچہ شامل ہے۔ جلد سوم کے دیباچے میں کلاسیکی اردو غزل کی شعریات اور اس کی تہ میں کارفرما نظریۂ شعر کو بیان کرنے کی کوشش کی گئی تھی۔ زیر نظر جلد میں اسی بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے ہماری شعریات کے بعض بنیادی تصورات کی مزید وضاحت، اور مثالوں کے ذریعہ ان کی عملی شکل پیش کرنے کی کوشش ہے۔ طویل غور و فکر کے بعد میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ مضمون آفرینی (اور اس کے متعلقات) اور معنی آفرینی (اور اس کے متعلقات) ہماری شعریات کے سب سے اہم عناصر ہیں۔ دیباچے کے دو طویل ابواب میں انھیں پر بحث کی گئی ہے۔ تیسرا نسبۃً مختصر باب تصور کائنات پر ہے۔

یہ بات تو ظاہر ہے کہ اشعار کی شرح، یا ان پر بحث اور اظہار خیال کے دوران کتاب میں بہت سی تنقیدی باتیں کہی گئی ہیں اور کتاب کے تمام نہیں تو بیشتر بیانات کو "تنقید" کی ضمن میں رکھا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ سوال بعض اوقات اٹھایا گیا ہے کہ شرح اور تنقید میں کیا فرق ہے؟ واقعہ یہ ہے کہ فرق کچھ بھی نہیں۔ پرانے زمانے میں جب کسی قسم کے متن پر باقاعدہ تنقید کا رواج نہ تھا، شرح ہی سے تنقید کا کام لیا جاتا تھا۔ بڑے بڑے فلسفیانہ متون پر بھی جو شرحیں (اور بعض واقات ان شرحوں کی شرحیں) لکھی جاتی تھیں، ان میں شرح کے تحت تنقید، توضیح، اپنے خیالات کی ترجمانی، سب کچھ ہوتی تھی۔ ہم لوگ لفظ "شرح" سے گمان کر لیتے ہیں کہ شارح نے اصل مصنف کے مطالب کی ترجمانی سے زیادہ کچھ نہ کیا ہوگا۔ لہٰذا ہم "شارح" کو "مصنف" سے کم تر درجے کا، یا مصنف کا طفیلیہ (Parasite) سمجھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ قدیم زمانے کے شرح نگار دراصل شرح کے پیرائے میں اپنے خیالات بیان کرتے تھے۔ ابن رشد نے ارسطو پر اسی قسم کی شرحیں لکھی ہیں۔ ابن رشد نے ارسطو کی 'بوطیقا' پر جو "تلخیص" لکھی ہے، اس تک کا یہ عالم ہے کہ وہ "ارسطو کہتا ہے" لکھ کر ایسی باتیں لکھتا چلا جاتا ہے جو اس کے خیال میں ارسطو کی تحریر میں مضمر ہیں، درحالے کہ ان کا ارسطو، یا "بوطیقا" سے براہ راست تعلق ثابت کرنا مشکل ہے۔ اسی طرح محقق طوسی کے رسالے "معیار الاشعار" کے "شارح" نے شرح کے نام پر کہیں کہیں چند جملے جو لکھے

ہیں، وہ اکثر محقق کی نکتہ چینی پر مبنی ہیں۔ اور ''معیار الاشعار'' کے اردو مترجم مظفر علی اسیر نے اپنے ترجمے ''زر کامل عیار'' میں بھی یہی روش اختیار کی ہے، کہ کہیں کہیں وہ شارح کے خیالات سے اختلاف کرتے ہیں، اور کہیں محقق کے اقوال پر رائے زنی کرتے ہیں۔

موجودہ مغربی فکر میں یہ بات عام ہے کہ کسی متن پر اظہار رائے تنقیدی کارگذاری ہے۔ چنانچہ ای۔ ڈی۔ ہرش (E.D. Hirsch) (جس نے نظریۂ تعبیر و شرح (Theory of Interpretation) اور علم شرح (Hermeneutics) میں قابل قدر اضافے کئے ہیں) کہتا ہے کہ

''بے شک کسی متن پر اظہار خیال اور شرح نگاری کا خاص مقصد یہ نہیں ہوتا کہ اس متن کا مفہوم دوسروں کو سمجھایا جائے۔ اکثر اس عمل کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ متن کی قدر (value) کو بیان کیا جائے، اس کی اہمیت کا اندازہ لگایا جائے، موجودہ یا گذشتہ صورت حالات سے اس کے حوالے اور ربط کو ظاہر کیا جائے، متن کو کسی بحث و استدلال کی پشت پناہی کے لئے استعمال کیا جائے، یا اسے سوانحی یا تاریخی معلومات کے ماخذ کے طور پر کام میں لایا جائے۔ متن پر اظہار خیال کے یہ سب طریقے بالکل جائز و مناسب ہیں، اور ان کی طرح کے اور بھی طریقے ہیں۔ اور یہ سب تنقید کی عملداری ہیں۔'' یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ کسی نظریۂ ادب کے بغیر کسی فن پارے کے ظاہری اور ہیئتی خواص کا بھی بیان ممکن نہیں، چہ جائے کہ اس کے ظاہری صفات اور اس کے فنی اقداری پہلوؤں پر اظہار خیال یا تنقید ممکن ہو۔ آئی۔ اے۔ رچرڈس (I.A. Richards) کا قول ہم جلد سوم میں پڑھ چکے ہیں کہ ''یہ فیصلہ کہ کوئی متن عمدہ ہے، زندگی کا عمل ہے۔ اس کے محاسن کا معائنہ اور بیان نظریے کا عمل ہے۔'' یعنی یہ معائنہ اور بیان ممکن ہی نہیں ہے اگر نظریہ (Theory) نہ ہو۔

افسوس کی بات یہ ہے کہ بعض مغربی مفکروں نے نظریہ سازی کو نظریہ بازی بنا کر نظریے کو مقصود بالذات کا درجہ دے دیا ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی گفتگو ادب سے دور تر اور نظریہ طرازی سے قریب تر ہوتی چلی گئی۔ ایسی تحریروں میں ایک نظریہ دوسرے نظریے سے گفتگو کرتا ہے۔ یعنی نظریات کی گفتگو متن سے ہونے کے بجائے آپس میں ہونے لگتی ہے اور وہ چیز جنم لیتی ہے جسے حال ہی میں ایک نقاد نے self-generating spiral of interpretations of interpretations کہا ہے۔ نظریہ بازی کی اس ریل پیل نے ایک طرف تو بعض بنیادی سوالات کو معرض بحث سے خارج کر دیا ہے۔ مثلا

(Deconstruction) کے مویدین یہ بتانے سے قاصر ہیں کہ وہ جس تحریر کا مطالعہ کر رہے ہیں، اسے فن پارہ کیوں کہا جائے؟ اور اگر کسی تحریر کو ہم فن پارہ قرار بھی دے لیں (لاتشکیل یعنی Deconstructions) کے پاس ایسا کوئی ذریعہ نہیں ہے، یہ کام اسے کسی اور نظریے کی مدد سے انجام دینا ہوگا) تو خود لاتشکیل Deconstruction کے مویدین (بلکہ ان تمام نظریات کے مویدین، جو ادب کی ادبیت کو بیان کرنے سے گریز کرتے ہیں) ہمیں یہ نہیں بتا سکتے کہ کوئی فن پارہ اچھا کیوں ہے۔ لہٰذا یہ لوگ بظاہر تو تنقید اور نظریے کی خود مختاری کا دعویٰ کرتے ہیں، لیکن دراصل اسی اصول استناد کی پیروی کرتے ہیں جو بقول ان کے سیاسی اقتدار (یا ادب کی سیاست کے اقتدار) نے قائم کیا ہے۔ دوسری طرف نظریات کی فراوانی نے ادب کے نقاد کی خود آگاہی میں تو اضافہ کیا، لیکن ساتھ ہی ساتھ ایسی تہذیب اور ایسے طرز گفتگو کو رائج کیا جس میں نقلی الفاظ، جارگن، خود ساختہ الفاظ، پرائیوٹ زبان بنانے کا رجحان خود طمانیت اور جھوٹی اشرافیت کا دور دورہ ہے۔ یہاں تک کہ بارت (Barthes) کو اس کے دفاع میں کہنا پڑا کہ ''پرانی تنقید بھی ایک طرح کی اعلیٰ ذات'' ہی ہے، اور جس ''فرانسیسی وضاحت'' پر یہ زور دیتی ہے، وہ بھی دوسرے جارگنوں کی طرح جارگن (Jargon) کے سوا کچھ نہیں... زبان اسی حد تک وضاحت کی حامل ہے جس حد تک وہ عام طور پر سمجھی جائے۔ (یہ بات دلچسپ ہے کہ خود بارت کا استدلال سراسر دوری (Circular) لہٰذا بے معنی ہے۔ اور خود بارت یہ کہتا ہے کہ نظریہ باز تنقید انھیں لوگوں کے لئے ہے جو جدید ادبی تہذیب کے تین عظیم مسلح سپاہیوں یعنی مارکس (Marx) فرائڈ (Frued) اور سوسیور (Sausure) کی گفتگو کو اپنے اندر پوری طرح اتار چکے ہوں۔)

خیر، یہاں تو ہر شخص بارت کا ہم نوا ہوگا کہ ادبی تنقید بھی اور علوم کی طرح ایک علم ہے۔ اور ایف۔ آر۔ لیوس (F.R. Leavis) کا یہ قول کافی نہیں کہ نقاد کے لئے ضروری نہیں کہ وہ اپنے تنقیدی اصولوں کو ظاہر کرے۔ بلکہ اس کے لئے یہی کافی ہے کہ کسی ادبی متن کا جو تجربہ یعنی (Experience) اس نے حاصل کیا ہے، اسے وہ اپنے قاری تک پہنچا دے۔ کیونکہ لیوس بھی اس سوال کا جواب نہیں دیتا کہ اس نے کسی مخصوص ادبی متن کو ہی اپنا Experience حاصل کرنے کی خاطر کیوں منتخب کیا؟ اور کیا وہ Experience کسی اور متن سے حاصل نہیں ہو سکتا؟ چونکہ لیوس کی تنقید اس سوال کا جواب نہیں دیتی، اس لئے میں لیوس کو بھی لاتشکیل (Deconstruction) اور نئی تاریخیت (New Historicism)

وغیرہ نظریات کے موئدین کی طرح ناکام نظریہ ساز قرار دیتا ہوں۔ بارت (Barthes) کا یہ دعویٰ بالکل بجا ہے کہ تنقید کے اصول ضروری ہیں۔ اور ان اصولوں کی تعمیر میں دیگر علوم کے نظریہ سازوں سے مدد مل سکے تو کوئی حرج نہیں۔ خاص کر اگر وہ علوم ایسے ہوں جیسے نفسیات، لسانیات، فلسفۂ لسان وغیرہ جنھیں بھی تعبیر اور تشریح سے سروکار ہوتا ہے۔ مشکل وہاں پڑتی ہے جہاں غیر ادبی نظریہ سازی، ادبی نظریہ بازی میں تبدیل ہو جاتی ہے اور بقول فرینک کرموڈ (Frank Karmode) ایسا لگتا ہے کہ نقاد کو شاعروں اور شاعری میں کوئی دلچسپی ہی نہیں، جب تک کہ ان کو کسی سیاسی یا فلسفیانہ یا سیاسی اور فلسفیانہ بحث کے تحت نہ رکھا جا سکے۔ ایسا نقاد (بقول کرموڈ) ان لوگوں کو انتہائی شک کی نظر سے دیکھتا ہوا معلوم ہوتا ہے جو شاعری کو سچ مچ پسند کرنے کی جرأت کرتے ہیں۔

نقاد اپنے وظیفۂ منصبی کو اسی وقت انجام دے سکتا ہے جب وہ مختلف نظریات کو اپنے اندر جذب کرے، اور ان میں اپنے افکار کو حل کر کے اپنے تہذیبی تقاضوں کو روشنی میں فن پاروں کا تجزیہ کرے اور ان کی اچھائیوں برائیوں کو دوسرے فن پاروں کی روشنی میں پرکھے۔ جن تحریروں کو اس کی تہذیب میں فن پارہ قرار دیا جاتا ہے، ان کی روشنی میں وہ ایسے اصول بنانے یا دریافت کرنے کی کوشش کرتا ہے جن کی مدد سے فن اور غیر فن، کامیاب فن پاروں اور ناکام فن پاروں، فنی خوبی اور خرابی، وغیرہ کے بارے میں عمومی حکم لگ سکیں۔ ”شعر شور انگیز“ میں میری کوشش یہی رہی ہے کہ میر کے حوالے سے ادبی نظریات پر بھی بحث ہو، اور میر کے محاسن واضح کرنے اور ثابت کرنے کی کوشش کے ساتھ ساتھ اس پوری شعری روایت کی بھی توضیح و تشریح ہو جو میر کی شاعری کے لئے پس منظر اور پیش منظر کا کام کرتی ہے۔ نظریہ بے روح ہے اگر وہ فن پارے کی وضاحت اور تعیین قدر کے لئے کار آمد نہ ہو، اور محدود و مشکوک ہے اگر وہ کسی ایک فن پارے یا چند ہی فن پاروں سے آگے نہ بڑھ سکے۔ تنقید اگر ایک طرف ادبی نظریات کی روشنی میں فن پارے سے بحث کرتی ہے، تو دوسری طرف فن پارے کے حوالے سے ادبی نظریات پر بحث کرتی ہے۔ ان دونوں عوامل میں سے کسی ایک کو نظر انداز کرنا، یا اسے کم اہم قرار دینا، ایسی بائیسکل پر سوار ہونا ہے جس کا ایک پیر یا ٹوٹ کر الگ ہو چکا ہے۔

جان ایشبری (John Ashbery) نے بطور شاعر اپنے مقصود منصب کے بارے میں لکھا ہے کہ میں اپنے پڑھنے والوں کو دہشت زدہ کرنا یا انھیں الجھن میں ڈالنا نہیں چاہتا (کہ وہ اس چکر میں

گرفتار رہیں کہ میں کہنا کیا چاہتا تھا؟) (میں تو انھیں ”سوچنے کے لئے کوئی نئی چیز دینا چاہتا ہوں۔“ اگر ”نئی چیز“ سے ہم کوئی نیا خیال یا کسی پرانے خیال کا نیا پہلو مراد لیں، تو ایشبری کا یہ قول ہمارے زیادہ تر کلاسیکی شعرا پر صادق آتا ہے۔ اور بطور نقاد میری یہ کوشش رہی ہے کہ ”سوچنے کے لئے کوئی نئی چیز“ جو شاعر نے اپنے کلام میں پیش کی ہے، اس کی وضاحت کر سکوں اور یہ بتا سکوں کہ اس میں نیا پن کتنا اور کس طرح کا، اور کیوں ہے؟ اس کوشش میں کامیابی کے لئے ضروری تھا کہ میں اردو شاعری (خاص کر غزل) کی روایت کو آپ کے سامنے اس طرح کھول کر رکھ دوں کہ بالآخر ”شعر شور انگیز“ کے ذریعہ صرف میر نہیں، بلکہ ولی سے لے کر غالب تک ہر اہم شاعر کا مطالعہ اس روایت کے تناظر میں ممکن ہو سکے۔

روایت کی اس دریافت، اور اس کی تعبیر کے لئے مغربی تنقید سے جو مدد، یا جو تعاون مجھے مل سکا، میں نے اس سے گریز نہیں کیا۔ لیکن میں نے روایت کے کسی پہلو کو محض اس لئے نظر انداز نہیں کیا کہ مغربی افکار میں اس کے لئے جواز نہیں مل سکا۔ مثال کے طور پر جلد دوم کی تمہید میں اس بات کی صراحت کی تھی کہ میں نے اشعار کو علامات وقف کے بغیر لکھنے کا التزام اس لئے کیا ہے کہ اس طرح معنی کے امکانات میں کثرت پیدا ہوتی ہے۔ شعر میں علامات وقف کا التزام و اہتمام مغرب کی روایت ہے۔ ہمارے یہاں بعض جدید شعرا، مثلاً ن م راشد، نے اپنی نظموں میں اسی بنا پر علامات وقف کا خاص اہتمام کیا ہے کہ نظم کے مافی الضمیر کو سمجھنے میں کوئی غلطی نہ ہو۔ میں چونکہ ابہام کو، اور کثرت امکانات کو مثبت قدر سمجھتا ہوں، اور چونکہ ہماری روایت میں شعر پر علامات وقف لگانے کا رواج نہیں، اس لئے میں نے تمام اشعار کو رموز اوقاف کے بغیر ہی لکھا ہے اور اس کے نتیجے میں معنی کا جو فائدہ ممکن ہوا ہے، اس کی صراحت بھی جگہ بہ جگہ کر دی ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (T.S.Eliot) نے بھی رموز اوقاف کی موجودگی/عدم موجودگی کو اہمیت دی ہے، اور اوقاف کے تعین/عدم تعین کو شاعرانہ عمل کا حصہ قرار دیا ہے۔ ایلیٹ کہتا ہے کہ ”شاعری اور کچھ ہو یا نہ ہو، لیکن اوقاف کا ایک نظام ضرور ہے۔ اس میں اوقاف کے معمولہ علامات کو مختلف طور پر استعمال کیا جاتا ہے... اور رموز اوقات کی عدم موجودگی (خاص کر اس جگہ جہاں قاری ان کی توقع کرتا ہے) بھی ایک طرح کا نظام اوقاف ہی ہے۔“ علامات اوقاف کو ترک کرنے کا فیصلہ کرتے وقت میں ایلیٹ کے مندرجہ بالا قول سے بے خبر تھا، اور اگر نہ بھی ہوتا تو اس سے میرے فیصلے پر

کوئی فرق نہ پڑتا۔ بالکل اسی طرح، جس طرح اگر ایلیٹ کا قول نظام اوقاف کی سخت پابندی کے حق میں بھی ہوتا تو مجھے کوئی تشویش نہ ہوتی۔ ہاں یہ بات ضرور قابل لحاظ ہے کہ جو لوگ نظام اوقات یا ایسی کسی چیز کی سخت پابندی کر کے یہ سمجھتے ہیں کہ وہ مغربی روایت کا التزام کر رہے ہیں، انھیں معلوم ہونا چاہیے کہ بہت سی چیزیں جو مغرب کی سمجھ میں اب آ رہی ہیں، مشرق انھیں بہت پہلے برت چکا ہے۔ اور مشرق کی بہت سی چیزیں مغرب میں موجود ہیں، بشرطیکہ ہم مغربی روایت سے پوری طرح واقف ہوں، اور اس کا صرف ایک صفحہ پڑھ کر پوری کتاب کو سمجھنے (بلکہ تصنیف کر ڈالنے) کا دعویٰ نہ رکھتے ہوں۔

اسی بات کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ آپ اگر مشرقی (یعنی ہند اسلامی) تہذیب کے تمام پہلوؤں سے پوری طرح واقف نہ ہوں تو اردو فارسی غزل کا بڑا حصہ، یا اس کے بعض بنیادی پہلو، آپ کی مکمل دسترس سے باہر رہیں گے۔ مثال کے طور پر، آج کے لوگوں کو یہ بات بہت حیران کن لگتی ہے کہ غزل میں مجبوری، محبوب کی سرد مہری، اس کے ظلم و ستم وغیرہ کا ذکر بار بار ہوتا ہے، یہاں تک کہ ہم ان مضامین کو غزل کے مقبول ترین مضامین کہیں تو بالکل درست ہوگا۔ مغربی تہذیب کے پروردہ لوگوں میں تو اس بات پر الجھن، بلکہ نارضتگی اور بیزاری کا احساس عام تھا۔ اب آہستہ آہستہ وہاں کے لوگوں کو پتہ چل رہا ہے کہ شاعری کی ایک بڑی روایت انھیں مضامین پر مبنی ہے۔ اور خود مغرب میں پراواں سال (Provencal) علاقے کی شاعری (جس پر عربی شعر و تہذیب کا براہ راست اثر ہے) اسی روایت کا اظہار ہے کہ عاشق کو مجبور و محروم ہونا چاہیے۔ یعنی عشق کا سچا اور اصل تجربہ دوری اور فراق اور یاس و حرماں سے ہی حاصل ہوتا ہے۔ رالف رسل (Ralph Russell) نے اپنے ایک پرانے مضمون میں لکھا ہے کہ قدیم یونانی اور لاطینی ادب سے براہ راست واقف ہوتے ہوئے بھی انھیں شروع شروع میں اردو غزل بالکل مہمل، نامفہوم اور وحشی آشفتگی انگیز لگی۔ بعد میں خورشید الاسلام کی گفتگوؤں اور تشریحات نے انھیں اردو غزل کی بھول بھلیاں کے خم و پیچ سے آشنا کیا۔ اس کے برسوں بعد رسل اور خورشید الاسلام صاحبان نے اپنی کتاب تین مغلیہ شاعر (Three Mughal Poets) کے دیباچے (محررہ رالف رسل) میں پراواں سال شاعری کی روایت، اور غزل سے اس کی مماثلت کا ذکر کیا۔ ان دنوں محمد حسن عسکری مرحوم پراواں سال نظموں کا اردو میں ترجمہ کرنے کی کوشش کر رہے تھے اور اپنے بعض تراجم کے مسودے انھوں نے مجھے بھیجے بھی تھے۔ جب میں نے ان سے Three Mughal Poets کے دیباچے کا ذکر کیا تو انھوں نے

لکھا کہ ہاں غزل اور پراواں سال شاعری کے مماثلت کی بات اب اتنی عام ہو چکی ہے کہ رالف رسل تک بھی پہنچ گئی ہے۔ (واضح رہے کہ رالف رسل ان دنوں غالی ترقی پسند تھے، اور اس جملے سے رسل کی تحقیر نہیں، بلکہ ترقی پسند اصول ادب پر تنقید مراد ہے۔)

یہ سب سہی، لیکن یہ سوال اب بھی قائم رہتا ہے کہ ہماری غزل میں ہجر و فراق، نارسائی اور جفائے معشوق کے مضامین اس کثرت سے کیوں ہیں؟ اس سوال کا عام جواب تو یہ ہے کہ عشق کا مقصود ہے درد مند دل پیدا کرنا، کیونکہ جب تک دل میں درد مندی اور گداز نہ ہوگا، اس وقت تک محبوب حقیقی کے انوار دل پر منعکس نہ ہوں گے۔ وہ دل جس میں درد مندی اور سوز نہیں، اسے جلوۂ محبوب کا مہبط و مجلا بننے کا شرف حاصل نہیں ہو سکتا۔ جہاں سوز گداز نہیں، وہاں خود طمانیت (Self-complacency) اور کم ظرف رعونت ہے۔ اور جہاں خود طمانیت اور رعونت ہے، وہاں ترک ہستی ممکن نہیں۔ اور جہاں ترک ہستی ممکن نہیں، وہاں ہستی الٰہی کا قرب تو کیا، اس کے وجود کا بھی گمان نہیں۔

اس کا ایک مطلب یہ ہوا کہ محبوب کے وجود کا جمال اسی وقت جلوہ پیرا ہو سکتا ہے جب خود محبوب نہ ہو، بلکہ اس کی تمنا ہو۔ اور اس سارے کاروبار، اس سارے معاملے میں معشوق کوئی دور از کار جامد تصور، یا خیال میں بنائی ہوئی بے جان شبیہ نہیں بلکہ پوری طرح عامل و فعال ہوتا ہے۔ یعنی محبوب فیصلہ کرتا ہے کہ طالب کو کس وقت کیا تحفہ دیا جائے، کیا چیز عطا کی جائے، کس چیز سے محروم رکھا جائے، اس کو کس حد تک پردے میں رکھا جائے۔ ''فوائد الفواد'' (ترجمہ حسن ثانی نظامی) میں ہے کہ حضرت نظام الدین اولیا نے فرمایا کہ اگر طالب سے تقصیر سرزد ہو تو مطلوب حقیقی پہلے تو اعراض کو کام فرماتا ہے۔ اگر تقصیر پھر ہوتی ہے تو حجاب ڈال دیا جاتا ہے۔ اگر وہ اب بھی نہ سمجھے اور اپنی اصلاح نہ کرے تو تفاصل واقع ہوتا ہے۔ اس سے بھی سخت تعزیر پھر ''سلب قدیم'' ہے یعنی گذشتہ مہربانیاں کالعدم ہو جاتی ہیں۔ اس سے بھی اگلی منزل ''سلب مزید'' ہے، کہ آئندہ کی مہربانیوں کا امکان ختم کر دیا جاتا ہے۔ اگر سالک اب بھی ہوش میں نہ آئے تو ''تسلی'' کی منزل آتی ہے، یعنی اب اس شخص سے اچھائی کی امید بے کار ہے۔ تعزیر و تہدید کا آخری اور سب سے سخت درجہ ''عداوت'' ہے۔ (معاذ اللہ وہ طالب کتنا بدنصیب ہوگا جس سے مطلوب حقیقی کو عداوت ہو!) لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ غزل کے معاملات میں بھی عاشق کو جس طرح کے خطرات پیش آتے ہیں اور جیسی آزمائشوں سے اسے گذرنا پڑتا ہے اور جن قلبی و روحانی شدائد

کا سامنا اسے کرنا پڑتا ہے، ان کا اصول یہی ہے کہ مطلوب کو حق ہے کہ اپنے طالب کو مصیبتوں، آزمائشوں اور رنج و تعب میں ڈالے۔ عشق دراصل کھرے کو کھوٹے سے الگ کرنے، بلکہ کھوٹے کو کھرا بنانے کا عمل ہے۔ نظیری ؎

ہیچ اکسیر بہ تاثیر محبت نہ رسد
کفر آوردم و در عشق تو ایمان کردم
(کوئی بھی کیمیا محبت کی تاثیر کو نہیں پہنچ
سکتی۔ میں کفر لے کر آیا تھا اور تیرے عشق
کے ذریعہ میں نے اسے ایمان بنالیا۔)

بات یہیں ختم نہیں ہوتی، کیونکہ یہ ضروری نہیں کہ معشوق کی جفا کے لئے تقصیر سالک ہی بہانہ ہو۔ حضرت نظام الدین اولیا فرماتے تھے کہ اللہ تعالیٰ اگر اپنے بندوں پر نرمی کرے تو یہ اس کا فضل ہے، اور اگر سختی کرے تو عدل۔ حضرت مجدد الف ثانی نے تو اس سے بڑھ کر کہا ہے کہ طالب کو چاہئے کہ اس شے کی تمنا کرے جو محبوب کو پسند ہے، نہ کہ اس چیز کی، جو خود طالب کو پسند ہے۔ طالب تو کرم اور لطف اور لقا اور وصال کو پسند کرتا ہے۔ اگر وہ ان چیزوں کی تمنا کرے تو وہ خود غرض ہے۔ اسے تو یہ دیکھنا چاہئے کہ محبوب کو کیا پسند ہے، اور اسے انھیں ہی بہتر سمجھنا چاہئے جو محبوب کو پسند ہوں۔ ایک مکتوب میں حضرت سرہندی فرماتے ہیں:

> شیخ فتح اللہ صاحب کے ذریعہ مکتوب گرامی موصول ہوا۔ مخلوق کے ظلم و تعدی کی شکایت تھی۔ یہ چیزیں دراصل جماعت اولیا کا جمال ہیں، اور ان کے زنگ کے لئے صیقل، لہٰذا تنگ دلی اور کدورت کا سبب کیوں ہوں؟ تحریر فرمایا تھا کہ ظہور فتنہ سے نہ ذوق رہا ہے نہ حال۔ حالانکہ چاہئے تو یہ تھا کہ ذوق و حال میں اور زیادتی ہوتی کیونکہ وفائے محبوب سے جفائے محبوب زیادہ لذت بخش ہوا کرتی ہے۔ کیا ہو گیا کہ عوام کی طرح بات کر رہے ہو اور محبت ذاتیہ سے بہت دور ہو گئے ہو؟ بہر حال گذشتہ کے برخلاف آئندہ جلال کو جمال سے بڑھا ہوا سمجھو اور انعام کے مقابلے میں تکلیف کو بہتر تصور کرو۔

> کیونکہ جمال اور انعام میں محبوب کی مراد کے ساتھ اپنی مراد کی بھی آمیزش ہے اور جلال اور تکلیف میں صرف محبوب کی مراد سامنے ہے اور اپنی مراد کی مخالفت بھی ہے۔

("اقوال سلف" جلد سوم مرتبہ مولانا قمر الزماں)

حضرت مجدد صاحب کا یہ نکتہ غیر معمولی بصیرت کا حامل ہے کہ محبوب اگر انعام و کرم بھی کرے تو اس میں عاشق کی بھی مراد ہے، کہ اگرچہ محبوب اپنی مرضی کو کام میں لا کر انعام و جمال بخش رہا ہے، لیکن عاشق کی بھی غرض اور تمنا اسی کے لئے ہے۔ لہٰذا یہ عمل خالصاً لوجہ محبوب نہ ہوا، بلکہ خود غرضی کی آمیزش کے باعث حد خلوص سے باہر رہا۔ اس کے برخلاف اگر محبوب کی طرف سے جفا و جلال کا اظہار ہوتا ہے، تو ظاہر ہے کہ یہ عاشق کی غرض اور تمنا کے منافی ہے۔ اس میں خالصاً محبوب کی خوشی ہے۔ لہٰذا جلال و جفا کو جمال و وفا سے لذیذ تر قرار دینا صحیح ہے۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ عاشق کو چاہئے کہ وہ انعام و کرم کی آرزو دل میں رکھے (اگر ایسا نہ کرے گا تو پھر جلال و جفا کی آرزو کرنی ہوگی، جو مہلک ہے۔ اور کچھ نہیں تو اس باعث کہ اس میں اپنی مراد شامل ہے، لہٰذا یہ خالصاً لوجہ محبوب نہ ہوتی۔) لہٰذا دل میں آرزو تو انعام و کرم کی ہو، لیکن جب جفا و جلال حاصل ہوں تو انھیں نہ صرف بہ رغبت قبول کرے، بلکہ ان کا درجہ جمال و انعام سے بلند تر جانے، کیونکہ جلال و جفا خالصاً مراد محبوب ہیں اور اپنی غرض کے مخالف ہیں، لہٰذا حد خلوص میں ہیں۔

ان وضاحتوں کی روشنی میں یہ دیکھنا آسان ہے کہ ہماری غزل میں ہجر و حرماں، نارسائی و جفا، معشوق کی دوری اور اس کی بے مہری، وغیرہ مضامین کو مرکزی اہمیت کیوں ہے۔ یہیں سے اس بات کی بھی حقیقت کھل جاتی ہے کہ ہماری غزل میں ان مضامین کی کثرت کا باعث ہمارے "سماجی" حالات نہیں ہیں، کہ ہمارے سماج میں تو آج بھی بڑی حد تک عورت مرد الگ الگ رہتے ہیں، حتیٰ کہ شادی کے بعد بھی انھیں اکثر مکمل تنہائی اور یکجائی سے محروم رہنا پڑتا ہے۔ یہی "سماجی" نقاد غزل کے عاشق کو بازار حسن میں پھرنے والا اور معشوق کو بازار حسن کی زینت بھی قرار دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ دونوں باتیں غلط ہیں، اور دونوں کا بیک وقت صحیح ہونا تو ممکن ہی نہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ ہماری غزل سراسر صوفیانہ یا (Sacred) عشق پر مبنی ہے۔ یہ سمجھنا بھی بہت

بڑی غلطی ہوگی کہ ہماری تمام غزل الہیات کی کتاب ہے۔ یہ بالکل ممکن ہے کہ غزل کے اکثر اشعار میں "حقیقی" اور "مجازی" دونوں معنی تلاش، بلکہ ثابت کئے جاسکیں۔ یہ بالکل یقینی ہے کہ غزل کے اچھے شعر میں ہمیشہ نہیں تو اکثر معنی کی فراوانی ہوگی۔ لیکن غزل کا دیوان تصوف کی کتاب نہیں، اشعار کا مجموعہ ہے۔ اور اشعار کے مضامین تہذیبی مفروضات وتصورات سے حاصل ہوتے ہیں۔ لہٰذا یہ بات لازمی ہے کہ ہمارے یہاں بہترین عشق کا جو تصور بہترین سمجھا گیا ہے، اسی پر غزل کے عشقیہ مضامین کی عمارت قائم ہوئی۔ جیسے جیسے اس تصور میں گہرائی اور وسعت آتی گئی، ہماری غزل کے عشقیہ مضامین میں بھی اسی اعتبار سے چار چاند لگتے گئے۔ حتیٰ کہ ہم میر کے کلام میں اپنی پوری تہذیب کو جلوہ گر دیکھتے ہیں اور اس میں ہمارا تصور عشق بھی اپنی پوری رنگارنگی کے ساتھ جوشاں وخروشاں ہے۔

شاعری کے بارے میں سب جانتے ہیں کہ یہ زبان کے امکانات کو بروئے کار لانے کا عمل ہے۔ ایف۔ ڈبلیو۔ گیلن (F.W. Galan) کی زبان میں یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ زبان کے وہ عناصر بھی، جو ضمنی حیثیت کے حامل ہیں، شعر میں داخل ہو کر بڑی حد تک خودمختار ہو جاتے ہیں، کیونکہ شعری زبان کا مدعا لسانی نشان کے سوا کچھ نہیں، اور شعر درحقیقت اظہار کے ہی عمل کو نمایاں کرنے کا نام ہے۔ رچرڈ پوارئیے (Richard Poirier) نے عمدہ بات کہی ہے کہ شاعری ہمارے لئے اسی وقت طویل المدت دلچسپی کی حامل ہوتی ہے جب وہ اپنے لسانی سرچشموں اور ذخائر کے بارے میں مسلسل اور مکمل تجسس کا اظہار کرتی ہے (یعنی جب وہ زبان کے امکانات کو پوری طرح کھنگالنے کی کوشش میں مصروف ہوتی ہے۔) تعبیر کے عمل کو انتہا تک لے جانے کی کوشش میں لاتشکیل (Deconstruction) کے بعض ماننے والے تو یہاں تک کہتے ہیں کہ اگر کوئی لفظ کسی غیر زبان سے ہمارے لئے آیا ہے، تو اس کے معنی میں وہ معنی بھی شامل ہیں جو غیر زبان میں مروج ہیں۔ ہمارے یہاں چاہے ان کا چلن نہ ہو، لیکن ہم ان معنی غیر کو بھی اپنے مقصد کے لئے استعمال کر سکتے ہیں۔ ہم اس حد تک نہ بھی جائیں تو اس میں بہر حال کوئی شک نہیں کہ لفظ کے معنی کبھی زائل نہیں ہوتے۔ آپ کی زبان میں دخیل کسی لفظ کے جو معنی آپ کے یہاں رائج ہوں، ان کے علاوہ بھی (یا ان سے مختلف) معنی اصل زبان میں ممکن ہیں۔ دخیل لفظ کے معنی کا معاملہ تین صورتوں سے خالی نہیں ہوسکتا۔ (۱) اصل زبان میں اس کے وہی معنی ہیں جو آپ کی زبان میں ہیں۔ (۲) اصل زبان میں اس کے معنی کچھ ہیں، آپ کی زبان میں کچھ اور۔ (۳) آپ کی زبان میں اس

لفظ کے جو معنی ہیں، اصل زبان میں اس کے علاوہ بھی کئی معنی ہیں۔ اگر آپ دخیل لفظ کے ان معنی سے واقف ہیں (یا واقفیت حاصل کر لیتے ہیں) جو آپ کے یہاں موجود یا رائج نہیں، لیکن اصل زبان میں ہیں، تو وہ معنی آپ کی فہم متن پر کسی نہ کسی طرح اثر انداز بہر حال ہوتے ہیں۔ اور یہ اثر اندازی، شعر فہمی اور خود شعر سے حاصل ہونے والے لطف میں اضافہ بھی کرتی ہے۔

مثال کے طور پر، میر کا شعر ہے ؎

نہیں ابرو ہی مائل جھک رہی ہے تیغ بھی ادھر
ہمارے کشت وخوں میں متفق باہم ہیں یہ دونوں

(دیوان اول)

اب بھلا کون اس شعر میں لفظ "مائل" کے اصل معنی ("جھکا ہوا"، یہ معنی عربی میں ہیں، اردو میں نہیں) سے لطف اندوز نہ ہوگا؟ یا پھر اسی غزل میں یہ شعر ملاحظہ ہو ؎

نہ کچھ کاغذ میں ہے نہ نے قلم کو درد نالوں کا
لکھوں کیا عشق کے حالات نامحرم ہیں یہ دونوں

یہاں "کاغذ" اور "نہ"، "نے" اور "قلم" کی دلچسپ رعایتیں تو ہیں ہی۔ لیکن قلم کے سرکنڈے میں جو ایک دو ریشے نکلتے ہیں، انھیں "نال قلم" کہتے ہیں، لہٰذا "قلم" اور "نالوں" میں بھی رعایت ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ "حالات" اردو میں مذکر ہے، لیکن عربی میں مونث۔ پھر "کاغذ" اور "قلم" دونوں مذکر ہیں، لہٰذا وہ "حالات" کے لئے، جو کہ مونث ہے، نامحرم ہی ہوں گے۔ زبان امکانات کو ہر پہلو سے جانچنے والے شاعر کا قاری اگر غیر معمولی توجہ اور تفحص سے کام نہ لے تو وہ نہ شعر فہمی کا حق ادا کر سکتا ہے، اور نہ خود اپنی محنت کو جو اس نے شعر پڑھنے میں صرف کی ہے، پوری طرح سوارت کر سکتا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو شاعری کا مطالعہ کرنے والے کے لئے فارسی لغات اور اردو لغات کو لغت سے استمداد اتنا ہی ضروری ہے جتنا اردو شعریات سے واقف ہونا۔ ہم لوگوں کو لغت دیکھنے کی عادت نہیں۔ میں نے اردو کے اکثر اساتذہ کے کتاب خانے بعض اہم ترین لغات سے خالی پائے ہیں۔ پھر، زیادہ تر لوگوں کو مختلف لغات کی تقابلی قدر وقیمت کا اندازہ نہیں۔ میں نے بعض تجربہ کار اور ذی علم لوگوں کو بعض نہایت بودے لغات پر تکیہ کرتے دیکھا ہے۔ مجنوں صاحب مرحوم جیسے جید شخص بھی

''غیاث اللغات'' کو ''قدیم لغت'' شمار کرتے تھے۔[1] گویا علاء الدین خلجی سے لے کر محمد شاہ[2] کے زمانے تک فارسی کے جو عظیم الشان لغات ہمارے یہاں مرتب ہوئے، ان کی نظر میں وہ بے وجود تھے۔

ہمارے یہاں ایسے شاعروں کی کمی نہیں جن کے طالب علم کو اجنبی الفاظ اور فقروں، یا ایسے الفاظ اور فقروں سے سابقہ پڑتا ہے جن میں معنی کی کثرت ہے، یا جو کسی نامانوس معنی میں استعمال ہوئے ہیں۔ پرانی اردو، اور قصیدوں کو نظر انداز کر دیں تو بھی میر، سودا، نظیر سے لے کر انیس، دبیر، اقبال اور راشد تک بہت سے ایسے شاعر ہیں جن کی تحسین قدر اور تفہیم کامیاب ہی نہیں ہو سکتی جب تک لغات سے کثیر تعداد میں، اور بکثرت استفادہ نہ کیا جائے۔ اوروں کی میں نہیں جانتا، لیکن اپنے بارے میں ضرور کہہ سکتا ہوں کہ اگر لغات کا سہارا نہ ہوتا تو میر کے بہت سے اشعار کا مفہوم مجھ پر نہ کھلتا، اور میر کی عظمت کے بہت سے پہلو میری نگاہوں سے اوجھل رہتے۔

لغت سے استفادہ کرنے کا مطلب صرف یہ نہیں کہ اجنبی الفاظ و محاورات کے معنی ڈھونڈے جائیں۔ لغت کے کامیاب استفادے کے لئے ضروری ہے کہ طالب علم ایسے الفاظ اور فقروں کو جبلی طور پر پہچان لے جن کے مفہوم یا محل استعمال، یا جن سے متعلق دوسرے الفاظ و محاورات، کے بارے میں لغت سے رہنمائی مل سکتی ہو، و علی ہذا اس سے کہ جس لفظ یا فقرے کے لئے لغت کی ورق گردانی کی جا رہی ہے، خود اس کے مروج معنی سے طالب علم کو واقفیت ہے یا نہیں۔ میر وغیرہ کے یہاں ایسے بہت سے الفاظ یا فقرے اور محاورے ہیں جن میں بظاہر کوئی خاص بات نہیں اور جن کے متداول معنی سے ہم بخوبی واقف ہیں۔ لیکن دراصل ان میں کئی پہلو یا کئی جہتیں ایسی ہیں جن کو جانے بغیر شعر فہمی کا عمل تشنۂ تکمیل رہتا ہے۔ یا پھر ان کے بعض معنی ایسے ہیں جو غیر مروج یا ہماری زبان میں نامستعمل ہیں، لیکن جن کے اطلاق سے شعر کی معنویت یا خوبصورتی میں اضافہ ہوتا ہے۔ طالب علم کی اصل خوبی یہ ہے کہ وہ ایسے الفاظ کو اور فقروں کو جبلی طور پر پہچان لینے کا سلیقہ رکھتا ہو، یا وہ شاعر کے مزاج سے اس قدر مناسبت رکھتا ہو کہ ایسے الفاظ اور فقروں پر اس کی نظر رک جائے جہاں مزید معنی یا امکانات کا شائبہ ہو۔ ورنہ اگر محض نامانوس الفاظ کے معنی

[1] ''غیاث اللغات'' ۱۸۲۶ میں مرتب ہوئی۔ اس وقت تک فارسی کے تقریباً تمام بڑے لغات مرتب ہو چکے تھے۔

[2] علاء الدین خلجی کا زمانۂ حکومت ۱۲۹۶ تا ۱۳۱۶ ہے، اور محمد شاہ نے ۱۷۱۹ سے ۱۷۴۸ تک حکومت کی۔ ''غیاث اللغات'' بہت نو عمر لغت ہے، قدیم نہیں۔ پروفیسر نذیر احمد کے بیان کے مطابق اس وقت کی معلومات کی رو سے فارسی کی سب سے قدیم لغت فخر الدین مبارک شاہ غزنوی کی ''فرہنگ قواس'' ہے جو ''غیاث اللغات'' سے پانچ سو برس پہلے ۱۳۰۸ میں مرتب ہوئی۔

جاننے کے لئے لغت کو برتا جائے تو یہ بہت محدود استعمال ہوا۔ (افسوس کہ ہمارے زیادہ تر طالب علم اتنا بھی نہیں کرتے۔)

لغات کی اہمیت، اور زبان، محاورے اور لسان کے نامانوس پہلوؤں سے بڑے شعرا کے شغف کے بارے میں جو میں نے اوپر کہا ہے، ممکن ہے کہ آپ اسے مبالغے پر مبنی سمجھیں۔ میر کے دو شعر میں نے ابھی پیش کئے تھے۔ مزید تسلی کے لئے ان کے مختلف دواوین سے ہر طرح کی مثال حاضر کرتا ہوں۔ (میں نے جان بوجھ کر وہ اشعار لئے ہیں جو شامل انتخاب نہیں ہیں۔)

(۱) جام خوں بن نہیں ملتا ہے ہمیں صبح کو آب
جب سے اس چرخ سیہ کاسہ کے مہمان ہوئے

(دیوان اول)

آسمان کو پیالہ کہنا عام ہے۔ پھر چونکہ آسمان رات کو (اور کبھی کبھی دن کو بھی) سیاہ یا سیاہی مائل دکھائی دیتا ہے، اس لئے آسمان کو ''سیہ کاسہ'' کہنا ٹھیک معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ''سیہ کاسہ'' کے اصل معنی ''کنجوس'' ہیں۔ ان معنی کی روشنی میں پیکر اور زیادہ موثر اور مستحکم ہو گیا، اور مصرع اولیٰ سے ربط بھی پوری طرح قائم ہو گیا۔

(۲) تم نہیں فتنہ ساز سچ صاحب
شہر پر شور اس غلام سے ہے

(دیوان دوم)

''فتنہ'' ہمارے یہاں عام طور پر ''بلا''، ''شر''، ''فساد'' کے معنی میں مستعمل ہے۔ یہ معنی شعر میں بالکل مناسب ہیں۔ لیکن ''فتنہ'' بمعنی ''ہنگامہ، غوغا'' بھی ہے۔ اب لفظ ''شور'' سے اس کی مزید مناسبت قائم ہو گئی۔ اور تو اور ''فتنہ'' کے ایک معنی ''عاشق'' بھی ہیں (''بہار عجم'')۔ اب ''فتنہ ساز'' کے معنی ہوئے ''عاشق بنانے والا''۔ ان معنی کی روشنی میں شعر کا لطف دوبالا، بلکہ سہ بالا ہو گیا۔

(۳) مہر وسہ گل پھول سب تھے پر ہمیں
چہرئی چہرہ ہی وہ بھاتا رہا

(دیوان چہارم)

''چہرئی'' کے معنی ہیں، ''گلابی رنگ کا''۔ یہ معنی یہاں بالکل مناسب ہیں۔ لیکن ''چہرئی'' جوگیوں کی اس

بیراگی (خم کھائی ہوئی لاٹھی) کو بھی کہتے ہیں جس پر کوئی شکل بنی ہو۔ اب معنی یہ بھی ہوئے کہ ہر طرح کے معشوق تھے، لیکن ہم نے جوگ لے رکھا تھا اور ہماری بیراگی پر جو تصویر بنی تھی وہی ہمیں اچھی لگتی رہی۔

(۴) رکھتا ہے سوز عشق سے دوزخ میں روز و شب
لے جائے گا یہ سوختہ دل کیا بہشت میں

(دیوان اول)

''سوختہ'' بمعنی ''جلا ہوا'' بالکل مناسب ہیں۔ لیکن ''سوختہ'' جلانے والی لکڑی (ایندھن) کو بھی کہتے ہیں۔ اس طرح شعر میں ایک عمدہ رعایت پیدا ہوگئی ''سوختہ دل'' بمعنی ''مغموم، دل جلا'' وغیرہ بھی ہے ہی۔ یہ مزید رعایت ہے۔

(۵) بلبل کی کف خاک بھی اب ہوگی پریشاں
جامے کا ترے رنگ ستم گر چمنی ہے

(دیوان اول)

بظاہر ''چمنی'' کے معنی ہیں ''چمن کے رنگ کا، کئی رنگوں والا۔'' یہ معنی مناسب بھی معلوم ہوتے ہیں، کہ معشوق نے رنگ برنگا جامہ پہن رکھا ہے۔ بلبل، جو گل کی محبت میں خاک ہوگئی ہے، اب اسے مر کر بھی چین نہ ملے گا، کیونکہ اس کی خاک معشوق کے دامن سے لگتی ہوئی چلے گی۔ یعنی موت کے بعد بھی بلبل کے دل میں گل کی محبت زندہ ہے، اور اس کی خاک معشوق کے دامن سے لپٹی پھرے گی، کیونکہ معشوق کا لباس چمن کے رنگ کا ہے۔ یہ سب درست، لیکن ''چمنی'' دراصل ہلکے ہرے رنگ کو کہتے ہیں۔ اب معنی یہ بنے کہ اگر تیرا لباس پھول کے رنگ کا ہوتا تو بلبل کی خاک اسی سے لپٹ کر کچھ سکون و قرار پاتی لیکن تو نے ہلکے ہرے رنگ کا جامہ پہن رکھا ہے۔ اب بلبل کی خاک کسی گل رنگ لباس والے کی تلاش میں پریشان پھرے گی۔

(۶) وہ زلف نہیں منعکس دیدۂ تر میر
اس بحر میں تہ داری سے زنجیر پڑی ہے

(دیوان پنجم)

یہاں بھی معنی بظاہر بالکل صاف ہیں، کہ معشوق کی زلفوں کا عکس پانی میں پڑا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ پانی

کو زنجیروں سے باندھ دیا گیا ہے۔ لیکن ''زنجیر'' دراصل ان چھوٹی چھوٹی لہروں کو کہتے ہیں جو بہت گہرے پانی کی سطح پر پیدا ہوتی ہیں۔ اب بحر کی تہ داری کا مفہوم بھی صاف ہو گیا اور مناسبت بھی مکمل ہو گئی۔

(۷) عشق کا شور کوئی چھپتا ہے
نالۂ عندلیب ہے گلبانگ

(دیوان اول)

''گلبانگ'' کے عام معنی ہیں ''صدا، آواز''۔ یہ معنی یہاں بہت مناسب ہیں، لیکن معاملہ اتنا ہی نہیں ہے۔ ''گلبانگ'' اصل میں اس آواز کو کہتے ہیں جو قاصد اور عیار لوگ نامہ بری کے وقت لگاتے چلتے تھے۔ ان معنی نے شعر کا حسن دوبالا کر دیا۔ لیکن ''گلبانگ'' کے اور بھی کئی معنی ہیں: ''افواہ''، ''خوش خبری''، ''نعرۂ جنگ''، ''دھوم''، ''بلبل کی آواز''۔ یہ سب معنی ''گلبانگ'' کے لئے درست ہیں، اور شعر زیر بحث میں یہ بھی معنی مناسب ہیں۔ اب شعر کہاں سے کہاں پہنچ گیا۔

(۸) ورے سے اس اندیشے نے ناکام رکھا ہے میر ہمیں
پاؤں چھوئیں گے اس کے ہم تو وہ بھی ہاتھ لگاوے گا

(دیوان چہارم)

اس شعر میں بظاہر کوئی خاص بات نہیں۔ بلکہ اکثر لوگ اسے میر کے ان ''لاتعداد شعروں'' میں شمار کریں گے جو ''بغایت پست'' سمجھے جائیں تو غلط نہ ہوگا۔ (یہ اور بات ہے کہ میر کے یہاں بغایت پست شعر مشکل ہی سے نکلے گا، اور ان کے کلام میں اچھے شعروں کا تناسب اتنا ہی بلند ہے جتنا غالب، اقبال، انیس یا اکبر الٰہ آبادی کے یہاں ہے۔) بہر حال یہ شعر دراصل اتنا سست نہیں جتنا بادی النظر میں معلوم ہوتا ہے۔ اس کا کلیدی فقرہ ''ہاتھ لگانا'' ہے، جس کے معنی ہیں ''ہاتھ مارنا''، ''سر اڑا دینا''، ''ضرب تیغ لگانا'' وغیرہ۔ (''مخزن المحاورات''۔) مرزا فتح الدولہ برق کا کیا عمدہ شعر ہے۔

سر جائے تو جاتا رہے درد سر عاشق
صندل کے عوض ہاتھ لگایا نہیں جاتا

''ہاتھ لگانا'' کے یہ معنی معلوم ہوں تو میر کا شعر نہایت برجستہ اور پرزور ہو جاتا ہے۔ یہی حال برق کے شعر کا بھی ہے۔

(۹)

گریۂ شب سے سرخ ہیں آنکھیں
مجھ بلا نوش کو شراب کہاں

(دیوان دوم)

''بلانوش'' کے ایک معنی ہیں ''وہ شخص جسے حرام چیزیں کھانے سے عار نہ ہو، حرام چیزیں کھانے والا۔'' ان معنی کی روشنی میں شعر ایک لطیف طنز کا حامل ہو جاتا ہے، کہ شراب خود حرام ہے۔

(۱۰)

جانکاہ و دل خراش ہیں سارے ترے سلوک
دل ہم تو دیتے کاش کسو دل نواز کو

(دیوان سوم)

''سلوک'' کے ایک معنی ہیں ''نیکی، بھلائی''۔ لیکن عام طور پر یہ لفظ ''طریقہ، رویہ، عمل'' کے معنی میں آتا ہے۔ اول الذکر معنی ملحوظ رکھیں تو ایک پہلو یہ پیدا ہوتا ہے کہ معشوق اگر نیکی بھی کرتا ہے تو اس میں جانکاہی اور دل خراشی کا کوئی پہلو ڈال دیتا ہے۔ ''سلوک'' بمعنی ''نیکی''، ''احسان''، آج صرف ''روپے پیسے سے سلوک کرنا'' یا ''کچھ نہ کچھ سلوک کرنا'' وغیرہ کی شکل میں بولتے ہیں۔ لیکن میر کے زمانے میں یہ بات نہ تھی، اور مجرد ''سلوک'' بمعنی ''نیکی''، ''بھلائی'' بھی بولتے تھے۔

کھیت بنجر ہو تو کیا اپجے اکارت تھا سلوک
روبرو اور پیٹھ پیچھے ہم نے تیرے جو کیا

(شاہ آبرو)

(۱۱)

عشق میں اس بے چشم و رو کے طرفہ رویت پیدا کی
کس دن اودھر سے اب ہم پر گالی جھڑکی مار نہیں

(دیوان ششم)

''بے چشم و رو'' نہایت تازہ ہے، اس کے معنی وہی ہیں جو ''بے دیدہ'' کے ہیں، یعنی بے شرم۔ لیکن اس وقت جس لفظ پر توجہ دلانا مقصود ہے وہ ''رویت'' ہے۔ اس کے عام معنی ہیں ''دکھائی دینا''، ''نظارہ'' وغیرہ (جیسے ''رویت ہلال''۔) لیکن اسے ''عزت''، ''آبرو'' کے بھی معنی میں بولتے ہیں۔ دو میر ۔

رویت تھی جس کے دم سے وہ اب تو رہا نہیں
دیکھوں میں گھر میں رونے بھی پاتی ہوں یا نہیں

خود میر نے دیوان ششم ہی میں کہا ہے ۔

پھرے بستی میں رویت کچھ نہیں افلاس سے اپنی
الٰہی ہووے منھ کالا شتاب اس دست خالی کا

''رویت'' کے معنی ''دنیا میں اللہ کے حاضر و ناظر ہونے کا تجربہ ہونا'' بھی ہیں۔ اگر ذرا غور کریں تو ع

عشق میں اس بے چشم و رو کے طرفہ رویت پیدا کی

کے ایک معنی یہ بھی نکل سکتے ہیں کہ چونکہ مجاز قنطرۃ حقیقت کہلاتا ہے، اس لئے ہمیں توقع تھی کہ معشوق دنیاوی سے لو لگانے کے نتیجے میں ہم معشوق حقیقی کی رویت تک پہنچ سکیں گے۔ لیکن یہاں تو عجب طرح کی رویت ہوئی کہ معشوق دنیاوی ہم سے گالی اور مار کا سلوک کر رہا ہے۔ ان معنی میں یہ شعر عشق اور المجاز قنطرۃ الحقیقت دونوں پر طنز ہے۔

(۱۲)

آیا نہ اس طرف سے جواب ایک حرف کا
ہر روز خط شوق ادھر سے چلا کیا

(دیوان ششم)

بظاہر نہایت معمولی شعر ہے۔ لیکن ''حرف'' اور ''خط'' دونوں اپنے عام معنی کے علاوہ بعض نامانوس معنی میں بھی استعمال ہوئے ہیں۔ قلم پر اگر قط تیز جا لگے تو اسے بھی ''حرف'' کہتے ہیں۔ مزید برآں یہ کہ خود تیز سے قلم یا تیز سی تحریر کو بھی ''حرف'' کہتے ہیں۔ ''خط'' کے ایک معنی ''معاہدہ''، ''دستاویز'' بھی ہیں۔ یہ لفظ ''نکاح نامے'' یا ''معاہدۂ نکاح'' کے معنی میں بھی آتا ہے۔ ''خط'' ایک شہر کا نام ہے جہاں کے تیر مشہور ہیں، اس لئے تیز و باز کو ''خط گذار'' بھی کہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنی مناسب ہیں اور شعر کی خوبصورتی میں اضافہ کر رہے ہیں۔

مندرجہ ذیل بحث یہ ثابت کرنے کے لئے کافی ہے کہ معتبر لغات کی جتنی کثیر تعداد طالب علم کے پاس ہو، اتنا ہی اچھا ہے۔ عمدہ لغات اگرچہ کسی بھی زبان کے لئے سرمایۂ افتخار ہیں، لیکن لغت نگاری کا کام ایسا نا مشکور کام ہے کہ کسی لغت میں کوئی غلطی ہو تو اس پر کڑی نکتہ چینی ضرور ہوتی ہے۔ لغت نگاری کی

محنت، دقت نظر اور زبان شناسی کا اعتراف مشکل ہی سے ہوتا ہے۔ اکثر تو ایسا ہوا ہے کہ لغت کا نام مشہور ہے لیکن مرتب کا نام کوئی نہیں لیتا۔ جن لغات سے اکتساب فیض کی سعادت مجھے حاصل ہوئی میں ان کے مرتبین کو سلام کرتا ہوں اور زبان وادب کے ان جاں نثاروں، خدمت گذاروں کے حق میں دعائے خیر کرتا ہوں۔ ان کے اسمائے گرامی حسب ذیل ہیں:

(۱) آصفیہ (فرہنگ آصفیہ) چار جلدیں، از مولوی سید احمد دہلوی (۱۸۹۸ تا ۱۹۰۹) ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۷۴۔

(۲) آنندراج (فرہنگ آنندراج) تین جلدیں، از میر منشی محمد پادشاہ (نولکشور پریس لکھنؤ ۱۸۸۹ تا ۱۸۹۴)۔

(۳) اردو لغت، تاریخی اصول پر (ترقی اردو بورڈ کراچی)۔
مدیران اعلیٰ: بابائے اردو ڈاکٹر عبدالحق آغاز تا ۱۹۶۱ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ۱۹۷۶ تا ۱۹۸۴ ڈاکٹر فرمان فتح پوری ۱۹۸۴ تا حال۔ (۱۹۷۷ تا ۲۰۰۵ میں جلدیں (الف تا نھ) منظر عام پر آئی ہیں۔)

(۴) اسٹائنگاس A Comprehensive Persian - English Dictionary (۱۸۶۵) از ایف۔ اسٹائنگاس (دہلی ۱۹۸۱)

(۵) امیر اللغات، دو جلدیں، از منشی امیر احمد امیر مینائی (آگرہ ۱۸۹۱، ۱۸۹۲)

(۶) بحر المعانی، دکنی اردو کا لغت از جاوید وشسٹ (فرید آباد ۱۹۸۷)

(۷) برہان (برہان قاطع) از محمد حسین تبریزی (۱۶۳۳) (کلکتہ ۱۸۳۴)

(۸) بہار (بہار عجم) از ٹیک چند بہار (۱۷۵۲)
(مطبع سراجی، دہلی کالج دہلی ۱۸۶۵/۱۸۶۶)

(۹) پلیٹس A Dictionary of Urdu, Classical Hindi and English (۱۸۸۵) از جان ٹی پلیٹس (آکسفورڈ ۱۹۷۴)

(۱۰) تذکیر وتانیث از حافظ جلیل حسن مانک پوری (حیدرآباد ۱۹۰۸)

(۱۱) جہانگیری (فرہنگ جہانگیری) از جمال الدین انجوے شیرازی ۱۶۰۸/۱۶۰۹) (مطبع ثمر ہند لکھنؤ ۱۸۷۶)

(۱۲) چراغ ہدایت از نواب سراج الدین علی خاں آرزو (خان آرزو) (۱۷۳۰ تا ۱۷۴۶) (مطبع انوار احمدی، لکھنؤ، تاریخ ندارد، مطبع مجیدی کانپور، تاریخ ندارد)

(۱۳) دستور الافاضل از حاجب خیرات دہلوی (۱۳۴۴) مرتبہ پروفیسر ڈاکٹر نذیر احمد (تہران ۱۳۵۲ شمسی)

(۱۴) دکھنی لغات از شاہ تراب خطائی (بنگلور ۱۹۷۰)

(۱۵) دہخدا، لغت نامۂ دہخدا از استاد علی اکبر دہخدا (سی ڈی شائع کردہ تہران یونیورسٹی)

(۱۶) ڈنکن فوربس A Dictionay, Hindustani & English, English and Hindustani (۱۸۶۶) از ڈنکن فوربس (اردو اکیڈمی لکھنؤ ۱۹۸۷)

(۱۷) زفان گویا (فرہنگ زفان گویا) از مولوی بدر ابراہیم (چودہویں صدی) مرتبہ پروفیسر ڈاکٹر نذیر احمد (خدابخش لائبریری، پٹنہ)

(۱۸) سرمایۂ زبان اردو (تحفۂ سخنوراں) از سید ضامن علی جلال لکھنوی (لکھنؤ ۱۳۰۴ ہجری ۱۸۸۶۔۱۸۸۷)

(۱۹) شمس اللغات ۱۸۰۵/۱۸۰۶ (بمبئی ۱۸۹۱/۱۸۹۲)

(۲۰) صحاح الفرس از محمد بن ہندوشاہ نخجوانی (۱۳۲۸) مرتبہ عبدالعلی طاعتی (تہران ۲۵۳۵ شاہنشاہی)

(۲۱) غیاث (غیاث اللغات) از مولوی غیاث الدین رامپوری (۱۸۲۶)، (انتظامی پریس کانپور ۱۸۹۴)

(۲۲) فرہنگ اثر از نواب جعفر علی خاں اثر لکھنوی (لکھنؤ ۱۹۶۱)

(۲۳) فرہنگ اصطلاحات پیشہ وراں از مولوی ظفر الرحمٰن دہلوی (جلد اول انجمن ترقی اردو کراچی ۱۹۷۵، دوم کراچی ۱۹۷۶، سوم کراچی ۱۹۷۷، چہارم انجمن ترقی اردو دہلی ۱۹۳۱ پنجم دہلی ۱۹۳۱، ششم دہلی ۱۹۳۲، ہفتم دہلی ۱۹۳۳ اور ہشتم دہلی ۱۹۳۴)

(۲۴) فرہنگ شفق از منشی لالتا پرشاد شفق لکھنوی (۱۹۱۹) (اردو اکیڈمی لکھنؤ ۱۹۸۳)

(۲۵) فرہنگ عامرہ از عبداللہ خاں خویشگی (۱۹۳۷) (دہلی ۱۹۸۰)

(۲۶) فرہنگ کلیات میر از ڈاکٹر فرید احمد برکاتی (جے پور ۱۹۸۸)

(۲۷) فیض صفیر (رسالۂ تذکیر و تانیث موسوم بہ رشحات صفیر) از صفیر بلگرامی (آرہ ۱۸۷۹)

(۲۸) فیلن A New Hindustani - English Dictionary (۱۸۷۹) از ایس۔ ڈبلیو۔ فیلن (اردو اکیڈمی لکھنؤ ۱۹۸۶)

(۲۹) قرار اللغات از قرار شاہجہاں پوری (نولکشور لکھنؤ ۱۹۱۹)

(۳۰) قواس (فرہنگ قواس) از فخر الدین مبارک شاہ قواس غزنوی (۱۳۰۸) مرتبہ ڈاکٹر پروفیسر نذیر احمد (تہران ۱۳۵۳ شمسی)

(۳۱) لسان الشعرا از عاشق، مدونہ پروفیسر نذیر احمد (نئی دہلی 1995)

(۳۲) لغات النسا از مولوی سید احمد دہلوی (دہلی ۱۹۱۷)

(۳۳) مخزن المحاورات از لالہ چرنجی لال دہلوی (مطبع محب ہند دہلی ۱۸۸۶)

(۳۴) مصطلحات (مصطلحات شعرا) از سیالکوٹی مل وارستہ (۱۷۴۶) (نولکشور پریس کانپور ۱۸۹۸)

(۳۵) معین الشعرا از آفاق بنارسی (لکھنؤ ۱۹۳۳)

(۳۶) منتخب (منتخب اللغات) از میر عبدالرشید الحسینی (۱۶۲۵/۱۶۲۶) (مطبع مجیدی کانپور، تاریخ ندارد)

(۳۷) موارد (موارد المصادر) از سید علی حسن خان سلیم (مطبع مفید عام آگرہ، تاریخ ندارد)

(۳۸) موید الفضلا از مولوی محمد لاد (۱۵۱۹) (نولکشور پریس کانپور ۱۸۹۹)

(۳۹) نفائس (نفائس اللغات) از اوحد الدین بلگرامی (۱۸۳۷) (نولکشور پریس لکھنؤ ۱۸۸۴)

(۴۰) نفس اللغۃ از میر علی اوسط رشک (۱۸۳۸) (اردو اکیڈمی لکھنؤ ۱۹۸۷)

(۴۱) نقش بدیع از علامہ اولاد حسین شاداں بلگرامی و عندلیب شادانی (لاہور ۱۹۲۳)

(۴۲) نوادر الالفاظ از خان آرزو (۱۷۴۰) (قلمی نسخہ مملوکہ نیشنل آرکائیوز دہلی کی فوٹو کاپی)

(۴۳) نور (نور اللغات) چار جلدیں از مولوی نور الحسن نیر کاکوروی (۱۹۲۳ تا ۱۹۳۴)

میں نے ان لغات کا ذکر نہیں کیا ہے جن سے مجھے اپنے کام میں براہ راست مدد نہیں ملی۔

مندرجہ بالا لغات میں کئی تو ایسے ہیں کہ ان کے مرتبین کے نام سے اکیڈمیاں قائم ہوں، ان کے اکرام میں تمغے اور ٹکٹ جاری ہوں تو بے جا نہ ہوگا۔ عبدالرشید الحسینی، محمد حسین تبریزی، ٹیک چند بہار، نور الحسن نیر کاکوروی، ظفر الرحمٰن دہلوی، خان آرزو، عبدالواسع ہانسوی، سیالکوٹی مل وارستہ، چرنجی لال دہلوی، صفیر بلگرامی، مولوی سید احمد دہلوی، ڈاکٹر عبدالحق، ڈاکٹر نذیر احمد، ڈاکٹر فرمان فتح پوری وغیرہ وہ لوگ ہیں جن کے احسان سے فارسی اور اردو ہمیشہ زیر بار رہیں گی۔ یہی حال ان قدیم لغت نگاروں کا ہے، مثلاً حاجب خیرات، مبارک شاہ قواس، بدر ابراہیم، محمد بن ہندوشاہ، مولوی محمد لاد، جمال الدین انجوے شیرازی وغیرہ، جنھوں نے فارسی کے اولین لغات مرتب کیے۔ اردو میں باقاعدہ لغت نگاری کا آغاز کرنے والے انگریز مثلاً جان گلکرسٹ، جان شیکسپیئر، ڈنکن فوربس، جان پلیٹس، ایس۔ ڈبلیو۔ فیلن، اور فارسی و ترکی کا جرمن لغت نگار فریڈرخ اسٹائنگاس بھی ہمارے تشکر کے حقدار ہیں۔

نادر، بلکہ نایاب، لغات و کتب کا عطیہ و تحفہ عنایت کرنے والوں میں سے بعض کے نام گذشتہ جلدوں میں آچکے ہیں۔ میں لغات کے سلسلے میں خاص طور پر جناب آصف نعیم، سید ارشاد احمد مرحوم، قاضی افضال حسین، جناب بیدار بخت، مرحوم زیب غوری، جناب شان الحق حقی، جناب عبدالصمد، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ڈاکٹر فرید احمد برکاتی، جناب قمر احسن، جناب محبوب الرحمٰن فاروقی، جناب مشفق خواجہ مرحوم، پروفیسر نذیر احمد اور جناب والی آسی مرحوم کا ممنون ہوں۔ کلیات میر نولکشوری ۱۸۶۸ کا ایک نہایت عمدہ نسخہ اور "شمع انجمن" مرتبہ نواب صدیق حسن خاں کا بھی ایک نسخہ جناب چودھری علی مبارک عثمانی نے اپنے ذاتی کتب خانے سے ہدیہ کیا۔ جناب سید ارشاد احمد مرحوم کا بھی ذاتی کتب خانہ میرے لیے انتہائی قیمتی ثابت ہوا۔ ڈاکٹر عابد رضا بیدار اور عزیزی خلیل الرحمٰن دہلوی نے بوسیدہ کتابوں کی اعلیٰ جلد بندی کا اہتمام کیا۔ اس جلد کے پروف پڑھنے میں خلیل اور میری بیوی نے انتہائی صبر، بلکہ رغبت کے ساتھ میری مدد کی۔ اشاریۂ اسماء و مطالب اور فہرست الفاظ بنانے میں خلیل الرحمٰن دہلوی نے بھرپور معاونت کی۔ پروفیسر فرینسس پرچٹ (Franses Pritchett) کی تحریروں اور گفتگوؤں سے مجھے اپنے خیالات مرتب کرنے میں بہت مدد ملی۔ بعض کم یاب کتابیں (مثلاً اسمتھ (Smythe) کا تحقیقی مقالہ) ان کے ذریعہ حاصل ہوئیں۔ ان کے سوالات نے بعض اوقات مجھے اپنے تصورات پر مزید غور کرنے اور انھیں الجھاؤوں سے محفوظ رکھنے پر مجبور کیا۔ مشرق و مغرب کے ذوق شعر کے اختلاف، اور اس

اختلاف کے تجزیے پر آنری برامس (Henri Broms) کی نادر کتاب کی خبر اور نقل عزیز دوست محمد عمر میمن سے ملی۔ ناصر کاظمی کا انتخاب میر (مرتبہ باصر سلطان کاظمی) مشفق خواجہ نے عنایت کیا۔ قاضی جمال حسین نے "غرۃ الکمال" کے مخطوطے (مملوکہ مولانا آزاد لائبریری علیگڑھ) اور مطبوعہ نسخے کا مقابلہ کر کے دیباچے کے اقتباسات مہیا کیے۔ حضرت شرف الدین یحییٰ منیری کا اقتباس سید وحید اشرف کی کتاب "رباعی" سے اور امام جعفر صادق کا اقتباس مولانا سید محمد باقر جورا سی کے ترجمے سے ماخوذ ہے۔ عسکری صاحب کی کتاب "تخلیقی عمل اور اسلوب"، چودھری ابن النصیر سے ملی۔ میں ان کا مرہون کرم ہوں۔ میں ان تمام کرم فرماؤں بزرگوں اور خوردوں کا بطور خاص ممنون ہوں جن کی دلچسپی اور ہمت افزائی نے مجھے کام کرتے رہنے کی امنگ دی اور جن کی نکتہ چینی کے خوف نے مجھے ایسی باتیں کہنے سے روکا جنھیں میں ثابت نہ کر سکوں۔

ہر بڑے شاعر کی طرح میر بھی اپنے قاری کی مکمل گرفت میں نہیں آتے۔ میر کے ساتھ تو خیر ناانصافی بھی بہت ہوئی کہ جب ان کی عظمت کا احاطہ کرنا محال ہوا تو انھیں چند چلتے ہوئے فقروں، بہتر نشتروں، چند لطیفوں اور آپ بیرہ ہے جو معتقد میر نہیں وغیرہ میں نمٹا دیا گیا۔ محمد حسن عسکری نے ہمیں میر کے بارے میں کچھ آگاہی بخشی، اور پہلی بار ہم پر نہ صرف یہ ثابت کیا کہ میر بہت بڑے شاعر ہیں، بلکہ مغربی ادب کے دلدادگان کو متوجہ کرنے اور میر کو عالمی تناظر میں رکھ کر سمجھنے کی خاطر انھوں نے یہ بات بھی کہی کہ میر کے یہاں جیسا شعور زیست ملتا ہے وہ مغربی ادب میں بھی نہیں ملتا۔ ان کا یہ اعتراف بھی میر شناسی کی مہم میں ایک قدم ہے کہ "مجھے قطعاً دعویٰ نہیں ہے کہ میں میر کی اصلیت کو پہنچ گیا ہوں۔" اس اعتراف نے ہمیں احساس دلایا کہ بڑے شاعر اور خاص کر میر جیسے بڑے شاعر، کے روبرو ہمیں منکسرانہ رویہ اختیار کرنا چاہیے۔ افسوس کہ آج بھی ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو خود کو میر سے بہتر شعر شناس، اور فن شعر کی باریکیوں سے بہرہ مند سمجھتے ہیں، اور بے تکلف یہ کہہ دیتے ہیں کہ میر کے یہاں خراب شعروں کی کثرت ہے۔ عسکری صاحب نے اگر میر کی شعریات پر کچھ اور توجہ صرف کی ہوتی، اور ہمیں یہ بات کچھ اور شدت سے بتائی ہوتی کہ میر نے کسی شعر کو اپنے کلیات میں درج ہونے کے لائق سمجھا تو اس کی کچھ وجہ رہی ہوگی اور اس وجہ کو سمجھے بغیر اس شعر کو مسترد کرنا غلط ہوگا، تو ہم میر شناسی کی مہم میں دوسرا قدم اٹھانے کے شاید اہل ہو سکتے تھے۔ شعریات اور کچھ نہیں ہے، صرف ان اصولوں کا مجموعہ ہے جن کی روشنی میں کوئی

تخلیق بامعنی ہوتی ہے اور میری یہ کتاب کچھ نہیں ہے، صرف اس شعریات کو حاصل کرنے اور میر پر اس کا اطلاق کرنے کی کوشش ہے، تا کہ ہم میر کو کچھ بہتر سمجھ سکیں۔ ورنہ جہاں تک میر کو پوری طرح سمجھ لینے کا دعویٰ ہے، تو میں بس یہی کہہ سکتا ہوں۔

مپرس قصۂ خسرو چہ جائے پرس آں را
کہ حیرت رخت آموخت بے زباں بودن

نئی دہلی

۱۱ جولائی ۱۹۹۳

ستمبر ۲۰۰۶

شمس الرحمٰن فاروقی

تمہید طبع سوم

اسے کرشمۂ قدرت ہی کہنا چاہئے کہ "شعر شور انگیز" جیسی کتاب کا تیسرا ایڈیشن شائع ہو رہا ہے۔ اس میں خدا کے فضل کے ساتھ میر کی مقبولیت اور ہمارے زمانے میں میر کی قدر بیش از بیش پہچانے کے رجحان کو بھی دخل ہوگا۔ مجھے تو اس میں کوئی شک نہیں کہ میر ہمارے سب سے بڑے شاعر ہیں، اور یہ یقین کلیات میر کے ہر مطالعے کے ساتھ بڑھتا ہی جاتا ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ادب کے قاری اور شائق کو اس بات کی بھوک بھی بہت تھی، اور ہے، کہ میر کو از سر نو پڑھا اور سمجھا جائے۔ لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ "شعر شور انگیز" نے بہر حال ایک حقیقی ضرورت کو پورا کرنے کی کوشش کی ہے۔

بازار کی ضرورتوں اور تقاضوں کے پیش نظر "شعر شور انگیز" کا دوسرا ایڈیشن بہت عجلت میں شائع کیا گیا تھا، لہٰذا اس میں کتابت کے بعض اغلاط کی تصحیح کے سوا کچھ ترمیم نہ کی گئی تھی، بلکہ کونسل کے عہدہ داروں نے کتاب پریس میں بھیج کر مجھے مطلع کیا کہ دوسرا ایڈیشن تیار ہو رہا ہے۔ بہر حال، اس وقت کتاب کی مانگ اس قدر تھی کہ مجھے بھی ان کے عمل پر صاد کرنا پڑا۔ خوش نصیبی سے اس بار کونسل کے پاس وقت زیادہ تھا اور تیسرے ایڈیشن کی منصوبہ بندی زیادہ اطمینان سے ممکن ہو سکی۔ ادھر مجھے یہ فائدہ ہوا کہ دوستوں نے اس کتاب کے متعلق جن باتوں کی طرف مجھے متوجہ کیا تھا ان پر میں بھی حتی الوسع توجہ اور غور و فکر کر کے ان سے متمتع ہو سکا۔ گذشتہ کئی برسوں میں بعض مزید باتیں مجھے سوجھی تھیں، یا میرے علم میں آئی تھیں۔ لہٰذا اصلاح اغلاط کے علاوہ کچھ نکات کا اضافہ بھی میری طرف سے ممکن ہو سکا ہے۔

"شعر شور انگیز" پر لکھا تو بہت گیا، لیکن کم ہی دوستوں نے اس پر علمی اور تحقیقی انداز میں کلام کیا۔ بعض کرم فرماؤں کو کتاب میں عیب ہی عیب نظر آئے، بلکہ بعض نے تو اسے مطالعات میر کے حق میں مضر جانا۔ ان دوستوں کی خدمت میں یہی عرض کیا جا سکتا ہے کہ عامی و عالم دونوں طبقوں میں کتاب کی مقبولیت تو کچھ اور ہی کہتی ہے۔ ایک رائے یہ ظاہر کی گئی کہ کتاب میں میر کے اچھے شعر بہت کم ہیں، اور عموماً اشعار کے جو مطالب بیان کئے گئے ہیں وہ میر کے ذہن یا عندیے میں ہرگز نہ رہے ہوں گے۔ اس بات کا مفصل جواب میں نے جلد دوم کے دیباچے میں عرض کر دیا ہے۔ یہاں اس کے اعادے کی ضرورت نہیں، بجز اس کے کہ وہ لوگ انتہائی برخود غلط ہوں گے جو یہ گمان کریں کہ جن مطالب تک ہماری رسائی ہو سکتی ہے، میر کی رسائی ان مطالب تک ممکن نہ تھی یا ان کا عندیہ ان مطالب کا احاطہ نہ کر سکتا تھا۔ گویا بے مثال تخلیقی صلاحیت، عظمت اور علمیت کے باوجود میر کا ذہنی اور علمی رتبہ ہم سے کم تھا۔ سبحان اللہ۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ ادب فہمی کا بہت پرانا اور مستند کلیہ ہے کہ قاری/سامع کسی متن کا وہی مطلب نکال سکتا ہے، متن جس کا متحمل ہو سکتا ہے۔ متن کی اشاعت کا مصنف، اس کا واحد مالک نہیں رہ جاتا۔ بڑی شاعری کی پہچان عموماً یہی بتائی گئی ہے کہ اس میں معنی کی فراوانی ہوتی ہے۔

جن دوستوں اور کرم فرماؤں کا شکریہ بطور خاص واجب ہے ان میں حبیب لبیب جناب نثار احمد فاروقی کا ذکر سب سے پہلے اس لئے کرتا ہوں کہ وہ اب اس دنیا میں نہیں ہیں اور ان کے احسان کا قرض اتارنے کے لئے میرے پاس یہی ایک ذریعہ ہے کہ اپنے محسنین میں انھیں سر فہرست لکھوں۔ مقبول ادبی ماہنامے "کتاب نما" کے ایک خاص نمبر میں نثار احمد فاروقی مغفور نے "شعر شور انگیز" پر ایک طویل مضمون لکھا تھا۔ اس میں انھوں نے بعض عمومی مسائل تو اٹھائے ہی، لیکن میر کے بعض اشعار اور میری بعض عبارات پر انھوں نے انتہائی عالمانہ انداز میں اپنے افکار و خیالات بھی سپرد قلم کئے۔ میں نے ان مرحوم کی تحریر سے پورا استفادہ اور کبھی کبھی اختلاف کیا ہے۔ متن کتاب میں ان کا حوالہ بھی ہر جگہ دے دیا ہے لہٰذا تفصیل وہاں سے معلوم ہو جائے گی۔ اللھم ارحمہ واغفرہ، آمین۔

"شعر شور انگیز" کی جلد اول کی اشاعت کے وقت میں لکھنؤ میں برسر کار تھا۔ کچھ مدت بعد ایک بار جب میں الہ آباد آیا تو مجھے جلد اول کا ایک نسخہ ملا جس کے ہر صفحے کو بغور پڑھ کر تمام اغلاط کتابت، حتیٰ کہ طباعت کے دوران مٹے ہوئے یا دھندلے حروف کی بھی نشان دہی جلی قلم سے کی گئی تھی۔ میں بہت متحیر اور

متاثر ہوا کہ ایسے بھی لوگ ہیں جو کتابوں کا ہر ہر لفظ پڑھتے ہیں اور ''شعر شور انگیز'' کے سلسلے میں بطور خاص متمنی ہیں کہ اس میں کوئی غلطی کتابت کی نہ رہ جائے۔ یہ کسالا کھینچنے والے صاحب (مجھے ان کا نام بعد میں معلوم ہوا) الٰہ آباد کے نوجوان شاعر نیر عاقل[1] تھے۔ میں ان کی محبت اور محنت کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔

اس کے بعد معروف شاعر جناب حنیف نجمی نے (اس وقت وہ مودہا ضلع ہمیر پور میں قیام پذیر تھے، اب دھنتری چھتیس گڈھ میں ہیں) مجھے لکھا کہ انھوں نے ''شعر شور انگیز'' کی چاروں جلدیں بغور پڑھ کر ہر صفحے پر اغلاط کتابت کی گرفت کی ہے اور بعض مطالب اور مسامحات پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ میں نے ان کے تمام استدراک اور تصحیحات اور تجاویز منگالیں اور انھیں انتہائی توجہ سے پڑھا۔ حنیف نجمی صاحب نے حدیث اور قرآن کے بعض حوالوں میں بھی میرے سہو یا غلط فہمی کی طرف اشارہ کیا تھا۔ ان کی سب باتوں کو ممکن حد تک میں نے متن میں ان کے نام کے ساتھ درج کر دیا ہے۔

اسی زمانے میں میرے ایک اور کرم فرما اور دوست جناب شاہ حسین نہری اورنگ آبادی نے نہایت خوبصورت لکھائی اور نہایت مفصل اور باریک باتوں سے بھری ہوئی اپنی عالمانہ تحریر مجھے بھیجی۔ جناب نہری نے بھی چاروں جلدوں کے اغلاط کتابت درج کئے تھے اور قرآن و حدیث پر مبنی کئی نکات پر بھی گفتگو کی تھی۔ ہر دو حضرات نے بعض الفاظ و محاورات کے معنی پر بھی کچھ معلومات مہیا کی تھیں یا استفسار بھیجے تھے۔ میں نے نہری صاحب کے تمام مباحث اور نکات کو ممکن حد تک ان کے حوالے سے کتاب کے متن میں شامل کر لیا ہے۔

کچھ عرصہ ہوا انجمن ترقی اردو (ہند) کے موقر رسالے ''اردو ادب'' میں جامعہ ملیہ اسلامیہ یونیورسٹی کے جناب ڈاکٹر عبد الرشید کا ایک طویل مضمون شائع ہوا جس میں ''شعر شور انگیز'' پر بالکل نئے پہلو سے گفتگو تھی۔ جناب عبد الرشید نے بعض الفاظ اور محاورات کے معنی اور تعبیر پر بحث تو کی ہی، اساتذہ اور قدیم شعرا کے کلام سے دلائل لا کر انھوں نے بتایا کہ کئی الفاظ اور محاورے جنھیں میں نے مختص بہ میر سمجھا تھا، دراصل مختص بہ میر نہیں ہیں بلکہ اٹھارویں صدی کے دوسرے شعرا کے یہاں بھی موجود ہیں۔ مضمون کی اشاعت کے بعد انھوں نے اپنی یادداشتیں بھی مجھے مہیا کیں جن میں بعض دیگر الفاظ و محاورات پر اسی انداز میں کلام کیا گیا تھا۔ میں نے جناب عبد الرشید کے بیانات کو ممکن حد تک ان کے نام کے حوالے کے ساتھ

[1] افسوس کہ اب وہ بھی مرحوم ہو چکے۔

درج متن کر لیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جناب عبد الرشید کی مہیا کردہ معلومات انتہائی عرق ریزی، وسعت تلاش و تفحص، اور تحقیق لغات سے غیر معمولی شغف کا ثبوت ہیں۔

میں جناب نیر عاقل مرحوم، جناب نثار احمد فاروقی مرحوم، جناب حنیف نجمی، جناب شاہ حسین نہری، اور جناب عبد الرشید کا شکریہ دوبارہ ادا کرتا ہوں۔ ان حضرات کی محنتوں نے میرے اعماق ذہن میں اضافہ کیا اور وہ میری کتاب میں اہم تصحیحات اور اضافوں کا سبب بنے۔ فجزا ھم اللہ احسن الجزاء۔

میں قومی کونسل برائے فروغ اردو، اس کے فعال گذشتہ ڈائرکٹر ڈاکٹر حمید اللہ بھٹ، پرنسپل پبلیکیشنز آفیسر ڈاکٹر روپ کرشن بھٹ، اور دیگر کارکنان کونسل بالخصوص جناب مصطفیٰ ندیم خان غوری، ڈاکٹر کلیم اللہ، جناب انتخاب احمد، جناب محمد عصیم، محترمہ مسرت جہاں اور ڈاکٹر رئیل صدیقی کا بھی ممنون ہوں۔ کمپیوٹر کی عمدہ کتابت کے لئے عزیزان شاداب مسیح الزماں، ریاض احمد، اور مجتبیٰ حیدر قدر کا شکریہ واجب ہے۔ سید ارشاد حیدر نے کمال انہماک سے تینوں پروف پڑھے اور چاروں جلدوں کے اشاریے بھی از سر نو مرتب کئے۔ ان کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں۔ عزیزی امین اختر نے دفتری ذمہ داریاں مجھ سے لے کر میرا بوجھ ہلکا کر دیا۔ خلیل، جمیلہ، باراں اور افشاں کی دلچسپی میرے لئے ہمیشہ باعث مسرت و افزائش ہمت رہی ہے۔

اس کتاب کے پریس جاتے وقت قومی کونسل برائے فروغ اردو کے ڈائرکٹر کی حیثیت سے جناب علی جاوید برسرکار ہیں۔ ان کے پہلے محترمہ رشمی چودھری اس عہدے پر تھیں۔ ان کے پہلے کئی مہینے تک جناب ایس۔ موہن نے ڈائرکٹر کے فرائض انجام دیے تھے۔ میں ان تینوں افسران کا شکر گذار ہوں۔

الٰہ آباد، ستمبر ۲۰۰۶

شمس الرحمٰن فاروقی

دیباچہ

کلاسیکی غزل کی شعریات

(حصۂ دوم)

باب اول

مضمون آفرینی

(۱) مدعا کیا ہے؟

جلد سوم میں معنی اور مضمون کی تفریق کے بارے میں بنیادی باتیں بیان ہو چکی ہیں۔ یہاں اس بات کا اعادہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ عربی فارسی شعریات میں مضمون کا تصور الگ سے نہ تھا۔ وہاں ''معنی'' سے تقریباً وہی چیز مراد تھی جسے اردو والے مضمون کہتے ہیں۔ ممکن ہے مضمون اور معنی کے افتراق کا تصور ہمارے یہاں سنسکرت سے آیا ہو، جہاں اس نکتے پر کثرت سے بحثیں ہیں کہ کوئی متن کتنی طرح سے بامعنی ہو سکتا ہے، اور ایسا کس طرح ممکن ہے کہ متن کسی چیز کے بارے میں ہو (یا کوئی اطلاع یا message ہم تک پہنچاتا ہو) لیکن متن کے معنی ان الفاظ سے زیادہ ہوں جن کے ذریعہ کسی شے کو بیان کیا گیا ہے، یا کوئی اطلاع ہم تک پہنچائی گئی ہے۔ اور ایسا اگر ممکن ہے، تو متن میں جو کہا گیا ہے، اور جو معنی اس سے مراد لئے جا رہے ہیں، دونوں میں فرق کی بنیاد کیا ہوگی؟

ایک طرح سے دیکھیں تو مضمون اور معنی میں فرق کرنے کی ضرورت نہیں، کیونکہ متن میں جو کچھ کہا گیا ہے، وہی اس کے معنی ہیں۔ معنی کو سمجھے بغیر مضمون کا جاننا غیر ممکن ہے۔ لیکن ایک اور زاویے سے دیکھیں تو مضمون اور معنی کا فرق اس طرح قائم ہو سکتا ہے کہ مضمون کو جاننے کے بعد جو معنی حاصل ہوتے ہیں وہ معنی کی نچلی سطح سے زیادہ نہیں۔ لیکن جب مضمون کی معنویت پر غور کریں تو ہم معنی کی بلند تر سطح تک پہنچ سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر حسب ذیل متن پر غور کریں:

آج میں نے ایک غزال دیکھا

شیخ جرجانی کہتے ہیں کہ اس متن میں یہ کہا گیا ہے کہ آج میں نے ایک حسین عورت دیکھی، کیونکہ "غزال" سے حسین عورت کا استعارہ کرتے ہیں۔ لیکن میری عرض یہ ہے کہ اس قول کو (اس متن میں حسین عورت کا ذکر ہے) اس متن کا مضمون نہیں کہہ سکتے۔ ہاں اسے "معنی" ضرور کہہ سکتے ہیں۔ خود "غزال" حسین عورت نہیں ہے، بلکہ حسین عورت کا استعارہ ہے۔ اور جب تک اس استعارے کے معنی واضح نہ کئے جائیں گے، ہم متن کے معنی تک نہیں پہنچ سکتے۔ شیخ جرجانی کے خیال میں استعارہ براہ راست معنی کا حامل ہوتا ہے، اس لئے ہم "غزال" کے معنی "حسین عورت" قرار دے سکتے ہیں۔ لیکن خود جرجانی نے کہا ہے کہ "حسین عورت" کا ترجمہ "غزال" نہیں ہے، اور نہ "غزال" کا ترجمہ "حسین عورت" ہے۔ یعنی جب آپ یہ کہیں کہ میں نے ایک حسین عورت دیکھی، تو آپ یہ نہیں کہہ رہے ہیں کہ میں نے ایک غزال دیکھا۔ علیٰ ہٰذا القیاس، یہ کہنا بھی درست نہیں کہ جب میں کہتا ہوں "میں نے ایک غزال دیکھا" تو اس کا ترجمہ "میں نے ایک حسین عورت دیکھی" ہو سکتا ہے۔ لہٰذا "معنی" اور "مضمون" ایک ہی شے نہیں ہیں۔

اصل صورت حال یہ ہے کہ ہر متن کسی استعارے، کنائے، یا استعاراتی طرز فکر کو کام میں لاتا ہے۔ مثلاً "سورج نکلا" کنایہ ہے (۱) رات ختم ہونے کا۔ (۲) صبح ہونے کا۔ (۳) بادل یا تاریکی کے چھٹ جانے کا۔ لہٰذا "سورج نکلا" میں سورج کے نکلنے کا مضمون ہے، اور یہ جن جن چیزوں کا کنایہ ہے، وہ سب اس کے معنی ہیں۔ اس طرح یہ تو صحیح ہے کہ متن کو سمجھے بغیر آپ اس مضمون سے واقف نہیں ہو سکتے، لیکن وہ مضمون آپ کے لئے کیا اہمیت رکھتا ہے، کس پیغام کا حامل ہے، اس کی کیا تعبیر ہو سکتی ہے؟ یہ سب اس کے معنی ہیں۔ پھر یہ تینوں کنایاتی معنی مزید استعاراتی یا کنایاتی جہت کے حامل ہو سکتے ہیں۔ مثلاً بادل کا چھٹ جانا کنایہ/استعارہ ہو سکتا ہے ظلم و استبداد کا دور ختم ہو جانے کا۔ مثلاً ہم کہہ سکتے ہیں "لوگ ظلم کے اندھیروں میں سسک رہے تھے۔ جب سورج نکلا تو ان کا رنج دور ہوا"۔ اس کے معنی ہوئے "لوگوں پر ظلم و ستم کی تاریکی (=ظلم و ستم کی لائی ہوئی بے چارگی) حاوی تھی۔ جب وہ ختم ہوئی (=ظلم و ستم ختم ہوئے =بے چارگی ختم ہوئی) تو ان کی مصیبت گئی"۔ لہٰذا "سورج نکلا" کا مضمون اور معنی برابر نہیں ہیں۔ بلکہ یہاں تو اس فقرے کے معنی کے بھی معنی ہیں۔

چونکہ ہمارے یہاں حسین عورت کے لئے غزال کا استعارہ بہت عام نہیں، اس لئے معاملے

پر ایک اور مثال کے ذریعہ غور کرتے ہیں۔ فرض کیجئے ہم نے حسب ذیل متن بنایا:

آج میں نے ایک چاند کا ٹکڑا دیکھا

ظاہر ہے کہ اس متن کا مضمون "حسین عورت" نہیں ہو سکتا، کیونکہ "چاند کا ٹکڑا" کو اگر لغوی معنی میں نہ بھی قبول کیا جائے تو اشتباہ رہتا ہے کہ اس سے "حسین بچہ" مراد ہے یا "حسین عورت" یا "حسین شخص"۔ لہٰذا ہمیں کہنا پڑے گا کہ اس متن کا مضمون "چاند کا ٹکڑا، کوئی روشن شے" وغیرہ ہے۔ اس کے معنی سیاق سباق کے اعتبار سے "حسین عورت"، "حسین بچہ" یا "حسین شخص" ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ تینوں معنی بیک وقت موجود ہوں۔ مضمون پھر بھی واحد رہتا ہے۔ یہی اصل نکتہ ہے۔

آپ کہہ سکتے ہیں کہ متن میں جو بات کہی گئی ہے وہی اس کے معنی بھی ہیں، کیونکہ لفظ کو اس کے معنی سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے بہت سے جواب ممکن ہیں۔ ایک تو یہ کہ اکثر لفظوں کے کئی کئی معنی ہوتے ہیں اور وہ سب، یا ان میں سے کچھ معنی متن کے لئے مفید مطلب ہو سکتے ہیں۔ لہٰذا یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ متن کیا کہہ رہا ہے، کیونکہ متن اکثر کئی کئی باتیں ایک ساتھ کہتا ہے۔ کولرج (Coleridge) تو لفظ کے انسلاکات کو بھی اس کے معنی میں شمار کرتا تھا۔ دریدا (Derrida) کا یہ تصور کہ لفظ میں کئی معنی (زیر امحا Under erasure) ہوتے ہیں، کوئی بہت نیا تصور نہیں۔ دوسرا جواب یہ کہ متن میں جو بات کہی گئی ہے اس کا تعین کئی چیزوں کا محتاج ہوتا ہے۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ متن میں کہی ہوئی بات کی معنویت اس کے الفاظ کے ظاہری معنی سے زیادہ، یا مختلف ہوتی ہے۔ تیسرا جواب یہ ہے کہ لفظ کو معنی سے الگ بھی کیا جا سکتا ہے۔ یعنی لفظ کے معنی دو چیزوں پر منحصر ہوتے ہیں۔ (۱) بولنے والوں کا اجماع اور (۲) سیاق و سباق۔ لیکن کئی اور چیزیں معنی پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ مثلاً وہ لفظ کس زبان سے لیا گیا ہے؟ اس زبان میں اس کے کیا معنی ہیں؟ اس کے بولنے والے کی حیثیت ہماری نظر میں کیا ہے؟ وغیرہ۔ ہم یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ معنی کوئی ایسی چیز نہیں جسے باہر سے لا کر لفظ میں ڈال دیا جائے۔ لیکن ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ لفظ کے معنی غیر تغیر پذیر اور اس لفظ کی اپنی مطلق ملکیت ہیں۔ لفظ کی معنویت اس کے معنی میں شامل ہے، اور یہ معنویت مستقل یا مطلق قطعی نہیں ہوتی۔

یہ بات خیال میں رکھنے کی ہے کہ مضمون اور معنی کی تفریق کا مطلب یہ نہیں کہ معنی کوئی خارجی شے ہے، اور مضمون کا تابع نہیں۔ امام جرجانی نے جب یہ کہا تھا کہ معنی تو سب کی ملکیت ہے تو ان کی مراد

بھی تھی کہ متن جن چیزوں کے بارے میں بنائے جاتے ہیں، وہ تو دنیا میں ہیں، اور سب کا ان پر حق ہے۔ جرجانی نے شعر کی خوبی اس بات میں قائم کی تھی کہ اس میں نظم و ترتیب ہوتی ہے، جس کی وجہ سے معنی (= مضمون) کا اظہار نئے ڈھنگ سے اور نئے پہلوؤں سے ہو سکتا ہے۔ جرجانی نے یہ بھی کہا ہے کہ الفاظ کی ترتیب متن کے مفہوم (یعنی ہماری اصطلاح میں "معنی") پر اثر انداز ہوتی ہے۔ لہٰذا اصل بات یہ ہوئی کہ لفظ جن چیزوں کے بارے میں ہیں، وہ متن کا مضمون ہیں۔ اور ان چیزوں سے جو معنی ہم برآمد کرتے ہیں وہ متن کے معنی ہیں۔ لفظ بیک وقت مضمون اور معنی کا حامل ہوتا ہے۔ تعبیر متن کی آسانی کی خاطر ہم مضمون اور معنی کی تفریق قائم کرتے ہیں۔ اگر یہ تفریق نہ ہو تو بیانات کی درجہ بندی کثرت معنی اور قلت معنی کے اعتبار سے نہ ہو سکے۔ ہمارے یہاں جب سے یہ تفریق قائم ہوئی، جب سے ایسے متون کی فراوانی بھی ہوئی، جن میں معنی کی کثرت ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ "معنی" کا تصور اس اصول کو قائم کرتا ہے کہ متن ایک بوقلموں شے ہے اور اس میں کئی طرح کے امکانات ہو سکتے ہیں۔ مثلاً:

(۱) لفظ کم ہوں اور معنی کثیر ہوں۔ (معنی قلیل ہوں اور لفظ کثیر ہوں، یہ بھی ممکن ہے۔)

(۲) متن سے بظاہر کوئی مفہوم برآمد ہوتا ہو، لیکن دراصل مفہوم کچھ اور ہو۔

(۳) متن سے کئی مفہوم نکلتے ہوں اور

(الف) وہ ایک دوسرے کے متضاد ہوں۔

(ب) ایک دوسرے کی پشت پناہی کرتے ہوں۔

(ج) ایک دوسرے کے متضاد تو ہوں لیکن مختلف ہوں۔

(د) ایسے مفہوم کی طرف اشارہ کرتے ہوں جو کہیں اور مذکور ہو، اور اس طرح متن میں مزید تو انگری پیدا ہو۔

(۴) متن میں جو بات بیان ہوئی ہے، اس کے نتیجے میں کئی اور باتیں بیان ہو سکتی ہوں۔

یہ فہرست مکمل نہیں ہے، لیکن اس سے یہ اندازہ ہو سکتا ہے کہ مضمون اور معنی کی تفریق کے ذریعہ متن سے لطف اندوز ہونے، اس کے ذریعہ پیچیدہ تر اور پیچیدہ ترین باتیں ادا کرنے، اور زبان کی

گہرائی اور وسعت میں اضافہ کرنے کے امکانات روشن تر ہو سکتے ہیں۔ اس تفریق کے ذریعہ یہ بھی ممکن ہو سکا کہ متن کو دلچسپ اور توجہ انگیز بنانے کا صرف ایک ہی طریقہ نہ ہو (کہ نئی بات کہی جائے) بلکہ مندرجہ ذیل اور طریقے بھی معرض امکان میں آسکے:

(۱) پرانی بات میں نیا پہلو پیدا کیا جائے۔

(۲) پرانی بات کو نئے ڈھنگ سے کہا جائے۔

(۳) پرانی بات کو کسی پرانی بات سے ملا کر نیا نتیجہ نکالا جائے۔

(۴) پرانی بات میں نئے معنی پیدا کئے جائیں (یعنی متن ایسا بنایا جائے جس سے نئے معنی نکل سکیں۔)

(۵) پرانی بات میں کوئی غیر متعلق، لیکن بظاہر اس سے متعلق، بات ڈال دی جائے۔

وغیرہ۔ ان میں سے بعض طریقے معنی آفرینی اور بعض مضمون آفرینی کہے جا سکتے ہیں۔ لیکن اس سے ہماری بحث پر فرق نہیں پڑتا، کیونکہ مقصود تو یہی ثابت کرنا ہے جب ایک معنی سے دو موجودات (entities) ہوگئیں (معنی اور مضمون) تو امکانات کئی گنا بڑھ گئے۔

معنی کی صورت حال ایک طرح سے قول محال کی سی ہے۔ ایک طرف تو معنی، مضمون کے اندر ہے۔ یعنی ہم مضمون سے معنی مستخرج کرتے ہیں۔ اگر مضمون نہ ہو تو معنی بھی نہ ہو۔ دوسری طرف، مضمون کی حیثیت مرکز کی سی ہے اور معنی اس مرکز کے چاروں طرف محیط ہے۔ لیکن اس قول محال کو حل کرنا کچھ مشکل نہیں۔ کسی بھی متن میں جو معنی ہیں وہ اس کے مضمون پر اس طرح محیط ہیں جس طرح گرمی شعلے کے گرد محیط ہوتی ہے۔ متن میں معنی کا امکان جس قدر ہوگا، اسی قدر وہ محاذ بھی وسیع ہوگا جو مضمون پر چھایا ہوا ہوگا۔ بالکل اسی طرح، جس طرح شعلے کی قوت کے اعتبار سے گرمی اس کے ماحول میں چھائی رہتی ہے۔ لیکن یہ فرق بھی ملحوظ رہے کہ اگرچہ ماحول کی گرمی اور وسعت نتیجہ (تفاعل) ہے شعلے کی گرمی کا، لیکن معنی کی وسعت اور کثرت کو مضمون کی وسعت اور گہرائی کا تفاعل نہیں کہہ سکتے۔ ممکن ہے کہ کسی بہت اعلیٰ درجے کے مضمون میں معنی کی کثرت نہ ہو، اور کسی معمولی مضمون میں معنی کی کثرت ہو۔

مضمون اور معنی کی تفریق کو سمجھنے کے لئے مندرجہ ذیل صورت حالات پر غور کریں:

(۱) بعض اوقات متن کا ہر لفظ ہماری سمجھ میں آتا ہے، لیکن ہم یہ نہیں سمجھ پاتے کہ متن میں کہا کیا گیا ہے؟ وہ شعر جو مشکل کہلاتے ہیں، یا جدید شاعری کے نمونوں کے ساتھ یہ تجربا اکثر پیش آتا ہے۔

(۲) بعض اوقات ہم یہ سمجھ لیتے ہیں کہ متن کیا کہہ رہا ہے، لیکن یہ نہیں سمجھ پاتے کہ وہ کیا بتا رہا ہے؟ مثلاً ''آج میں نے غزال دیکھا'' ایسا متن ہے جسے ہم پوری طرح ''سمجھ'' لیتے ہیں، لیکن پھر بھی ممکن ہے ہم یہ جاننے سے قاصر رہیں کہ متکلم نے ایک حسین عورت دیکھی۔

(۳) بعض اوقات ہم متن کا (Paraphrase) یعنی لفظی ترجمہ کر لیتے ہیں، بلکہ بعض اوقات متن اتنا ''واضح'' ہوتا ہے کہ وہ خود اپنا لفظی ترجمہ ہوتا ہے۔ لیکن جب ہم اس ''لفظی ترجمے'' کی تہیں کھولنے بیٹھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ متن میں اور بہت کچھ مضمر تھا۔ آسانی کے لئے ہم لفظی ترجمے کو متن کا مضمون کہہ سکتے ہیں، اور جو کچھ اس کی تہیں کھولنے سے حاصل ہوتا ہے، اسے ہم متن کے معنی کہہ سکتے ہیں۔

یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ بعض اوقات کسی متن کا مضمون ایک دو لفظوں یا چند لفظوں میں بیان ہو سکتا ہے، لیکن اس کے معنی بیان کرنے کے لئے طویل عبارت درکار ہوتی ہے۔ اور بعض اوقات طویل عبارت بھی کافی نہیں ہوتی۔ یہ صورت حال وہاں بھی پیش آتی ہے جہاں متن بظاہر بہت شفاف ہوتا ہے۔ مثلاً غالب۔

ہم بھی منھ میں زبان رکھتے ہیں
کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے

اس شعر کا مضمون حسب ذیل لفظوں میں بیان ہو سکتا ہے: ''اظہار مدعا کی تمنا'' لیکن اس کے معنی بیان کرتے وقت بہت سی باتوں کو حساب میں لینا ہو گا مثلاً:

(۱) پہلا مصرع معشوق پر طنز ہو سکتا ہے۔

(۲) خود متکلم پر طنز ہو سکتا ہے۔

(۳) متکلم کی طرف سے فخریہ بیان ہو سکتا ہے۔

(۴) متکلم کی طرف سے ہلکی سی دھمکی ہو سکتا ہے، کہ ہم اگر چاہیں تو تمھیں کھری کھری سنا دیں (وغیرہ) لیکن ہم چپ ہیں۔

(۵) اس شعر کا مخاطب یوں تو معشوق ہے، لیکن شعر کا اطلاق کسی بھی ایسی صورت حال پر ہو سکتا ہے جہاں متکلم (یا کوئی شخص) اپنی بات کہنے کے لئے بے چین ہو، لیکن اسے بولنے کا موقع نہ مل رہا ہو۔

(۶) متکلم کے لئے اصل اہمیت اس بات کی ہے کہ معشوق اس سے پوچھے کہ تیرا مدعا کیا ہے؟

(۷) بظاہر تو اظہار مدعا کی تمنا ہے، لیکن ممکن ہے کہ جب مدعا پوچھا جائے تو متکلم اپنی داستان غم، یا ایسی ہی کوئی بات چھیڑ دے، جو معاملے سے متعلق ہے بھی اور نہیں بھی۔

(۸) اگر وہ رسومیات اور اصول شعر نظر میں نہ رکھے جائیں جن کی رو سے عاشق اور معشوق کے درمیان اس طرح کے رابطے ہو سکتے ہیں کہ متکلم عاشق، اور معشوق، اور اظہار مدعا، یہ سب نجی رقبہ (Private space) کے بھی فرد ہوں اور عوامی رقبہ (Public space) کے بھی، تو یہ شعر معنی سے عاری ٹھہرے گا۔ یعنی اس کا مضمون تو پھر بھی ''اظہار مدعا کی تمنا'' رہے گا، لیکن شعر بے معنی ہو گا۔

(۹) اگر یہ معلوم ہو جائے کہ یہ شعر جس طرز میں کہا گیا ہے، اسے ''معاملہ بندی'' کہتے ہیں، تو اس کے معنی سمجھنے میں آسانی ہو گی (بشرطیکہ خود ''معاملہ بندی'' کے معنی معلوم ہوں۔)

(۱۰) ہم یہ بات جانتے ہیں کہ سیاق سباق کے بغیر معنی کا وجود نہیں۔ کسی بھی فن پارے کا پہلا سیاق و سباق تو وہ صنف ہے جس کا وہ فن پارہ ایک رکن ہے (مثلاً غزل، قصیدہ، افسانہ، ناول، وغیرہ۔) پھر اس کا سیاق و سباق وہ اصول و ضوابط (رسومیات و شعریات) ہیں جو اس صنف کی پہچان متعین کرتے ہیں، جس میں ہم کسی فن پارے کو رکھتے ہیں۔ آخری منزل میں فن پارے کا سیاق و سباق

اس کی طرح کے دوسرے فن پارے ہیں۔ بقول فرنیک کرموڈ، کسی نظم پارے پر بہترین رائے زنی کرنے والی شے ایک اور نظم پارہ ہے۔ یعنی ایک فن پارے کی روشنی میں دوسرے کے معنی اور قدر و قیمت کا تعین ہوتا ہے۔ غزل کی حد تک اس اصول کے معنی یہ ہیں کہ جس شعر پر ہم گفتگو کر رہے ہیں، اس کا مضمون اور کسی شعر میں کس طرح نظم ہوا ہے؟ مثلاً غالب کے زیر بحث شعر پر گفتگو اس وقت زیادہ گہرائی اور باریکی سے ممکن ہوگی جب ہم غالب کے پیش رووں، معاصروں اور بعد میں آنے والوں کے کلام سے آگاہ ہوں، اور غالب کا شعر جس مضمون پر ہے، اس مضمون پر اشعار ہم دوسروں کے یہاں بھی تلاش کر سکیں۔ مثال کے طور پر یہ چند شعر ملاحظہ ہوں۔

میں بے نوا اڑا تھا بوسے کو اس کے لب کے
ہر دم صدا یہی تھی دے گذرو ٹال کیا ہے
پر چپ ہی لگ گئی جب ان نے کہا کہ کوئی
پوچھو تو شاہ جی سے ان کا سوال کیا ہے

(میر، دیوان دوم)

سائلانہ ان کے در پر جب مرا جانا ہوا
ہنس کے بولے شاہ صاحب کس طرف آنا ہوا

(سید محمد خاں رند)

کیا ملا عرض مدعا کر کے
بات بھی کھوئی التجا کر کے

(داغ)

آ کر وہ میری بات سنے اور جواب دے
گر یوں نہیں تو پھر یہ شناسائی ختم ہو

(ظفر اقبال)

یہ اشعار، اور اس طرح کے تمام اشعار، غالب کے شعر کو ایک طویل و عریض لیکن نوری سیاق و سباق مہیا کرتے ہیں۔ اور یہ دعویٰ مشکل ہے (اگر ناممکن نہیں) کہ اس طرح کے اشعار کا علم ہمیں غالب کے شعر کے بارے میں کوئی علم نہیں عطا کرتا۔ مثلاً ظفر اقبال کا شعر سامنے ہو تو غالب کے یہاں معنی کا ایک امکان نظر آتا ہے، کہ کوئی ضروری نہیں کہ متکلم کا مدعا وصل، یا التفات ہی ہو۔ ممکن ہے متکلم یہ کہنا چاہتا ہو کہ اب ہماری تمھاری نہ بنے گی۔

(۱۱) ''ہم بھی منھ میں زبان رکھتے ہیں'' میں دو امکانات مزید غور طلب ہیں:

(الف) معشوق اپنی زبان کا بے دریغ استعمال کرتا ہے۔

(ب) معشوق اوروں سے تو ان کے مدعا کے بارے میں استفسار کرتا ہے، لیکن متکلم کی طرف متوجہ نہیں ہوتا۔

(۱۲) ''کاش پوچھو'' اور ''ہم بھی منھ میں زبان رکھتے ہیں'' پر بیک وقت غور کریں تو ایک امکان یہ پیدا ہوتا ہے کہ متکلم کھری کھری سنائے گا، کچی لپٹی باقی نہ رکھے گا۔ غالب ؂

بس چپ رہو ہمارے بھی منھ میں زبان ہے

اوپر ۱ تا ۱۲ جو باتیں کہی گئی ہیں وہ غالب کے شعر کا مضمون نہیں کہی جا سکتیں۔ ہاں وہ غالب کے مضمون سے پیدا ضرور ہوئی ہیں۔ اس لحاظ سے معنی کو مضمون کی اولاد کہہ سکتے ہیں، یعنی مضمون کے بغیر معنی نہیں ہوتے۔ لیکن ایک مضمون سے کئی معنی نکل سکیں، یا کسی مضمون کو اس طرح بیان کیا جائے کہ اس سے بہت سے معنی مستنبط ہو سکیں، یہ معنی آفرینی کا ہنر ہے۔ دوسرے الفاظ میں، معمولی مضمون سے بھی معنی آفرینی ہو سکتی ہے، جیسا کہ ہم نے ابھی غالب کے شعر میں دیکھا۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ اعلیٰ درجے کے مضمون میں کئی معنی بھی ہوں۔ اصولی اعتبار سے یہ ممکن ہے کہ شعر میں کوئی اہم معنی نہ ہوں۔ لیکن شعر میں مضمون نہ ہو، یہ ناممکن ہے۔ کیفیت کے شعر میں مضمون کی خوبی، تھوڑی بہت ہی، لیکن ہوتی ضرور ہے۔ ہاں اس میں معنی بہت کم ہوتے ہیں۔ بیدل نے شاید اسی لئے کہا تھا کہ شعر خوب معنی ندارد۔ اور کولرج نے ساؤتھی (Southey) کی نظم کے بارے میں کیا عمدہ بات کہی ہے کہ اس میں اتنی مٹھاس ہے، اور یہ مٹھاس،

معنی سے اس قدر مشابہ لگتی ہے (اگر چہ خود وہ بے معنی ہے) کہ معنی کی کمی نہیں محسوس ہوتی۔ ملارمے تو شعر کے حسن کو اس کے معنی سے الگ شے سمجھتا ہے (اور کولرج کے قول سے بھی یہ نتیجہ نکل سکتا ہے۔) ہم اتنا آگے نہ بھی جائیں تو بھی یہ تو ضرور کہہ سکتے ہیں کہ جن شعروں میں کیفیت ہوتی ہے، ان میں معنی چنداں اہم نہیں ہوتے۔ (میر غالبؔ تنہا شاعر ہیں جو کیفیت کے ساتھ معنی کی کثرت بھی حاصل کر لیتے ہیں۔)

کیفیت کا ذکر یہاں میں نے اس لئے کیا کہ کیفیت بھی مضمون کے متعلقے کی چیز ہے۔ یعنی کیفیت کا سرچشمہ مضمون ہے۔ (شاید یہی وجہ ہے کہ جہاں کیفیت ہو وہاں معنی کے بغیر کام چل جاتا ہے۔) میر کے شعروں میں کیفیت کی مثال ہم جگہ جگہ دیکھتے رہے ہیں۔ لہٰذا اس بار درد کو سنئے۔

آتش عشق قہر آفت ہے
ایک بجلی سی آن پڑتی ہے
آخر الامر آہ کیا ہوگا
کچھ تمھارے بھی دھیان پڑتی ہے

ان اشعار کا تجزیہ کریں تو معنی اور مضمون دونوں بہت معمولی ٹھہرے ہیں۔ آتش عشق کو قہر یا آفت کہنا معمولی بات ہے۔ دوسرے مصرعے میں آتش عشق کو بجلی سی آن پڑنے والی کہا۔ اس میں اچانک پن کا پہلو بھی ہے اور تباہ کاری کا بھی۔ لیکن معنی کی کوئی اور جہت نہیں، اور نہ ہی مصرع اولیٰ پر کوئی زیادہ ترقی ہے۔ دوسرے شعر میں معنی کی اتنی بھی تہ نہیں جتنی پہلے شعر میں تھی۔ مضمون وہی ہے جسے ہم بار بار دیکھ چکے ہیں۔ بلکہ جب آتش عشق بجلی سی آن پڑنے والی شے ہے تو پھر آخر الامر کے بارے میں استفہام بے کار ہے۔ نکتہ بس اتنا سا ہے کہ متکلم اور مخاطب (عاشق اور معشوق) دونوں ہی شعر میں موجود ہیں۔ متکلم کی نوعیت مبہم ہے۔ بس ذرا سی نئی بات یہ ہے کہ ممکن ہے یہ معشوق ہے جو عاشق سے پوچھ رہا ہے کہ کچھ تمھارے خیال میں بھی آتا ہے کہ عشق کا انجام کیا ہوگا؟ معنی کی اتنی کمی کے باوجود یہ قطعہ ہمیں جذباتی طور پر اس طرح متاثر کرتا ہے کہ نہ ہمارا جذبۂ ترحم بیدار ہوتا ہے اور نہ ہم آنسو بہاتے یا متکلم اور مخاطب کے حال پر افسوس کرتے ہیں، لیکن ہمیں محزونیت، رنجیدگی، تھوڑی سی مایوسی اور بہت سے دکھوں کے بوجھ سے دبی ہوئی مجبوری کا احساس ہوتا ہے۔ کیفیت اسی کو کہتے ہیں۔ اور جس حد تک شعر میں کوئی چیز کسی چیز کا تفاعل ہو سکتی ہے، اس حد تک کیفیت کو مضمون کا تفاعل کہہ سکتے ہیں۔

(۲) گرچہ دل کھول کے دریا کو بھی ساحل باندھا

ایک سوال اب بھی اٹھ سکتا ہے کہ جو چیز شعر میں بیان ہوئی ہے اگر وہ اس کا مضمون ہے، تو پھر معنی اور مضمون کی تفریق بے فائدہ ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ شعر میں جو چیز بیان ہوئی ہے وہ اس کا مضمون نہیں ہے۔ شعر جس چیز کے بارے میں ہے، وہ اس کا مضمون ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ فلاں صاحب کے یہاں رشک کے مضمون خوب بندھتے ہیں۔ فلاں نے زیست کی بے بقائی کا مضمون اچھا باندھا، وغیرہ۔ شعر میں جو کچھ کہا گیا ہے، اس کا بیان کرنا شعر کے معنی بیان کرنا ہے۔ (''کہا گیا ہے'' سے مراد مضمرات اور امکانات بھی ہیں۔) وہ چیز، جس کے بارے میں شعر میں کچھ کہا گیا ہے، شعر کا مضمون ہے۔

شعر کس چیز کے بارے میں ہے؟ اس سوال کے جواب میں جو کہا جائے گا وہ شعر کا مضمون ہوگا۔ اس چیز کے بارے میں کیا کہا گیا ہے؟ اس سوال کے جواب میں جو کچھ کہا جائے گا وہ شعر کے معنی ہوں گے۔ یہاں پر یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ اگر ایک ہی مضمون دو شعروں میں نظم کیا جائے، اور ایک شعر میں وہ زیادہ بہتر طریقے پر بندھے، اور دوسرے شعر میں اس سے کم بہتر طریقے پر بندھے، تو کیا اس کا مطلب یہ نہ ہوگا کہ جس شعر میں مضمون زیادہ بہتر بندھا ہے اس شعر کے معنی بھی بہتر ہوں گے۔ اور اگر معنی بہتر ہوں گے تو پھر مضمون اور معنی میں فرق کیا رہا؟ جہاں مضمون بہتر ہے وہاں معنی بھی بہتر ہیں۔ تو کیا ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ بہتر معنی کو ادا کرنے کے باعث مضمون بہتر ہو گیا ہے؟

اس استدلال میں کئی مغالطے ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ یہ قطعاً ضروری نہیں کہ اگر کوئی مضمون نسبۃً بہتر طریقے پر بندھے تو اس کے نتیجے میں کثرت معنی پیدا ہو جائے۔ لیکن اگر ایسا ہوگا تو کہا جائے گا کہ اس شعر میں مضمون آفرینی بھی ہے اور معنی آفرینی بھی۔ دوسرے الفاظ میں، اگر مضمون کو بہتر طریقے سے ادا کرنے سے کثرت معنی پیدا ہوتی ہے تو اس سے مضمون اور معنی کی وحدت نہیں ثابت ہوتی۔ اور اگر یہ کہا جائے کہ مضمون کو بہتر طریقے سے ادا کرنے کے نتیجے میں معنی بہتر ہو جائیں، تب تو ہم مضمون اور معنی کو ایک ماننے پر مجبور ہوں گے۔ کیونکہ آخر مضمون کس طرح سے بہتر ہوا؟ ظاہر ہے کہ الفاظ سے۔ اور معنی بھی الفاظ سے ہی نکلتے ہیں۔ تو پھر ہم یہ کیوں نہ کہیں کہ اچھے مضمون کا مطلب ہے

اچھے معنی؟ یہاں تو اور بھی مغالطے ہیں۔ مثلاً یہ بات غلط ہے کہ مضمون کو بہتر طریقے سے ادا کرنے کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ معنی بہتر ہو جاتے ہیں۔ دوسرا نکتہ یہ کہ معنی کے مدارج متعین کرنا اگر ناممکن نہیں تو بہت مشکل اور خطرے سے بھرپور یقیناً ہے۔ معنی کو لطیف و نازک (Subtle) کہہ سکتے ہیں۔ معنی کو زیادہ اہم اور کم اہم کہہ سکتے ہیں، لیکن معنی کے بارے میں اچھے برے کا حکم لگانا غیر ضروری ہے۔ ہاں، مضمون اور طرز ادا دونوں کے بارے میں اچھے برے کا حکم لگ سکتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ معنی کا سرچشمہ محض الفاظ نہیں، بلکہ الفاظ کا نظم و ترتیب ہے۔ یہ بالکل ممکن ہے کہ کسی عبارت میں لفظوں کی ترتیب بدل دی جائے جو تو ہر ایسی تبدیلی کے ساتھ معنی بدل جائیں۔ جرجانی کے نظریے کا دارومدار بڑی حد تک اسی بات پر ہے، اور میں جلد سوم کے دیباچے میں اس پر تھوڑی سی بحث کر چکا ہوں۔ جرجانی سے قطع نظر کر کے بھی دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ (مثلاً) بہت سے استعاروں میں معنی کی فراوانی یا باریکی محض اس لئے پیدا ہوتی ہے کہ دو الفاظ کے درمیان استعارے کا رشتہ قائم کیا گیا ہے۔ بعض اوقات وقفے سے، یا صرف و نحو کو چابک دستی سے استعمال کر کے معنی میں کثرت یا نزاکت پیدا کی جاتی ہے۔ میر انیس ؎

اس دشت کیں میں قید ہے احمد کا یادگار

''دشت کیں'' میں معنی کا حسن اضافت کے رشتے کے باعث ہے، کیونکہ اس کی وجہ سے ''دشت کیں'' میں معنی کی وہ کثرت پیدا ہو گئی جو اضافت کے بغیر نہ ہوتی۔ ''دشت کیں'' میں کم سے کم حسب ذیل معنی ہیں:۔

(۱) وہ دشت جو کیں (= کینہ) کا مملوک ہے

(۲) وہ دشت جہاں کیں (= جنگ) ہے۔

(۳) وہ دشت جہاں کیں (= جنگ) ہونے والی / ہو رہی ہے۔

(۴) وہ دشت جس میں کیں (= کینہ) (= جنگ) بھری ہوئی ہے

(۵) وہ دشت جو ہم سے کیں (= کینہ) رکھتا ہے

(۶) وہ دشت جو ہم سے برسر کیں (= برسر جنگ) ہے

(۷) وہ دشت جو کین (= کینہ) (= جنگ) سے بنا ہے

(۸) دشت = صحرا، جنگل، میداں، ویران جگہ، اجنبی جگہ، وہ جگہ جہاں کوئی نہ آ سکے۔

اب اس نکتے پر غور کیجئے کہ ''دشت'' تو کھلی جگہ کو کہتے ہیں لیکن امامؑ وہاں خود کو قید دیکھ رہے ہیں۔ اس استعارے کا زور اس کے قول محال میں ہے، ورنہ خود استعارے میں کوئی ندرت نہیں۔ بلکہ عام طور پر تو پڑھنے / سننے والا محسوس بھی نہ کرے گا کہ استعارہ استعمال ہوا ہے۔ اب دیکھئے کہ ''یادگار'' مونث ہے لیکن شاعر نے ''احمد کا یادگار'' کہہ کر یہ معنی قائم کئے کہ کسی بے جان، غیر ذی روح یادگار کی بات نہیں ہو رہی ہے، بلکہ پیغمبر آخر الزماںؐ کے دلبند اور جگر گوشے کی بات ہو رہی ہے جو زندہ جیتا جاگتا ہمارے سامنے موجود ہے۔

اس سلسلے میں آخری بات یہ کہ جب کوئی مضمون بہتر طریقے سے ادا ہوتا ہے تو بعض اوقات معنی کم بھی ہو جاتے ہیں۔ یعنی مضمون کا کوئی پہلو زیادہ واضح کرنے کے لئے، یا اس کی پوری قوت کو ظاہر کرنے کے لئے معنی کو ذرا پس منظر میں بھی ڈال سکتے ہیں۔ یگانہ ؎

جواب کیا وہی آواز باز گشت آئی
قفس میں نالۂ جاں کاہ کا مزا نہ ملا

اس شعر کا مضمون ''نالۂ بے سود'' کہا جا سکتا ہے۔ چونکہ شعر میں بعض باتیں مقدر چھوڑ دی گئی ہیں، اس لئے اس میں معنی اگرچہ ایک ہی ہیں، لیکن ان کا بیان تفصیل اور وسعت چاہتا ہے۔ اسی مضمون پر شہریار کا شعر یگانہ سے بہتر ہے، کیونکہ شہریار کے شعر میں معنی کم ہیں، لیکن اسلوب بہتر ہے۔ انھوں نے ڈرامائیت اور انشائیہ انداز ڈال کر شعر کو زیادہ شور انگیز بنا دیا ہے ؎

صدائے درد پہ نازاں ہوں وہم کیا ہے مجھے
سکوت سنگ سے ٹکرا کے کیا ملا ہے مجھے

یہاں کوئی بات مقدر نہیں، لیکن پھر بھی مضمون بہت ڈرامائی ہے اور نالۂ بے سود کے مضمون کو بہتر طریقے سے ادا کرتا ہے۔ یگانہ کے شعر میں معنی پیچیدہ ہیں اور انھیں بیان کرنے کے لئے کئی باتیں واضح کرنے کی ضرورت ہے اس اعتبار سے ان کا شعر شہریار کے شعر پر فوقیت رکھتا ہے۔ لیکن مضمون کی شدت (انسان کی کوشش رائگاں ہی نہیں جاتی، اسے چوٹ بھی پہنچاتی ہے) کا احساس شہریار کے یہاں زیادہ ہے۔

مندرجہ بالا بحث کی روشنی میں یہ اصول قائم کیا جاسکتا ہے کہ "شعر کس چیز کے بارے میں ہے؟" کے جواب میں جو کہا جائے گا وہ شعر کا مضمون ہوگا۔ اب یہ سوال اٹھتا ہے کہ کیا کسی شعر میں ایک سے زیادہ مضمون ہو سکتے ہیں؟ یا کیا یہ ممکن ہے کہ مندرجہ بالا سوال کے ایک سے زیادہ جواب ممکن ہوں، اور ہم اپنی پسند یا ترجیح کے اعتبار سے کسی ایک جواب کو اختیار کریں؟ مندرجہ ذیل اشعار پر غور کریں کہ ان کا مضمون کیا ہے۔

(۱) شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہوں
دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

(میر، دیوان اول)

(۲) نت ہی قائم خموش رہتا ہوں
کس تہی دست کا چراغ ہوں میں

(قائم چاند پوری)

ہم کہہ سکتے ہیں کہ دونوں اشعار میں "چراغ مفلس" کا مضمون ہے۔ یا پھر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ دونوں اشعار میں "بجھے ہوئے دل" کا مضمون ہے۔ بظاہر دونوں جواب صحیح معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن ذرا غور کریں تو معلوم ہوگا کہ مضمون دراصل "بجھا ہوا دل" ہے، اور اس کو ظاہر کرنے کے لئے "چراغ مفلس" کا پیکر/استعارہ استعمال کیا گیا ہے۔ یعنی ان شعروں کی تحسین قدر اس بنا پر ہوگی کہ ان میں مضمون کو ادا کرنے کے لئے کون سا اسلوب استعمال کیا گیا ہے؟ اگر وہ اسلوب (مثلاً) استعارے یا پیکر پر مبنی ہے، یا اس میں انشائیہ انداز بیان ہے (یا ممکن ہے دونوں چیزیں ہوں)، تو ان سب کا تجزیہ کرکے اشعار کی قدر و قیمت متعین کی جائے گی۔ شعر کا مضمون دریافت کرنے کے لئے ضروری ہے کہ ہم شعر کے مرکزی خیال یا پیکر یا کلیدی لفظ کو پہچاننا سیکھیں۔ ورنہ ہم فروعات میں پھنس جائیں گے۔ مثال کے طور پر، چراغ کی بات چلی ہے تو میر اور قائم کو پھر سنئے۔

(۳) ٹک میر جگر سوختہ کی جلد خبر لے
کیا یار بھروسا ہے چراغ سحری کا

(میر، دیوان اول)

(۴) کر بھروسا مرا نہ تو قائم
صبح کے وقت کا چراغ ہوں میں

(قائم چاند پوری)

یہاں مضمون ہے "عاشق (متکلم) کا (رنج کے باعث) قریب المرگ ہونا"۔ اگر ہم کہیں کہ ان شعروں کا مضمون "چراغ سحری" ہے، تو ہم پھر غلطی کریں گے، کہ جس چیز کے ذریعہ مضمون کو ادا کیا گیا ہے، اسے مضمون قرار دے دیں گے۔

اس بحث سے نتیجہ یہ نکلا کہ مضمون کو ظاہر کرنے کے لئے استعارے یا اس طرح کے کسی جدلیاتی لفظ کی ضرورت پڑتی ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ مضمون استعارے ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ یعنی اگر استعارہ (یا اس کی طرح کا جدلیاتی لفظ) نہ ہو تو شعر (۱) اور (۲) میں بس یہی کہا گیا ہے کہ متکلم/عاشق افسردہ دل ہے اور شعر (۳) اور (۴) میں بس اتنا ہے کہ متکلم/عاشق مرنے کے قریب ہے۔ خود مضمون کی اصل کسی نہ کسی استعارے پر ہوتی ہے لیکن جن استعاروں پر مضمون مبنی ہوتے ہیں وہ کثرت استعمال کے باعث قوت، معنویت، اور حسن کے اعتبار سے ضعیف ہو جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مضمون کو ظاہر کرنے کے لئے نئے استعاروں، پیکروں، تشبیہوں، علامتوں، انشائیہ اسلوب، وغیرہ کی ضرورت پڑتی ہے۔ لہٰذا ہم مضمون کو دنیا (کائنات، انسان، وغیرہ) کے بارے میں بیانات کے بارے میں بیان کہہ سکتے ہیں۔ یعنی مضمون کے ذریعہ ہمیں عام طور پر دنیا (کائنات، انسان وغیرہ) کے بارے میں کوئی نئی بات نہیں معلوم ہوتی۔ بلکہ دنیا کے بارے میں جو باتیں کہی جا چکی ہیں، یا جن کا کہا جانا ممکن ہے، مضمون انھیں باتوں میں سے کسی ایک (یا ایک سے زیادہ) کے بارے میں کوئی بات کہتا ہے۔ مضمون کے استعارے پر مبنی ہونے، اور استعارے کے ذریعہ ظاہر ہونے کی وجہ بھی یہی ہے کہ دنیا کے بارے میں بیانات جو پہلے گذر چکے ہیں، مضمون انھیں کو نئے سرے سے کہتا ہے یا نیا کرکے کہتا ہے۔

مندرجہ بالا بحث سے مضمون کے بارے میں تیسرا نکتہ یہ نکلا کہ مضمون ایک بہت بڑے، بلکہ لامتناہی جال کا حصہ ہے، ایسا جال جس کا ہر حلقہ دوسرے حلقوں سے جڑا ہوا ہے اور جس کا ہر تار دوسرے تاروں کو کاٹتا، ان پر سے ہو کر گذرتا، اس کے مختلف سروں کو ملاتا ہے۔ لیکن اس کی ہر کڑی اپنی جگہ پر مکمل بھی ہوتی ہے۔ مضمون کی مثال کسی بہت بڑے ریلوے اسٹیشن کے یارڈ کی سی ہے جہاں ہر طرف سے

پٹریاں آتی، اور ایک دوسرے کو قطع کرتی ہوئی اپنی راہ نکل جاتی ہیں۔ اس طرح ہر پٹری کا تعلق دوسری پٹریوں سے ہوتا بھی ہے اور نہیں بھی ہوتا۔ ریفٹیر (Michael Riffaterre) نے بیانیہ کے بارے میں جو پیکر استعمال کیا ہے وہ مضمون پر بھی بڑی حد تک صادق آتا ہے۔ ریفٹیر کہتا ہے کہ بیانیہ سارے کا سارا ایک ہی ہے۔ وہ ایک پیچیدہ جال (Matrix) ہے جو بیانیہ نگاروں کے شعور + لاشعور میں غرق (submerged matrix) ہے۔ ہر بیانیہ اس پیچیدہ جال کا ایک حصہ ہم پر ظاہر کرتا ہے اور ہم سمجھ لیتے ہیں کہ ہم غرقاب جال کا ایک حصہ ہی دیکھ رہے ہیں، اور اس مرئی حصے کی بنا پر ہم غیر مرئی غرقاب حصے کا وجود، اور اس کی شکل فرض کر لیتے ہیں۔ ریفٹیر کا کہنا ہے کہ اگر ایسا نہ ہوتو کوئی بیانیہ بامعنی ہی نہیں ہو سکتا۔ مضمون کا معاملہ بھی کچھ ایسا ہی ہے، کہ ہر مضمون کسی اور مضمون کو پیدا کرتا ہے۔ اور سارے مضمون مل کر ایک خیالی (یعنی مفروضہ) لامحدود دنیا ہیں، جس کی تھوڑی بہت جھلک ہم مختلف اشعار میں دیکھتے ہیں۔

اگر تمام مضامین مل کر ایک مفروضہ لامحدود کائنات بناتے ہیں، تو اس کا مطلب یہ ہے کہ نئے مضامین عموماً وجود میں نہیں آ سکتے، کیونکہ جو مضامین وجود میں آ سکتے تھے وہ آ چکے ہیں۔ طباطبائی نے عمدہ بات کہی تھی کہ جب کوئی نئی شے (بات، تصور، مشاہدہ، وغیرہ) معاشرے میں داخل ہوتی ہے، تو وہ شعر کے اندر فوراً ہی نہیں برت لی جاتی۔ پہلے اسے کئی برس تک اپنے کو مانوس اور مقبول بنانا ہوتا ہے، تب ہی جا کر شعر کی دنیا اسے قبول کرتی ہے۔ اس اصول کا مطلب یہ ہے کہ نئے مضامین اسی حد تک مضامین کی مفروضہ کائنات میں داخل ہو سکتے ہیں، جس حد تک ان میں یہ صلاحیت ہو کہ وہ اس کے پیچیدہ جال کو توڑے بغیر اس کا حصہ بن سکیں۔ مضمون آفرینی کی دو شکلیں ہیں (۱) نیا مضمون ایجاد کرنا۔ (۲) پرانے مضمون کو نئے زاویے سے دیکھنا، یا پرانے مضمون میں نیا پہلو پیدا کرنا۔ ظاہر ہے کہ پہلا کام بہت مشکل ہے۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ کسی مضمون کے بارے میں نئے پن کا حکم لگانے والے کو ان مضامین میں خاصی قرار واقعی واقفیت ہونا چاہئے جو شعر میں استعمال ہو چکے ہیں۔ اگر اس کو شاعری کا وسیع تجربہ نہ ہوگا تو معلومات کی کمی کے باعث وہ پرانے مضمون کو بھی نیا قرار دینے کی غلطی کر سکتا ہے۔ کسی مضمون کے بارے میں یہ حکم لگ تو سکتا ہے کہ مضمون نیا ہے، یا اس میں پرانی بات نئے طریقے سے کہی گئی ہے، لیکن یہ حکم بہر حال کسی نہ کسی حد تک غیر قطعی اور عبوری ہی رہے گا۔ غالب کے جس شعر کی طرف میں نے عنوان میں اشارہ کیا ہے، اس میں یہی بات مضمر ہے کہ (۱) تشنگی شوق کے مضمون لامحدود تھے، اور (۲) ہم کتنی ہی

کوشش کریں کوئی ایسا مضمون نہیں لا سکتے جس میں تشنگی شوق کا مضمون پوری طرح بندھ جائے۔ (ظاہر ہے کہ ایسا مضمون بالکل نیا ہی ہوگا، کیونکہ مضامین کی مسلسل تلاش اسی باعث ہے کہ گذشتہ مضامین کے ذریعہ تشنگی شوق کو پوری طرح ظاہر کرنا ممکن نہ ہوا تھا۔)

اٹھارویں صدی کے وسط میں ہمارے شعرا انگریزی رسم و رواج اور اشیا سے تھوڑا بہت واقف ہونے لگے تھے۔ لازم تھا کہ وہ ان نئی رسموں اور باتوں کی مضمون آفرینی کا آسان اور دلچسپ نسخہ سمجھیں۔ لیکن ہماری غزل کا مزاج اس قدر غیر انگریزی تھا کہ اٹھارویں انیسویں صدی کے شاعروں کی تمام کوششیں بھی انگریزی مضامین کو مقبول نہ کر سکیں۔ مثلاً مصحفی کا یہ شعر قابل قبول ٹھہرا۔

تک دیکھیو تو اس کو ذرا دانتوں میں لے کر
شاید کہ کباب دل عاشق نمکیں ہو

(دیوان اول)

اور میر کا یہ شعر بھی مقبول ہوا۔

بکتے ہیں دل اک جانب سکتے ہیں جگر یک سو
ہے محفل مشتاقاں دکان کبابی کی

میر کو یہ مضمون اس قدر پسند آیا کہ اسے انھوں نے دیوان سوم میں پھر باندھا۔

سکتے ہیں دل ایدھر کو بہتا ہے جگر اودھر
چھاتی ہوئی ہے میری دکان کبابی کی

غالب کو بھی ہزار نزاکت طبع کے باوجود اس مضمون سے عار نہ تھا، اور نہ ہمیں مندرجہ بالا شعروں یا مندرجہ ذیل شعر میں کوئی اجنبی بات لگتی ہے۔

داغ دل گر نظر نہیں آتا
بو بھی اے چارہ گر نہیں آتی

لیکن نوازش لکھنوی (استاد رجب علی بیگ سرور) کے اس شعر پر شاید ہی کوئی رکنا پسند کرے۔

اس لعبت فرنگ کو دکھلا کے قاش دل
کہتا ہوں چکھو یہ دل بریاں کا توس ہے

محمد جان شاد پیرو میر نے رعایت لفظی کے ذریعہ اس مضمون پر ترقی کرنی چاہی، لیکن بات پھر بھی نہ بنی۔

آساں نان جویں بھی دے تو نعمت جانئے
پاؤ روٹی بھی جو ہاتھ آئے سمجھئے توس ہے

آتش، بہادر شاہ ظفر، اور دوسرے بہت سے شعرا نے توپ، بندوق، رائفل کے مضمون باندھے، لیکن وہ غزل کے مضامین کی برادری سے باہر ہی رہے۔ اس گفتگو کا ماحصل یہ ہے:

(۱) مضامین نسبۃً لامحدود ہیں، اور ان کی ایک مفروضہ کائنات ہے۔ کوئی شے اس میں اسی وقت داخل ہو سکتی ہے جب وہ اس کائنات کا حصہ بننے کی صلاحیت رکھتی ہو۔

(۲) مضمون استعارے پر مبنی ہوتا ہے اور اسے ظاہر کرنے کے لئے بھی استعارہ، پیکر وغیرہ استعمال کئے جاتے ہیں۔

(۳) مضمون آپس میں اس طرح متحد ہوتے ہیں جس طرح کسی پیچیدہ جال کی کڑیاں، کہ وہ الگ بھی ہیں اور ایک دوسری سے جڑی بھی ہوئی ہے۔

(۴) مضمون کا بہتر یا کم بہتر طریقے پر ادا ہونا طرز ادا پر منحصر ہے، لیکن خود مضمون بھی بہتر ہو سکتا ہے۔

(۵) اگر مضمون کیفیت آگیں ہو تو خود مضمون کا اعلیٰ ہونا، یا اس میں معنی کی فراوانی یا جدت ہونا ضروری نہیں۔

(۶) مضمون اور معنی الگ الگ چیزیں ہیں۔ شعر جس کے بارے میں ہے وہ اس کا مضمون ہے۔ اس چیز کے بارے میں شعر میں جو کہا گیا ہے وہ اس کے معنی ہیں۔

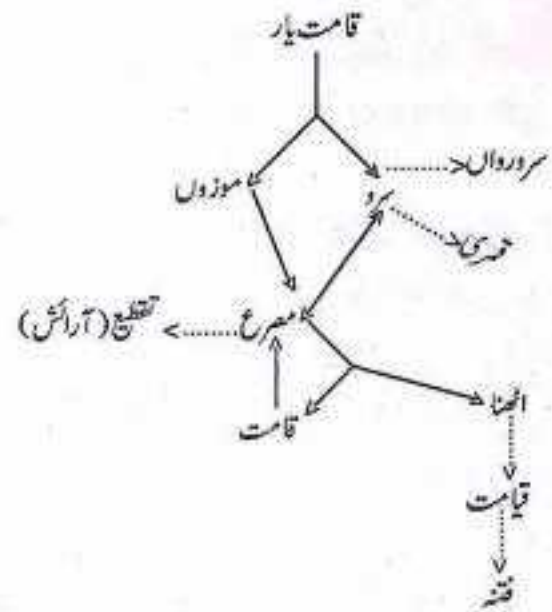
(۷) عام طور پر مضمون دنیا (کائنات، انسان) کے بارے میں کوئی بیان نہیں، بلکہ دنیا کے بارے میں بیانات کے بارے میں بیان ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی مضمون کے بارے میں نئے پن کا حکم ایک حد تک غیر قطعی اور عبوری ہی ہوتا ہے۔

(۳) سیر آں سوئے تماشا ہے طلب گاروں کا

جب یہ بات معلوم ہے کہ کوئی بھی مضمون کسی خیالی شے کو مکمل طور پر نہیں بیان کر سکتا (یعنی دنیا کے بارے میں کوئی بیان مکمل نہیں ہو سکتا) تو ہر شاعر کی جستجو یہی ہوتی ہے کہ نئے سے نئے مضمون باندھے (تا کہ وہ خیال یا شے کو قطعی طور پر، مکمل طور پر، بیان کر سکے۔) یعنی شاعر اس شے کا طلب گار ہے جو ظاہری تماشا سے آگے ہے۔ قطعی یا مکمل بیان کی تلاش میں وہ آں سوئے تماشا نکل جانے کی کوشش میں سرگرداں رہتا ہے۔

رومن یاکبسن (Roman Jacabson) کہتا ہے کہ استعارے کا عمل یہ ہے کہ وہ ایک شے کی جگہ دوسری شے رکھ دیتا ہے۔ اور دوسرے بعض الفاظ مثلاً مجاز مرسل افقی سطح پر کام کرتے ہیں یعنی وہ انسلاک خیال سے وجود میں آتے ہیں۔ مثلاً آسمان ← طائر ← صیاد ← قفس، وغیرہ۔ لیکن یاکبسن کا یہ خیال ہمارے تصور استعارہ پر صادق نہیں آتا، کیونکہ ہمارے یہاں استعارہ خود بمنزلہ حقیقت ہے، اور ہر استعارے کو حقیقت فرض کر کے اس کے لئے نیا استعارہ بنا لیا جاتا ہے۔ (اس پر گفتگو جلد سوم کے دیباچے میں ملاحظہ ہو۔)

اب میں غزل کے دو نہایت پیش پا افتادہ اور بظاہر امکانات سے عاری مضامین، یعنی ''قامت یار'' اور ''گریۂ عاشق'' کا اظہار عہد بہ عہد شعرا کے یہاں پیش کرتا ہوں۔ اس سلسلۂ اشعار ہی سے آپ کو اندازہ ہو جائے گا کہ مضمون کی تلاش کس قدر دلچسپ اور معنی خیز کام ہے۔ ان اشعار میں آپ یہ بھی دیکھ سکیں گے کہ مضمون آفرینی کس طرح عمل میں آتی ہے، اور صرف الفاظ کے معنی ہی نہیں، بلکہ اشعار کے معنی کا بھی (trace) نشان کتنی دور تک رہتا ہے۔ ژولیا کرسٹوا (Julia Kristova) کا قول ہم پڑھ چکے ہیں کہ ہر متن دوسرے متون کا انجذاب اور ان کی کایا پلٹ کرتا ہے۔ سنسکرت شعریات میں یہ اصول بہت پہلے بیان ہو چکا ہے، اور ہمارے شعرا اسے صدیوں سے برت رہے ہیں۔

''قامت یار'' کے مضامین پر مبنی اشعار کو نقشے کی شکل میں یوں پیش کیا جا سکتا ہے:

ظاہر ہے کہ مضامین اور بھی ہیں۔ میں نے صرف ان کو لیا ہے جن پر مبنی اشعار درج کرنا مقصود ہے۔

(۱)
سرو سیمینا بہ صحرا می روی
نیک بد عہدی کہ بے ما می روی
(سعدی)

(۲)
برخیز تا چمن را از قامت و میانت
ہم سرو در بر آید ہم نارون بر آید
(حافظ)

(۳)
قمریاں پاس غلط کردۂ خود می دارند
ورنہ یک سرو دریں باغ بہ بالائے تو نیست
(صائب)

(۴)
گرچہ یک سرو بہ رعنائی آں قامت نیست
چونکہ تقطیع کند مصرع موزوں گردد
(محسن تاثیر)

(۵)
ہے پسند طبع عالی مصرع سرو بلند
جب سے گلشن میں ترا قد دیکھ کر موزوں ہوا
(ولی)

(۶)
موزوں قد اس کا چشم کے میزاں میں جب تلا
طوبیٰ تب اس سے ایک قدم ادھ کسا ہوا
(شاکر ناجی)

(۷)
سیر کی رنگیں بیاض باغ کی ہم نے بہت
سرو کا مصرع کہاں وہ قامت موزوں کہاں
(میر)

(۸)
سرو تو ہے سنجیدہ لیکن پیش مصرع قد یار
ناموزوں ہی نکلے ہے جب دل میں اپنے تولیں ہیں
(میر)

(۹)
باغ میں تقطیع اس سرو رواں کی دیکھ کر
سرو کا مصرع مری نظروں میں ناموزوں ہوا
(ناسخ)

(۱۰)
غضب ہے سرو باندھا اس پری کے قد گلگوں کو
یہ کس شاعر نے ناموزوں کیا مصراع موزوں کو
(ناسخ)

(۱۱)
پہنچا اسے مصرع تازہ و تر
قد یار سا سرو موزوں نہ نکلا
(آتش)

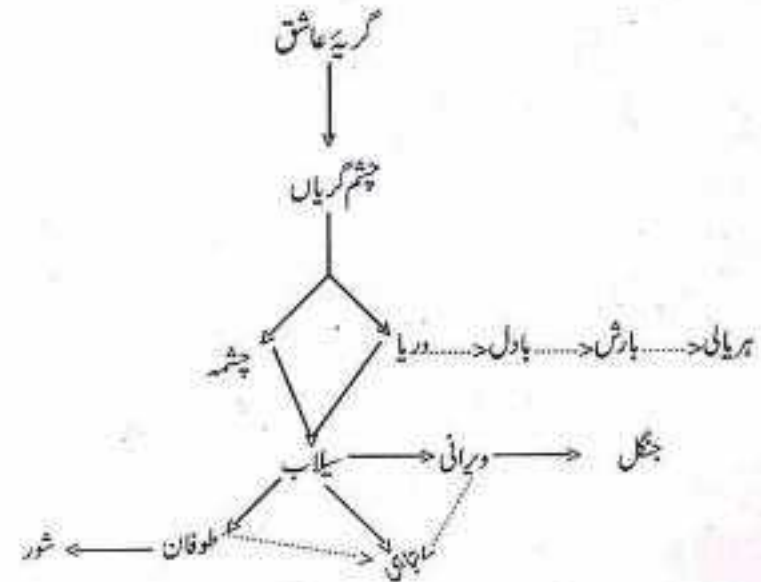
(۱۲)
ترے سرو قامت سے یک قد آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں
(غالب)

(۱۳) اے سرو رواں اے جان جہاں آہستہ گذر
جی بھر کے میں تجھ کو دیکھ تو لوں بس اتنا ٹھہر بس اتنا ٹھہر

(سلیمان اریب)

یہ بھی ملحوظ رکھے کہ میں نے صرف وہ اشعار درج کیے ہیں جن میں قامت، سرو، موزوں کے مضمون ہیں۔ اور یہ محض چند اشعار ہیں، اس فہرست کو بآسانی سوگنا، بلکہ پانچ سوگنا کیا جاسکتا ہے۔ میرا دعویٰ ہے کہ اچھے شاعروں کے یہاں عام طور پر یہ مضمون کسی نہ کسی نئے ڈھنگ سے بندھا ہوگا۔ سب سے اچھی مثال تاجی اور میر کی ہے، اور تاج کے دونوں شعروں کی۔ میر نے تاجی سے مضمون لیا لیکن اس میں رعایتوں سے چراغاں کر دیا۔ تاج نے اپنے پہلے شعر میں ولی کی سیدھی سادی نقل کی، لیکن دوسرے شعر میں مضمون کو پلٹ کر، اور انشائیہ انداز استعمال کر کے، اور بظاہر تجاہل عارفانہ سے کام لے کر بات کہیں سے کہیں پہنچا دی۔ خود ولی نے محسن تاثیر سے استفادہ کیا، جہاں لفظ ''تقطیع'' نے بات کو بہت دلچسپ کر دیا ہے۔

اب دوسرا مضمون ملاحظہ ہو۔ ''گریۂ عاشق'' کے مضامین پر مبنی بعض اشعار کو نقشے کی شکل یوں پیش کیا جاسکتا ہے:۔

گریۂ عاشق
چشم گریاں
چشمہ
دریا ← بادل ← بارش ← ہریالی
سیلاب ← ویرانی ← جنگل
طوفان ← شور
تباہی

ظاہر ہے کہ مضامین اور بھی ہیں، لیکن میں نے انھیں کو اٹھایا ہے جن پر اشعار درج کرنا مقصود ہے۔

(۱) سیلاب سرشک از غم ہجران تو ام دوش
تا دوش بد امروز بہ بالاے سر آمد
(خسرو)

(۲) چنداں گریستم کہ ہر آں کس کہ برگذشت
از دیدہ ام چو دید رواں گفت ایں چہ جوست
(حافظ)

(۳) دریاے اشک اپنا جب سر بہ اوج مارے
طوفان نوح بیٹھا گوشے میں موج مارے
(خان آرزو)

(۴) اتنا وفور خوش نہیں آتا ہے اشک کا
عالم کو مت ڈبویو اے چشم تر کہیں
(اشرف علی خان فغاں)

(۵) ساون کے بادلوں کی طرح سے بھرے ہوئے
یہ وہ نین ہیں جن سے کہ جنگل ہرے ہوئے
(سودا)

(۶) کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشم گریہ ناک
مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا
(میر)

(۷) اب چشم گریہ بیا صرفہ ہے کیا جہاں کا
سیلاب خوں سے تیرے جل تھل تو بھر چکا ہے
(قائم)

(۸) اس چشم گریہ ناک نے عالم ڈبو دیا
جیدھر گئی ادھر کو یہ طوفان لے گئی
(میر حسن)

(۹) ہر گل زمین یاں کی رونے ہی کی جگہ تھی
مانند ابر ہر جا میں زار زار رویا

(میر)

اشعار کے ان دونوں سلسلوں سے ظاہر ہے کہ حالی چاہے جس قدر چپائے ہوئے نوالوں کا ذکر کریں۔ اور عندلیب شادانی اور ظ۔ انصاری چاہے جتنی بار یہ بات دہرائیں کہ غزل میں ''سچے جذبات'' کی کمی ہے، لیکن مضمون آفرینی کے اصول پر عمل کرنے کے باعث ہی ہماری شاعری تصور، استعارے، اور پیکر کے اعتبار سے اتنی توانگر، اتنی بوقلموں اور اتنی تہ دار ہو سکی ہے۔ کم سے کم دو باتیں تو اب بالکل ثابت ہیں:

(۱) اشعار کے یہ سلسلے سات سو برس کو محیط ہیں۔ اس کا مطلب یہ نکلا کہ ان مضامین میں اتنی قوت، اور اتنی تہ داری ہے کہ صدیوں تک ان کو برتا جا سکتا ہے۔

(۲) اتنی صدیاں گذر جانے کے بعد بھی نہ شروع کے مضامین نے اپنی تازگی کھوئی ہے، اور نہ بعد کے مضامین سے کافوری گولیوں کی مہک آتی ہے۔

ان دونوں باتوں کی وجہ یہ ہے کہ مضمون کے بارے میں ہمارا اصول یہی رہا ہے کہ یہ ایک تقریباً لامتناہی جال ہے، اور اس جال کی تمام کڑیاں بیک وقت نہیں نظر آتیں۔ لیکن یہ بھی ہے کہ ایک کڑی گذشتہ دریافت شدہ کڑیوں کے ساتھ ساتھ آئندہ دریافت ہونے والی کڑیوں کے بھی امکان کا پتہ دیتی ہے۔ اس اصول کی عملی شکل دیکھنے کے لئے ''گریۂ عاشق'' کے مضمون پر تین شعر اور دیکھئے۔ نعمت خان عالی (وفات ۱۷۰۹) کا زبردست شعر ہے۔

(۱۰) شور محشر شد و زاں سوے جہاں گشت بلند
نالۂ را کہ من از ترس تو پنہاں کردم
(وہ نالہ، جسے میں نے تیرے خوف سے چھپا رکھا
تھا، شور محشر بن گیا اور دنیا کے اس پار سے بلند ہوا۔)

گریہ = طوفان = تباہی کے مضمون پر اس سے زیادہ کوئی کیا کہے گا؟ لیکن میر (پیدائش ۱۷۲۳) نے اسی مضمون کو خارج سے باطن کی طرف موڑ دیا۔

(۱۱) آنسو تو ڈر سے پی گئے لیکن وہ قطرہ آب
اک آگ تن بدن میں ہمارے لگا گیا

(دیوان دوم)

لیکن یہ طوفان ابھی تھا نہیں۔ غالب (پیدائش ۱۷۹۷) نے میر اور نعمت خاں عالی دونوں سے لے کر مضمون کو خارج اور باطن دونوں پر محیط کر دیا، اور معنی بھی کثیر کر دیئے۔

(۱۲) دل میں پھر گریہ نے اک شور اٹھایا غالب
آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا سو طوفاں نکلا

جس تہذیب میں اس طرح کی شاعری ہو سکتی ہو، اور جو شعریات ایسی شاعری کے لئے راہ ہموار کرتی ہو اسے ''نیم مہذب، نیم شائستہ، ریزہ خیالی پر اکتفا کرنے والی'' وغیرہ وہی لوگ کہہ سکتے ہیں جن کے بارے میں یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ وہ دیکھتے ہیں مگر دیکھتے نہیں۔ لیکن افسوس ہے کہ آج بھی ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو غزل کے مضامین کو محدود، اس کے طرز بیان کو منتشر فکر کا اظہار، اور اس کی دنیا کو ''مصنوعی اور نقلی'' بتاتے ہیں گویا ملٹن کی ''فردوس گم شدہ'' اور شیکسپیئر کی ''کنگ لیئر'' اور گوئٹے کے ''فاؤسٹ'' کی دنیا اصلی ہے۔ تفو بر تو اے چرخ گرداں۔

(۴) میکش مضموں کو حسن ربط خط کیا چاہئے

نئے نئے مضمون تلاش کرنے کا شوق جب نشے کی صورت اختیار کر جائے تو اسے ''خیال بندی'' کہتے ہیں۔ غالب نے اسی باعث مندرجہ بالا مصرعے میں ''میکش مضموں'' اور شعر کے مصرع ثانی میں ''لغزش رفتار خامہ'' اور ''مستی تحریر'' کی بات کی ہے۔ خیال بندی ہماری کلاسیکی شاعری کا اہم اسلوب رہا ہے۔ ایک زمانے میں شاہ نصیر، ناسخ، آتش، غالب، ذوق، اصغر علی خاں نسیم، سب اس کے گرویدہ رہے ہیں۔ خیال بندی اس لئے بھی اہم ہے کہ یہ مضمون آفریں شاعر کی انتہائی کوشش کی آئینہ دار ہے۔ یہاں شاعر تقریباً سب کچھ بھول کر صرف مضمون کی جدت میں لگ جاتا ہے۔

خیال بندی کی اصطلاح ہمارے یہاں اٹھارویں صدی کے آخر میں رائج ہوئی، اور انیسویں

صدی کی چوتھی دہائی کے ختم ہوتے ہوتے اس کا رواج کم ہونا شروع ہوا۔ پھر یہ اتنا معدوم ہوا کہ لوگ ناسخ اور شاہ نصیر اور ذوق کو بمشکل ہی شاعر ماننے پر راضی ہونے لگے۔ فارسی میں خیال بندی کی اصطلاح نہیں ملتی۔ لیکن اغلب ہے کہ ''نازک خیالی'' کو خیال بندی ہی کی ضمن رکھا جاتا تھا۔ صائب۔

عشرت ما معنی نازک بدست آوردن است
عید ما نازک خیالاں را ہلال ایں است و بس
(ہم لوگوں کی عید تو کسی نازک مضمون کے ہاتھ لگ
جانے میں ہے۔ ہم نازک خیالوں کے لئے بس یہی
ہلال عید ہے۔)

اعظم الدولہ سرور نے غالب کی نوجوانی کے دنوں میں لکھا (''عمدۂ منتخبہ'') کہ غالب کو خیال بندی سے شغف ہے اور وہ بیدل کا اتباع کرتے ہیں۔ سرور ہی نے ناسخ کو ''بلند اندیشہ، نازک خیال'' اور آتش کو نازک مضامین نظم کرنے والا بتایا ہے۔ ذوق کے بارے میں ہم محمد حسین آزاد کے بیان سے واقف ہیں کہ وہ ناسخ کی غزلیں ڈھونڈ کر ان پر غزلیں لکھتے تھے۔ اصغر علی خان نسیم تو عاشقانہ مضمون (کیفیت وغیرہ) کے شعروں کی جگہ ''مضمون'' کے شعروں کی بات کرتے ہیں۔

مضمون کے بھی شعر اگر ہوں تو خوب ہیں
کچھ ہو نہیں گئی غزل عاشقانہ فرض

ایک سوال اٹھ سکتا ہے کہ نئے نئے مضامین نظم کرنے کا شوق حد اعتدال سے زیادہ رکھنے والے شعرا کو ''خیال بند'' کیوں کہا گیا؟ اس کا ایک جواب شیفتہ کے تذکرے میں ملتا ہے جہاں وہ غالب کے بارے میں کہتے ہیں کہ وہ اگرچہ گاہ گاہ ''صورت'' بھی باندھتے ہیں، لیکن ''معنی'' سے بھی ان کا رشتہ مضبوط ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں ''صورت'' بمعنی ''ظاہر'' یعنی (appearance) اور معنی بمعنی (reality) ہے۔ لہٰذا شیفتہ کی مراد یہ ہوئی کہ غالب بعض اوقات ایسے مضامین باندھتے ہیں جن کی بنیاد اصلیت (معنی) پر نہیں، بلکہ دکھاوے (صورت، غیر حقیقت، خیال) پر ہوتی ہے۔ لہٰذا ایسے مضامین جو (۱) بہت زیادہ تجریدی ہوں، یا (۲) جو مضامین کے مفروضہ تقریباً لامحدود جال میں جگہ نہ پا سکتے ہوں، (لہٰذا ''غیر حقیقی'' = ''خیالی'' ہوں،) انھیں ''خیال بندی'' کے مضامین سے تعبیر کیا گیا۔ لہٰذا خیال بندی کے مضامین میں ایک

طرح کی extravagance (اسراف) جیسی کیفیت ہوتی ہے۔ چونکہ خیال بندی کے شعر میں مضمون کی ندرت، بلکہ جدت ہی سب کچھ ہوتی ہے، اس لئے اس میں معنی یا کیفیت بہت کم ہوتی ہے۔ غالب نے اپنا شعر ایک خط میں نقل کیا ہے۔

قطرۂ مے بس کہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خط جام مے سراسر رشتۂ گوہر ہوا

اور لکھا ہے کہ اس شعر میں ''خیال ہے تو بہت دقیق، لیکن لطف کچھ نہیں۔ یعنی کوہ کندن و کاہ برآوردن۔''

مضمون کی ندرت کے متلاشی شاعر کے ہاتھ سے ربط بین المصرعتین کا رشتہ اکثر چھوٹ جاتا ہے۔ اور چونکہ ربط پیدا کرنے کا ایک طریقہ یہ ہے کہ جو مضمون بیان کیا جائے اس کی دلیل بھی عمدہ ہو، اس لئے خیال بند شعرا مضمون نظم تو کر دیتے ہیں، لیکن اس کی دلیل لانے میں ناکام رہتے ہیں۔ ناسخ اور آتش کے یہاں یہ صورت اکثر ملتی ہے۔ دلیل سے مراد منطقی دلیل نہیں، بلکہ ''شاعرانہ'' دلیل ہے، یعنی کوئی مثال، کوئی رعایت لفظی، کوئی تمثیل وغیرہ، جس کے ذریعہ مضمون تخیل کی سطح پر ایقان انگیز ہو جائے۔ اگر دلیل مستحکم ہو تو معمولی مضمون بھی تخیل کی سطح پر قائم ہو جاتا ہے۔ خیال بند شعرا کے عمدہ مضمون بھی بعض اوقات دلیل کی کمی یا کمزوری کے باعث پوری طرح قائم نہیں ہو پاتے۔

دلیل کی مضبوطی سبک ہندی کے شعرا کا خاص شیوہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی مضمون آفرینی تقریباً ہمیشہ کامیاب ہوتی ہے۔ مثلاً سعیدائے گیلانی حضرت سرور کائنات کی شان میں کہتا ہے۔

آنی کہ سریرت آسماں پایہ بود
بر ملک جہاں عدل تو پیرایہ بود
تا ہست خدا تو نیز خواہی بودن
(آپ وہ ہیں کہ آپ کا تخت آسمان کا پایہ رکھتا ہے۔
دنیا کے تمام ملک پر آپ کا عدل پھیلا ہوا ہے۔ جب
تک خدا ہے تب تک آپ بھی ہوں گے۔)

تیسرے مصرعے پر پہنچ کر عقل چکرا جاتی ہے، یہ بات ناممکن ہی نہیں، حد کفر تک بھی پہنچی ہوئی ہے۔ اب

دلیل بنے۔

زیرا کہ ہمیشہ ذات با سایہ بود

(کیونکہ ذات ہمیشہ سائے کے ساتھ ہوتی ہے۔)

یعنی جہاں ذات ہے وہاں اس کا سایہ ہے، اور نور محمدی اللہ تعالیٰ کا سایہ ہے۔ ایسی دلیل اعجاز کا درجہ رکھتی ہے کہ اس نے ناممکن کو نہ صرف ممکن، بلکہ قابل قبول بھی بنا دیا ہے۔ نواب صدیق حسن خان نے تذکرہ ''شمع انجمن'' میں لکھا ہے کہ یہ رباعی شاہ جہاں کی مدح میں ہے۔ اگر ایسا ہے تو بھی درست ہے، کہ بادشاہ کو ظل اللہ کہتے ہیں۔

خیال بند شاعر کے یہاں طباعی، زور کلام، خوش طبعی، اور نئے نئے مضمون کی تلاش، مضمون کی بلندی اور معنی کی کثرت پر حاوی رہتی ہے۔ اس کے یہاں معنی کی وسعت صرف اس حد تک ہوتی ہے جس حد تک وہ رعایت لفظی کے ذریعہ بات کے نئے (اگر چہ اکثر غیر متعلق) پہلو پیدا کر سکتا ہے۔ اس کی سب سے بڑی کامیابی اس وقت ہوتی ہے جب وہ مضامین کے (matrix) کا کوئی ایسا حصہ ظاہر کر دیتا ہے (یعنی مضامین کے جال میں کوئی ایسی کڑی جوڑ دیتا ہے) جس کا وجود پہلے نہ تھا، یا جس کے وجود کا ہمیں علم نہ تھا۔ دوراز کار مضامین اور نامانوس الفاظ کی تلاش اسے کبھی تو خوش طبعی اور چونچال پن کی بلندیوں تک لے جاتی تھی، اور وہ پست درجے کی غزل کی ''درد انگیزی'' اور انفعالیت سے چھٹکارا پا لیتا تھا۔ یا پھر کبھی وہ بھونڈے پن کا شکار ہو جاتا تھا۔ یہ بات بے خوف تردید کی جا سکتی ہے کہ میر کے بعد اردو میں سب سے زیادہ ذہین اور باہمت شاعر ناسخ اور شاہ نصیر، اور بڑی حد تک غالب تھے۔ غالب کو ناسخ اور شاہ نصیر سے زیادہ کامیابی حاصل ہوئی، اتنی زیادہ کہ خیال بندی کا چلن ہی ختم ہو گیا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ غالب نے تجریدی مضامین اور نئے مضامین کے ساتھ معنی آفرینی کا اتنا مکمل امتزاج پیدا کیا کہ ان کے سامنے شاہ نصیر اور ناسخ کے کمالات (اور خود غالب کی اوائلی شاعری) پر بے تہی کا گمان ہونے لگا۔ لیکن غالب نے راہبر اور نمونۂ تقلید کے طور پر بیدل، شاہ نصیر اور ناسخ ہی کو استعمال کیا۔ بعد میں وہ ہزار ان لوگوں سے لاتعلقی کا اظہار کرنے لگے ہوں، لیکن بیدل، شاہ نصیر اور ناسخ کے بغیر غالب وہ غالب نہ ہوتے جنھیں ہم اردو کے دو تین سب سے بڑے شاعروں میں شمار کرتے ہیں۔

محمد حسین آزاد چاہے جتنے بڑے لطیفہ باز اور گپ باز رہے ہوں، لیکن وہ شعر کو اور شاعروں کو سمجھتے خوب تھے۔ ناسخ کے بارے میں انھوں نے ''آب حیات'' میں ایسا لکھا ہے کہ اس میں سے اگر ناسخ کا نام نکال دیں تو معلوم ہو غالب کا ذکر ہے۔ ملاحظہ ہو:

> فارسی میں بھی جلال اسیر، قاسم مشہدی، بیدل اور ناصر علی وغیرہ استاد ہو گذرے ہیں جنھوں نے اپنے نازک خیالوں کی بدولت خیال بند اور معنی یاب لقب حاصل کیا ہے شیخ صاحب نے ان کی طرز اختیار کی تو کیا برا کیا۔ یہ بھی واضح ہو کہ جن لوگوں کی طبیعت میں ایسی خیال بندیوں کا انداز پیدا ہوا ہے اس کے کئی سبب ہوئے ہیں۔ اول یہ کہ بعض طبیعتیں ابتدا ہی سے پر زور ہوتی ہیں۔ فکر ان کی تیز اور خیالات بلند ہوتے ہیں مگر استاد نہیں ہوتا جو اس ہونہار بچھیرے کو روک کر نکالے اور اصول کی باگوں پر لگائے۔ پھر اس خود سری کو ان کی آسودہ حالی اور بے احتیاطی اور زیادہ قوت دیتی ہے جو کسی جوہر شناس یا سخن فہم کی پروا نہیں رکھتی۔ وہ اپنی تصویریں آپ کھینچتے ہیں اور آپ ان پر قربان ہوتے ہیں...
>
> دوسرا اعتراض ان کے حریفوں کا ان سخت اور سنگین الفاظ پر ہے جن کے بھاری وزن کا بوجھ غزل کی نزاکت و لطافت ہرگز برداشت نہیں کر سکتی اور کلام بھدا ہو جاتا ہے...
>
> خیال بند طباع اور مشکل پسند لوگ اگر چہ اپنے خیالوں میں مست رہتے ہیں مگر چونکہ فیض سخن خالی نہیں جاتا اور مشق کو بڑی تاثیر ہے اس لئے مشکل کلام میں بھی ایک لطف پیدا ہو جاتا ہے، جس سے ان کے اور ان کے طرفداروں کے دعووں کی بنیاد قائم ہو جاتی ہے۔

مندرجہ بالا اقتباس میں شاید ہی کوئی فقرہ ایسا ہو جو غالب پر صادق نہ آتا ہو۔ لیکن فیشن اور مذاق عام کا برا ہو کہ ناسخ آج کل بالکل ہی منسوخ ہیں اور غالب سب پر غالب ہیں۔ بہر حال، ایک بنیادی بات یہ بھی ہے کہ اگر چہ اردو میں خیال بندی کا عروج اٹھارویں صدی کے آخر سے شروع ہوا لیکن

میر اور جرأت کے یہاں بھی اس کے نمونے مل جاتے ہیں۔ نئے مضمون کی کوشش میں خیال بند شاعر اکثر مروج مضمون کو پلٹ دیتا ہے۔ فارسی میں بھی اس کی مثالیں ناپید نہیں۔ مثلاً معشوق کی آنکھوں کا حسن ضرب المثل کی حد تک مقبول مضمون ہے۔ لیکن کمال اسمٰعیل (''خلاق المعانی'' = خلاق مضامین) یک چشم معشوق کی مدح میں کہتا ہے۔

داری زچشم بد اے در خوش آب
یک نرگس ناشگفتہ در زیر نقاب
وین از ہمہ طرفہ تر کہ از بادۂ حسن
یک چشم تو مست است و دگر چشم بخواب

(اے چمک دار موتی (معشوق) چشم بد سے محفوظ
رہنے کے لئے تو نے ایک نا شگفتہ نرگس کا پھول
نقاب میں چھپا رکھا ہے۔ اور اس سب سے عجیب تر
یہ کہ حسن کی شراب سے تیری ایک آنکھ تو مست ہے
اور دوسری نیند میں۔)

کمال اسمٰعیل کا لہجہ ایسا ہے کہ اس پر طنز و تضحیک کا شبہ گذر سکتا ہے، حالانکہ پیکروں اور استعاروں کی کثرت اس شک کو کمزور کرتی ہے۔ لیکن چیچک رو معشوق کے بارے میں میر کو سنئے۔

داغ چیچک نہ اس افراط سے تھے مکھڑے پر
کن نے گاڑی ہیں نگاہیں ترے رخسار کے بیچ

(دیوان دوم)

میر کا کمال سخن دیکھئے کہ چیچک کے داغ بھی بیان کر دیئے، تعلیل بھی کر دی، معشوق کی نزاکت کا بھی بیان کر دیا، اور یہ اشارہ کہیں نہیں کہ چیچک رو معشوق بدصورت یا قابل تضحیک ہے۔ اب جرأت کا ایک شعر دیکھیں۔

چیچک سے نہایا تو ہے اس گل کا بدن یوں
لگ جائے ہے جوں مخمل خوشرنگ میں کیڑا

جرأت کی جرأت لائق داد ہے، لیکن ان کا مضمون کامیاب نہ ہوا، کیونکہ معشوق کے حسن کا بیان قائم نہ ہوا، اور کیڑے کا مضمون بدنما ہے۔

اب اس مضمون کی معراج ناسخ کے یہاں دیکھئے۔

آبلے چیچک کے جب نکلے عذار یار پر
بلبلوں کو برگ گل پر شبہ شبنم ہوا

یہ شعر تک سکھ سے پوری طرح درست ہے۔ دلیل معشوق کے حسن کا بیان، پیکر کی ندرت، تشبیہ کی تازگی پورے شعر پر بجائے بیماری کے شگفتگی کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ اسی انداز کا ایک شعر ناسخ نے خط کترنے اور گلگیر کے مضمون پر کہا ہے۔ یہاں خوش طبعی زیادہ نمایاں ہے، اور بے طرح کھلنڈری رعایت لفظی کا لطف۔

خط کترتا ہے ترا اے شمع رو حجام آج
کیوں نہ سمجھوں ایک اب مقراض اور گلگیر کو

مندرجہ ذیل دو شعروں میں ناسخ اور آتش نے ایک دوسرے کا تتبع کیا ہے۔ دونوں کے یہاں ثبوت کی کمی کے باعث، اور معشوق کے حسن کو قائم کرنے کے لئے مناسب پیکر ہاتھ نہ آنے کے باعث، شعر ناکام ہیں۔

جو خال عنبریں ہے وہ اک مشک نافہ ہے
آنکھیں تری ہرن ہیں بھویں ہیں ہرن کی شاخ

(آتش)

شاخ آہو ہیں بھویں آنکھیں ہیں چشم آہو
مشک نافہ تھا کوئی ناف میں گر تل ہوتا

(ناسخ)

مندرجہ ذیل شعر میں ناسخ نے سانپ کے زہر کا پیکر اچھا باندھا ہے، لیکن اس کو قائم کرنے کے لئے مضمون نہ ہونے کے باعث ایک آنچ کی کسر رہ گئی۔

خلق کو مارا عرق آلودہ زلف یار نے
اس کا ہر اک قطرہ کام اژدہا میں سم ہوا

مضمون اس شعر میں یوں کم رہ گیا کہ معشوق کی عرق آلود زلف کے لئے کوئی جواز نہیں مہیا کیا کہ خلق نے اسے اس حالت میں کیسے اور کہاں دیکھا؟ اس کے برخلاف مندرجہ ذیل شعر میں گھنی زلفوں کا مضمون سانپ کے پیکر کے ذریعہ خوب ظاہر ہوا ہے۔

کیا بار زلف ہے کمر یار پہ وبال
ایذا اٹھائی کس نے نہ موذی کو پال کے

(ناسخ)

میر نے بھی اس سے مشابہ مضمون باندھا ہے۔

اڑ کر لگے ہے پاؤں میں زلف اس کی پیچ دار
بازی نہیں یہ سانپ جو کوئی کھلائے گا

(دیوان سوم)

اصغر علی خاں نسیم نے زلف اور عصائے موسیٰ کا مضمون باندھا لیکن تناسب نہ رکھ سکے اور زلف کی خوبی کے بجائے برائی بیان کردی۔

اژدہا بن کے ڈراتا ہے شب فرقت میں
زلف کا دھیان بھی موسیٰ کا عصا ہوتا ہے

ناسخ نے عصائے موسیٰ کو زیادہ طباعی اور تناسب کے ساتھ نظم کیا، کہ حفظ مراتب بھی باقی رہ گیا۔

بے خطر یوں ہاتھ دوڑاتا ہوں زلف یار پہ
دوڑتا تھا جس طرح ثعبان موسیٰ مار پہ

حضرت موسیٰ کے اژدہے نے فرعون کے سانپوں کو ہڑپ لیا تھا۔ پھر حضرت موسیٰ کا اژدہا ایک ہی تھا اور فرعونی سانپ بہت سے تھے۔ اسی طرح متکلم نے اپنے ہاتھ میں معشوق کی زلفوں کو بھر لیا ہے اور ان سے بے تکلف کھیل رہا ہے۔ زلف کو معشوق کے لئے غرور و ناز کا سامان بھی فرض کرتے ہیں، اس لئے زلفوں کو فرعونی سانپ کہنا بھی نامناسب نہیں۔ پھر پورے شعر میں (ہڑپ جانا، بے خطر ہاتھ دوڑانا، اژدہا، وغیرہ) ایسے انسلاکات ہیں جو مشہور شہوانیاتی یعنی (erotic) ہیں۔ سانپ کا معشوق پر حاوی ہو جانا جنسی استعارہ ہے۔ آتش نے مار سیاہ زلف کے مضمون میں کثرت سے رعایت لفظی برتی ہے، لیکن چلبلے

پن کے باوجود خود مضمون ندرت سے عاری رہا۔

گل کو قبا پہن کے تو اے کج کلاہ کاٹ
مار سیاہ زلف سے سنبل کی راہ کاٹ

اتنی دھوم دھام تو رہی لیکن مضمون میں ناسخ جیسا وفور خیال اور مبالغہ نہیں۔

مبالغے کی بے پناہ کثرت اور مضمون کا عجوبہ پن دیکھنا ہو تو شاہ نصیر کے یہ شعر دیکھئے۔ انھیں خیال بندی کا مکمل نمونہ کہنا چاہئے۔

ناخنوں سے زخم پہلو لگتا ہے کنکھجورا
مت چھیڑ میرے دل کو بیٹھا ہے کنکھجورا
خط سیاہ درپے ہے زلف کے نصیراب
بچھو کا چھینے گھر نکلا ہے کنکھجورا

تشبیہ مکمل، پیکر برمحل، مضمون پورے ثبوت کے ساتھ موجود، اور مضمون بھی ایسا کہ اس کے خیال ہی سے جھرجھری آتی ہے۔ اپنے زخم پہلو اور معشوق کے خط رخ کو کنکھجورا کہنے کے لئے جو ہمت چاہئے وہ میر جیسے نابغہ شاعر کو ہوتی تو ہوتی، ورنہ شاہ نصیر کے سوا کس کی مجال ہو سکتی ہے کہ ایسا مضمون باندھ کر صاف نکل جائے۔ شمس قیس رازی ایسے مبالغے کو "ترک ادب" کا نام دے کر برا کہتے، لیکن سبک ہندی نے عام اصول قائم ہی کر دیا ہے کہ جدت میں لذت ہے۔ (ہاں جدت کو سنبھالنے والا درکار ہوتا ہے۔ خیال بندوں سے زیادہ باہمت ہمارے یہاں کوئی نہ تھا، لیکن وہ بھی اگر دس بار پار اترے تو دس بار غوطہ بھی کھا گئے۔) یہی وجہ ہے کہ غالب کے ہوتے ہوئے جو ہمارے سب سے بڑے خیال بند ہیں، خیال بندی ہمارے یہاں مقبول نہ ہوئی۔ شاہ نیاز بریلوی صاحب نے خوب کہا ہے۔

نیاز شعر خیالی نہیں پسند عوام
غزل کہو تو کہو تک خیال بندی چھوڑ

باب دوم

معنی آفرینی

(۱) غور نقص وکمال الفاظ ضروری ست

جلد دوم کے دیباچے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ اگرچہ کسی متن میں معنی پیدا کرنے (یا اس سے معنی حاصل کرنے) کا کام قاری کرتا ہے، لیکن یہ کام مصنف کے بغیر انجام نہیں پا سکتا۔ کیونکہ مصنف ہی متن کو اس طرح ترتیب دے سکتا ہے کہ اس میں معنی کے امکانات پیدا ہوں۔ آخری تجزیے میں، معنی تو قاری ہی بناتا ہے (اس کتاب کے شروع میں حضرت شرف الدین یحییٰ منیری کا قول ملاحظہ ہو۔) لیکن وہ معنی بھی اسی لئے بن پاتے ہیں کہ زبان کی نوعیت کے بارے میں مصنف اور قاری کے درمیان ایک سمجھوتا یا معاہدہ ہوتا ہے۔ دونوں کو اپنی اپنی حدوں کے بارے میں معلوم ہوتا ہے۔ بیدل کا قول جو میں نے اوپر نقل کیا، مصنف کی تعلیم کا پہلا سبق ہے۔ کسی متن میں معنی (اور کثرت معنی) کے امکانات کس طرح پیدا ہو سکتے ہیں؟ بیدل اس سوال کا جواب یوں دیتے ہیں کہ اس بات پر غور کرو کہ الفاظ میں نقص کیسے آتا ہے، اور الفاظ اپنے کمال کو کس طرح پہنچتے ہیں؟

بیدل سے کوئی آٹھ سو برس پہلے عباسی شہزادے اور شاعر ابن المعتز نے اپنی "کتاب البدیع" میں استعارہ، تشبیہ، تجنیس، رد عجز الکلام علی الصدر اور مذہب کلامی کے اقسام قائم کر کے بتایا تھا کہ ان کے ذریعہ لفظ اور معنی (= مضمون، ولیم ارل اسمتھ نے "معنی" کا ترجمہ (idea) کیا ہے جو بالکل ٹھیک ہے)

کے مختلف رشتے کس طرح قائم ہوتے ہیں۔ لیکن ابن المعتز کی توجہ (جیسا کہ اس کتاب کے نام سے ظاہر ہے) زیادہ تر علم بدیع پر رہی (یہ اصطلاح جاحظ کی بنائی ہوئی ہے۔ لیکن اسے مقبول ابن المعتز نے کیا۔) زبان کو فی نفسہ معنی کا مخزن ثابت کرنے کا کام امام عبدالقاہر جرجانی نے اپنے نظریہ ترتیب یا نظم کے ذریعہ کیا۔ (اگرچہ اس نظریے کی بنیاد جاحظ کے یہاں پڑ چکی تھی، لیکن اسے ثابت کیا جرجانی نے۔) انھوں نے کہا کہ معنی (= مضمون idea) تو ہر ایک کے پاس ہو سکتے ہیں۔ اصل کمال تو الفاظ کی ترتیب میں ہے۔ اس نکتے پر کچھ گفتگو جلد سوم کے دیباچے میں ہو چکی ہے۔ ابو یعقوب سکاکی نے اگرچہ زیادہ تر جرجانی کے ہی تصورات کی تفصیل بیان کرنے سے سروکار رکھا، لیکن انھوں نے اس نکتے کا اضافہ بھی کیا کہ نظم کے علاوہ اسلوب کے ذریعہ بھی معنی کے امکانات پیدا ہو سکتے ہیں۔ مثلاً بعض فقرے یا حرف زور دینے کے لئے استعمال ہوتے ہیں، لیکن ان میں معنی کا بھی تفاعل ہوتا ہے۔ کسی کلام میں زور بڑھا دیا جائے تو وہ خود ایک قسم کے معنی مزید کا حامل ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ دو جملے ہیں:

(۱) میں وہاں گیا تھا۔

(۲) میں وہاں گیا تو تھا۔

ظاہر ہے کہ (۱) میں نہ صرف زور زیادہ ہے، بلکہ معنی بھی زیادہ ہیں۔ لیکن ان معنی میں متن کی نوعیت کو تبدیل کرنے کی صلاحیت نہیں۔ علامہ سکاکی جو بات کہہ رہے ہیں وہ اس سے آگے کی ہے۔ مندرجہ ذیل بیانات پر غور کریں:-

(۱) زید عالم (زید عالم ہے۔)

(۲) ان زیداً عالم (بے شک [یہ بات متحقق ہے کہ] زید عالم ہے۔)

(۳) ان زیداً لعالم (یہ بات بالکل یقینی ہے کہ زید سچ مچ عالم ہے۔)

سکاکی کہتے ہیں کہ (۱) اس وقت بولا جائے گا جب سننے والے کو زید کے عالم ہونے یا نہ ہونے کے بارے میں کوئی اطلاع نہ ہوگی۔ یعنی سننے والے کے دل میں پہلے سے کوئی شک یا خیال نہیں ہے کہ جو کچھ کہا جائے گا وہ سچ یا جھوٹ ہوگا۔ جب سننے والا بالکل غیر جانب دار، اور محض اطلاع یا معلومات کا متلاشی ہو کہ زید کون/کیا ہے، تو کہا جائے گا "زید عالم ہے۔" لیکن جب سننے والے کے دل میں کوئی شک ہو کہ جو بات کہی جائے گی شاید وہ سچ نہ ہو (یا ظن و تخمین پر مبنی ہو) اور سننے والے کو یہ گمان ہو کہ زید اب بھی

طالب علم ہے، مبتدی ہے منتہی نہیں، تو کہا جائے گا کہ "بے شک زید عالم ہے۔" لیکن تیسری صورت اس وقت استعمال ہوگی جب سننے والے کے ذہن میں پہلے سے یہ رائے یا یقین موجود ہو کہ جو بات کہی جائے گی وہ غلط (جھوٹی یا مشکوک) ہوگی۔ (مثلاً سننے والے نے زید کو بڑھئی کا کام کرتے دیکھا ہے، اس لئے اسے خیال ہے کہ زید عالم نہیں ہو سکتا۔) اسی صورت میں کہا جائے گا کہ "یہ بات بالکل یقینی ہے کہ زید بیچ عالم ہے۔" لہٰذا مذکورہ بالا تینوں بیانات کا مضمون تو ایک ہے، لیکن معنی مختلف ہیں۔ ثابت ہوا کہ صرف ونحو کے چابک دست استعمال سے بھی معنی پیدا ہوتے ہیں، اور معنی کا کچھ انحصار اس بات پر بھی ہے کہ مخاطب کون ہے۔

انشائیہ اور خبریہ کی تفریق، جس پر معنی آفرینی کے ایک اور طرز کا دارومدار ہے عربی صرف ونحو میں بہت پرانی ہے۔ سکاکی نے "انشائیہ" کی جگہ "طلبیہ" کی اصطلاح استعمال کی ہے، لیکن وہ مقبول نہ ہوئی۔ اہم بات یہ ہے کہ سکاکی نے "طلبیہ" (= "انشائیہ") کی جو قسمیں بیان کی ہیں ان میں آنند وردھن کی بیان کردہ اقسام معنی کی جھلک ملتی ہے۔ آنند وردھن نے وفور معنی (surplus of meaning) کا جو تصور پیش کیا ہے، کہ کن کن حالات میں معنی کا وزن، الفاظ کے وزن سے زیادہ یا مختلف ہوتا ہے (ملاحظہ ہو صفحہ ١٩) وہ زیادہ مفصل ہے۔ لیکن سکاکی نے انشائیہ بیانات کے تجزیے میں غیر معمولی باریک بینی سے کام لیا ہے۔ سکاکی کے تجزیے کے مطابق انشائیہ بیانات حسب ذیل طرح کے ہوتے ہیں۔

(١) تمنائی، جہاں ایسی خواہش کی جاتی ہے جس کے پوری ہونے یا نہ ہو جانے کا امکان ہو۔

(٢) استفہامی (جس کی قسموں سے ہم واقف ہیں۔)

(٣) امریہ اور تخاطبی، مثلاً ہم کہیں "دیکھو"۔ اس کے دونوں معنی ممکن ہیں، یعنی یہ بھی کہ ہم کسی کو متوجہ کرنے کے لئے کہیں کہ "دیکھو!" اور کسی کو کچھ دکھانے کے لئے بھی کہیں کہ "دیکھو"۔

(٤) ناہیہ، جہاں کسی بات سے منع کیا جائے۔

(٥) ندائیہ، جہاں کسی کو آواز دی جائے۔

ان مختلف اسالیب میں بھی معنی کے اقسام ہیں۔ اس کی مثال سکاکی کے اس قول سے دی جا سکتی ہے کہ اگرچہ امریہ بیان میں ایک بولنے والے کی دوسرے پر فوقیت ثابت ہوتی ہے، اور امری بیانات "علیٰ سبیل الاستیلاء" ہوتے ہیں، لیکن یہاں بھی سیاق وسباق کی روشنی میں مختلف طرح کے رشتے ظاہر ہو سکتے ہیں، چنانچہ اللہ سے دعا کرنے میں اکثر صیغۂ امر استعمال کرتے ہیں (اے اللہ مجھے صاحب علم کر دے)، لیکن یہاں متکلم کو مخاطب پر کوئی فوقیت نہیں ہے۔ بلاغت کی تعریف، کہ کلام مناسب حال ہو، سکاکی نے ہی وضع کی تھی۔ لیکن ایسے بہت سے مقامات ہو سکتے ہیں (مثلاً اللہ تعالیٰ سے دعا کرنے کے لئے صیغۂ امر استعمال کرنا) جہاں مناسب حال کلام وہ ہوگا جو بظاہر مناسب حال نہ ہو۔ کنایہ اسی بات کی مثال میں پیش کیا جا سکتا ہے۔

سکاکی کا قول ہے کہ جب دو اشیا میں لازم اور ملزوم کا تعلق ہو تو کنایہ قائم ہوتا ہے۔ لیکن سکاکی نے تعبیر کے امکانات کو نظر انداز کر دیا ہے، لہٰذا ان کا نظریہ ہمیں پوری طرح مطمئن نہیں کرتا۔ مندرجہ ذیل مثال ملاحظہ ہو:

(١) زید کی تلوار لمبی ہے۔ (یہ کنایہ ہے کہ اس بات کا کہ زید دراز قامت ہے۔)

یہاں دراز قامتی ملزوم ہے، اور تلوار کی لمبائی لازم۔ لیکن اگر تلوار کی لمبائی کو استعارہ قرار دیں تو اس کے جو معنی نکلتے ہیں، ان میں لازم ملزوم کا رشتہ اسی وقت پیدا ہوگا جب ہم لمبی تلوار کو استعارہ مانیں۔ امام عبد القاہر جرجانی نے اس مسئلے کو بہتر طریقے سے حل کیا ہے جب وہ استعارے کی صفت کثرت معنی کے علاوہ "تاکید" (یعنی زور دینا، قوت دینا) بتاتے ہیں۔ جرجانی کا قول ہے:

> یہ بیان کہ "میں نے ایک شیر دیکھا" بہتر ہے اس بیان سے کہ "میں نے ایک آدمی کو دیکھا جو بہادری میں شیر کے برابر تھا۔" لیکن اس کی وجہ یہ نہیں کہ پہلے بیان سے ہمیں اس آدمی اور شیر کی بہادری کے برابر ہونے کے بارے میں زیادہ معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ پہلا بیان اس لئے بہتر ہے کہ وہ اس برابری کا اثبات زیادہ تاکید کے ساتھ کرتا ہے۔ (تاکید الاثبات تلک المساوات۔)

یہاں یہ بات فوراً واضح ہو جاتی ہے کہ استعارہ اور مستعار لہٗ میں ملزوم اور لازم کا رشتہ اتنا اہم نہیں (جیسا کہ سکاکی نے کہا ہے،) بلکہ استعارے کے ذریعہ مستعار لہٗ کے بارے میں ہمیں زیادہ قطعی اور پرزور

معلومات حاصل ہوتی ہے۔ آڈن اس نکتے سے بخوبی آگاہ تھا، لہٰذا اس نے کہا کہ شاعری میں استدلال (فلسفہ، منطق وغیرہ) بیان کرنے میں خطرہ یہ ہے کہ پھر تو وہ تصورات جو بیان کئے جا رہے ہیں، بہت زیادہ واضح اور صاف نظر آتے ہیں، اور اپنی اصل سے زیادہ کارتیسی دیکارت (Descartes) سے متاثر، یعنی اشیا کی واضح تقسیم کرنے والے) محسوس ہوتے ہیں۔ بقول آڈن (Auden) ''چابک دست شاعر کے ہاتھوں میں شعر کی ہیئت منطق کے ہم پایہ چلتی ہے اور اس کو زیادہ تاکید پہنچاتی ہے۔'' استعارے کے بارے میں جن لوگوں کا تصور ذرا رومانی قسم کا ہے، مثلاً جان ہالینڈر (John Hollader)، وہ البتہ کہتے ہیں کہ ''استعارے کے کسی عمومی نظریے کے لئے ممکن نہیں ہے کہ وہ معنی کے غیر لغوی ہونے کے تصور، انتقال معنی کے تصور، اور (منطقی) حوالے کی تخریب یا تشکیل نو سے بحث نہ کرے۔'' ہماری شعریات میں، جیسا کہ میں پہلے کئی بار عرض کر چکا ہوں، استعارہ ہی لغوی معنی کی جگہ لے لیتا ہے، چاہے ہم اس لغوی معنی کو صرف محسوس کر سکیں، لفظوں میں بیان نہ کر سکیں۔

مغربی فکر میں استعارے کو کئی طرح دیکھا گیا ہے۔ اسرائیل شفلر (Isreal Schaeffler) نے فلسفۂ استعارہ و ابہام پر اپنی کتاب میں استعارے کے بارے میں مختلف نظریات کا خلاصہ یوں پیش کیا ہے:

(۱) استعارہ وجدانی قوت ہے جس کے ذریعہ ہم لغوی اظہار کی حدوں سے آگے نکل سکتے ہیں۔

(۲) استعارہ جذبات انگیز ہے۔ وہ بجائے اطلاع بہم پہنچانے کے جذبہ و احساس کو برانگیخت کرتا ہے۔

(۳) استعارہ ایک طرح کا فارمولا ہے۔ یعنی استعاراتی بیانات کو لغوی اصطلاحات میں بیان کرنا ممکن ہے۔ استعارہ لغوی اصطلاحات کو بالواسطہ زبان میں بند (encode) کر دیتا ہے۔

(۴) استعارے کے ذریعہ عام تعبیرات کی راہ بند کر کے غیر عام تاثرات پیدا کئے جاتے ہیں۔

(۵) استعارہ الگ الگ چیزوں کے بارے میں دو تصورات پیدا کرتا ہے، لیکن

دونوں تصورات ایک ہی لفظ یا فقرے سے پیدا ہوتے ہیں اور اس لفظ یا فقرے کے معنی ان دونوں تصورات کے باہم رد عمل سے حاصل ہوتے ہیں۔

(۶) استعارے کے سیاق و سباق کا مطالعہ کریں تب ہی ہمیں اس کی تعبیر کے بارے میں مناسب سراغ مل سکتے ہیں۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ان میں سے بعض نظریات (مثلاً (۲)) پوری زبان پر، اور بعض (مثلاً (۵)) تمام شاعری پر صادق آتے ہیں، اور ہمیں استعارے کے بارے میں کوئی مخصوص بصیرت ان سے نہیں ملتی۔ (۳) کو آسان زبان میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ اگر استعارے کو کھولیں یا decode یا unwrap کریں تو تشبیہ حاصل ہوتی ہے۔ یہ نظریہ عربی + فارسی یا سنسکرت شعریات میں کبھی بھی قبول نہیں کیا گیا، اور اب مغرب میں بھی لوگ اس کو غلط یا ناکافی سمجھتے ہیں۔ اسرائیل شفلر نے اپنی کتاب میں نتیجہ یہ نکالا ہے کہ استعارہ دراصل تخلیقی طور پر دریافت کا آلہ ہے۔ اس کو غیر رومانی زبان میں کہیں تو وہی جرجانی والی بات سامنے آتی ہے کہ استعارہ لغوی معنی کا حامل ہوتا ہے، اور اس کے ذریعہ مساوات اشیا کو زیادہ تاکید کے ساتھ بیان کر سکتے ہیں۔ (اس پر تھوڑی سی گفتگو جلد سوم کے دیباچے میں بھی ہو چکی ہے۔ جدید فلاسفہ میں ڈونلڈ ڈیوسن (Donald Davison) بھی کم و بیش اسی نظریے کا حامل ہے۔)

مختصراً ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے کلام کو زیادہ بامعنی بنانے کے لئے صرف و نحو، اسلوب بیان، اور الفاظ کا تخلیقی جدلیاتی استعمال (استعارہ اور پیکر اور دوسری چیزیں) مرکزی اہمیت رکھتی ہیں۔ اس سلسلے میں صرف و نحو اور اسلوب (خبریہ، انشائیہ) کو جتنی اہمیت ہمارے یہاں حاصل ہے اتنی مغرب میں نہیں۔ یہ بھی خیال رہے کہ استعارہ اور دوسرے جدلیاتی الفاظ کو ہمارے یہاں کلام کا زیور (یعنی کلام کا وصف اضافی) کبھی نہیں کہا گیا۔ ابن المعتز نے ان چیزوں کے لئے ''بدیع'' کا لفظ استعمال کیا، جس کے معنی ہیں ''نئی چیز، نئی چیز بنانے والا، ایجاد، ایجاد کرنے والا''۔ پھر یہ بھی ملحوظ رکھئے کہ ابن المعتز نے یہ نہیں کہا کہ میں یا آج کا شاعر، یہ نئی چیزیں بنا رہے ہیں۔ اس کا پورا نظریہ یہی تھا کہ زبان کی نئی نئی شکلوں کا ابداع شاعروں کا کام رہا ہے اور یہ شاعری کا وصف ذاتی ہے۔ تعجب کی بات ہے کہ حالی اور آزاد و شبلی نے، حتیٰ کہ طباطبائی نے بھی، استعارہ و تشبیہ کو حسن کلام کا زیور مان لیا، اور اس طرح ہمارے قبل جدید تنقیدی نظریات میں استعارہ اور بدیع کی دوسری قسمیں مرکزی حیثیت کی حامل نہ رہیں۔ سنسکرت میں

ضرور ان چیزوں کو "النکار" (زیور) کہا گیا ہے۔ لیکن وہاں زیور کی تعریف یہ نہیں کہ اسے بدن پر اوپر سے پہن لیا جائے تو بدن اچھا معلوم ہو۔ "النکار" سے ان کی مراد ہے وہ چیزیں جو "پوشیدہ محاسن" (hidden charms) کو نمایاں کریں۔ یعنی النکار سے حسن میں اضافہ نہیں ہوتا بلکہ حسن آشکار ہوتا ہے۔ لہٰذا اگر النکار نہ ہو تو کلام کا حسن بھی نہ ہوگا (کیونکہ وہ پوشیدہ رہ جائے گا۔) بقول جی۔ ٹی۔ دیش پانڈے، وہ النکار ہی نہیں اگر وہ مضمر معنی (implied) یا (suggestive) معنی کی طرف اشارہ نہ کرے۔ یعنی خود معنی ایسے ہوں کہ ان سے مزید معنی کی راہ کھلے۔ کلام کے وہ معنی جو مخفی یا مشار (suggestive) ہیں، دھونی (Dhwani) کہلاتے ہیں۔ اور آنند وردھن کا مشہور قول ہے کہ "دھونی، شعر کی روح ہے"۔ پنڈت راج جگن ناتھ نے اس کو یوں کہا ہے کہ میری معشوقہ تمام حسینوں میں یوں ممتاز ہے جیسے شاعری کے تمام اسالیب میں دھونی۔ آچاریہ آنند وردھن کا کہنا تھا کہ کلام کے براہ راست یا اول سطح کے معنی، استعارے اور دوسرے بدائع سے پیدا ہوتے ہیں۔ (یعنی وہ ان چیزوں کو بھی جرجانی کی طرح لغوی معنی کا حامل سمجھتے تھے۔) مضمر اور مشار معنی (یعنی دھونی) کو وہی لوگ محسوس کر سکتے ہیں جو "سہردے" ہوں، یعنی جو شعر کا مذاق خاص رکھتے ہوں لیکن کلام کے براہ راست معنی مفضول ہیں اور دھونی کے ذریعہ جو معنی نکلتے ہیں وہ افضل ہیں۔

اب دلچسپ صورت حال یہ پیدا ہوئی کہ استعارہ اور دوسرے النکاروں کے بغیر دھونی پیدا نہیں ہو سکتی، لیکن دھونی سے جو معنی حاصل ہوتے ہیں وہ استعاراتی معنی کے محکوم نہیں، بلکہ ان سے آزاد ہیں۔ کنائے کے بارے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ کنایہ اور اس کے معنی لازم و ملزوم ہوتے ہیں۔ دھونی اور استعارہ اور دیگر لغوی و غیر لغوی معنی میں لازم و ملزوم کا رشتہ نہیں ہوتا۔ لطف کی بات یہ بھی ہے کہ اگرچہ امام جرجانی نے "نظم" یعنی "ترتیب" کو بنیادی اہمیت دی ہے، اور سنسکرت شعریات نے "ترتیب" کو تخلیق معنی کے آلے کے طور پر نہیں پیش کیا ہے، لیکن آنند وردھن اور دوسروں کے یہاں سنگھٹن (Sanghatana) کے تصور میں یہ بات شامل ہے کہ پوری نظم، یا کم سے کم پورے بند یا اشلوک کو بیک وقت دیکھا جائے۔ کنجنی راجا (Kunjunni Raja) نے Sangathana کا ترجمہ stylistic structure کیا ہے۔

استعارہ بطور آلۂ تخلیق معنی کے مسئلے پر سنسکرت شعریات میں ایک اہم بحث اس نکتے پر ہے

کہ جب لغوی معنی غیر مناسب ہوں تو استعاراتی معنی مناسب ہو سکتے ہیں۔ اس کی مشہور مثال ایک فقرہ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "گنگا پر گاؤں"۔ انگریزی صرف و نحو یہاں سنسکرت کے موافق ہے۔ یعنی انگریزی میں کہیں گے (the village on the Ganga) اور اردو میں بھی اسے پورے جملے کی شکل میں بولا جا سکتا ہے کہ "میرا گاؤں گنگا پر بسا ہوا ہے"۔ ظاہر ہے کہ ان تینوں فقروں میں "پر" کے معنی "گنگا کی سطح پر" نہیں، بلکہ "گنگا کے کنارے پر" ہیں۔ لہٰذا لغوی معنی کو نامناسب پا کر ہم نے استعاراتی معنی اختیار کر لئے۔ اب اگر استعاراتی معنی سے ایک اور معنی نکلیں، مثلاً "ہمارا گاؤں گنگا پر بسا ہوا ہے" سے یہ مراد لیں کہ یہ گاؤں بہت مقدس ہے، تو یہ دھونی کا عمل ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ دھونی سے جو معنی مشار (suggested) ہوتے ہیں، ان کا استعاراتی معنی سے کوئی تعلق ہونا ضروری نہیں۔ بقول آنند وردھن، ان میں وہی رشتہ ہے جو روشنی اور برتن میں ہے۔ یعنی رشتہ تو کوئی نہیں ہے، لیکن روشنی کے ذریعہ برتن ہمیں دکھائی دیتا ہے۔ روشنی نہ ہو تو برتن نہ دکھائی دے۔

استعاراتی معنی کے تصور سے ہماری شعریات میں ایک اہم کام یہ لیا گیا کہ استعارے کو لغوی معنی میں استعمال کر کے اس سے پھر استعارہ بنایا گیا، یا استعارہ معکوس بنایا گیا۔ مثلاً میر اور غالب دونوں نے "خاک" کے استعارے کی مثال دیکھیں۔

وے لوگ تم نے ایک ہی شوخی میں کھو دیے
پیدا کئے تھے چرخ نے جو خاک چھان کر

(میر، دیوان اول)

سر پر ہجوم درد غریبی سے ڈالیے
وہ ایک مشت خاک کہ صحرا کہیں جسے

(غالب)

"خاک چھاننا" استعارہ ہے۔ میر نے یہاں اس کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ یہ معنی بھی نکلتے ہیں کہ آسمان نے بہت ساری خاک چھان کر سب سے اچھی مٹی سے ان لوگوں کو بنایا۔ یعنی خاک چھاننا (استعارہ) کو لغوی معنی میں لیا، اور پھر اس سے استعارہ بنایا کہ آسمان نے چھان چھانٹ کر مٹی نکالی اور ان لوگوں کو بنایا۔ غالب نے صحرا کے لئے "مشت خاک" کا استعارہ بنایا۔ پھر اس مشت خاک کو لغوی معنی

میں لے کر اسے سر پر ڈالنے کی بات کی۔ خاک سر پر ڈالنا خود استعاراتی عمل ہے۔ اس طرح دونوں شاعروں نے استعارے کو پلٹ کر پھر استعارہ بنایا ہے۔ یہ طرز فارسی میں بھی ہے، لیکن سبک ہندی میں زیادہ اور ایرانی فارسی میں کم۔ اردو والوں نے تو اسے بے دریغ برتا ہے۔

جارج لیکاف (George Lakoff) اور مارک ٹرنر (Mark Turner) نے غالباً اسی بنا پر کہ استعارے کو لغوی معنی دے کر پھر استعاراتی معنی میں استعمال کر سکتے ہیں، کہا ہے کہ "استعارے کی فہم کی بنیاد اس بات پر ہے کہ ہمارے تصورات کا ڈھانچا معنی سے آزاد ہے۔" یعنی جب ہم الفاظ کو تصوراتی (= استعاراتی) سطح پر برتتے ہیں تو انھیں لغوی اور غیر لغوی دونوں معنی دے سکتے ہیں۔ عام استعمال میں ایسا نہیں ہو سکتا۔ لیکاف اور ٹرنر کا خیال کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انسان کے تصوراتی نظام میں ایسے اشارے یا ایسے مفروضات پوشیدہ ہیں جن کی مدد سے وہ عام استعاروں کو سمجھ لیتا ہے، اور پھر ان سے مزید استعارے بنا لیتا ہے۔ لیکن یہ خیال اس لئے مخدوش ہے کہ لیکاف اور ٹرنر کی تقریباً ساری بحث مغربی ادب اور تہذیب کے حوالے سے ہے۔ دوسری تہذیبیں ایسی ہو سکتی ہیں (اور ہیں) جن میں تجربے کی وہ نوعیت (اور اس لئے زبان = استعارے) کی وہ نوعیت نہ ہو جو مغربی تہذیبی ماحول میں ہے۔ پھر ایسا ہے کہ تہذیبی مفروضات بدلتے رہتے ہیں۔ مشرق (بشمول افریقہ) میں عرصۂ دراز تک مغرب کو تاریکی اور مشرق کو روشنی کا استعارہ قرار دیا جاتا رہا۔ خود عربی میں "مغرب" اور "مشرق" کے جو معنی ہیں، اس استعارے کی پشت پناہی کرتے ہیں (بلکہ "مغرب" اور "مشرق" کے لغوی معنی ہی "روشنی کے غروب ہونے کی جگہ" اور "روشنی کے طلوع ہونے کی جگہ" ہیں۔) تہذیبی سیاق و سباق کے بغیر استعارہ، اور نحوی سیاق و سباق کے بغیر زبان بے معنی ہیں۔ مثال کے طور پر انگریزی میں "وقت" کے بارے میں اس طرح کے استعارے عام ہیں:

وقت تبدیلی لاتا ہے
وقت تباہ کرتا ہے
وقت چیزوں کو کھا جاتا ہے
وقت لوگوں اور اشیا کو پرکھتا ہے
وقت لوگوں کا تعاقب کرتا ہے

وقت ہماری فصل کاٹتا ہے
وقت تیز دوڑنے والا ہے
وقت چور ہے/ ڈاکو ہے/ قزاق ہے
وقت ظالم ہے

آپ ایک منٹ بھی غور کریں گے تو یہ بات آپ پر کھل جائے گی کہ مندرجہ بالا میں سے زیادہ تر استعارے ہمارے یہاں آسمان کے حوالے سے بنے ہیں۔

آسمان تبدیلی لاتا ہے
آسمان تباہ کرتا ہے
آسمان چیزوں کو کھا جاتا ہے
آسمان لوگوں اور اشیا کو پرکھتا ہے
آسمان چکر لگاتا رہتا ہے
آسمان چور ہے/ قزاق ہے/ ڈاکو ہے
آسمان ظالم ہے

آپ یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ انگریزی سے اردو یا اردو سے انگریزی میں ترجمہ کرتے وقت آپ "وقت" کی جگہ "آسمان" اور "آسمان" کی جگہ "وقت" نہیں رکھ سکتے۔ "فلک پیر" کا ترجمہ (Father Time) نہیں ہو سکتا۔

اس بحث کا جو نتیجہ اس وقت ہمارے لئے اہم ہے وہ یہ ہے کہ استعارہ اپنی تہذیب اور اپنے تہذیبی رسوم و مفروضات میں جس قدر ڈوبا ہوا ہوگا، اتنا ہی تو انگر ہوگا۔ اور اس میں ٹھہرنے کی قوت بھی اتنی ہی زیادہ ہوگی۔ ممکن ہے باہر سے لایا ہوا استعارہ ہمارے یہاں کھپ جائے اور آہستہ آہستہ وہ بھی اتنی ہی قوت اور طول العمری حاصل کر لے۔ لیکن عام طور پر، ایسا استعارہ فوری طور پر تو بہت متاثر کرتا ہے (بشرطیکہ وہ غیر زبان سے ہماری زبان میں کامیابی سے منتقل ہو سکا) اور پھر جلد ہی کتابوں کے اوراق میں محو ہو جاتا ہے۔ اس اصول میں معنی آفریں شاعر کے لئے بہت سے سبق پوشیدہ ہیں۔

جلد دوم کے دیباچے میں ہم نے معنی کے اقسام، اور کسی متن میں معنی کا وجود کس طرح قائم

ہوتا ہے، ان مسائل پر کچھ گفتگو کی تھی۔ گذشتہ صفحات میں انھیں مسائل پر کسی اور نقطۂ نظر سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ اب ہم یہ بیان کر سکتے ہیں کہ وہ کون سی صورت حالات ہیں جن میں کوئی متن (شعر) "معنی آفرینی" کا حامل ٹھہرایا جا سکتا ہے۔ چونکہ ہر متن میں کچھ نہ کچھ معنی تو ہوتے ہی ہیں، چاہے وہ کتنے ہی خفیف ہوں، اس لئے محض بامعنی متن (یعنی وہ متن جسے اس زبان کے بولنے والے بامعنی کہیں جس میں وہ متن ترتیب دیا گیا ہے) کو معنی آفرینی کا حامل نہیں کہہ سکتے۔ لہٰذا معنی آفرینی پر مبنی متن عام سے زیادہ معنی ہوں گے۔ اس کی تفصیل حسب ذیل ہے:۔

(۱) کسی متن میں بظاہر کوئی معنی ہوں، لیکن غور کرنے پر کچھ اور معنی نکلیں۔ اس کی تین شکلیں ہو سکتی ہیں:

(الف) جو معنی بادی النظر میں دکھائی دیتے تھے وہ غلط ہوں اور اصل معنی اس وقت معلوم ہوں جب متن پر پوری طرح غور کیا جائے۔

(ب) جو معنی بادی النظر میں دکھائی دیتے تھے، وہ مناسب ہوں لیکن غور کرنے پر ایک اور معنی حاصل ہوں۔

(ج) جو معنی بادی النظر میں دکھائی دیتے تھے، وہ مناسب ہوں۔ لیکن غور کرنے پر جو معنی نکلیں وہ پہلے معنی کے مخالف یا متضاد ہوں۔

(۲) دوسری صورت یہ ہے کہ متن میں دو سے زیادہ معنی ہوں۔

(۳) تیسری صورت یہ ہے کہ متن میں ایسا خوش گوار ابہام ہو جس کی بنا پر اس میں ایک سے زیادہ معنی کا احتمال یا امکان ہو۔

(۴) چوتھی صورت یہ ہے کہ متن میں ایسے لفظ ہوں جن میں ایک سے زیادہ معنی ہوں، اور ایک، یا کچھ معنی تو براہ راست متن سے تعلق رکھتے ہوں اور باقی کا تعلق ضعیف ہو۔

(۵) پانچویں صورت یہ ہے کہ متن میں الفاظ جن معنی میں استعمال کئے گئے ہیں، ان کے علاوہ بھی کچھ معنی ان کے ہوں، اور وہ معنی متن سے کسی طرح کا علاقہ رکھتے ہوں۔ لیکن وہ علاقہ معنی کا نہ ہو، بلکہ تلازمے، انسلاک، صوت، رسم و رواج،

صورت، وغیرہ کا ہو۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ آخری صورت (جس کا معروف نام رعایت لفظی ہے) کو معنی آفرینی کیوں کر کہہ سکتے ہیں جب متن اور الفاظ میں معنی کا علاقہ ہے ہی نہیں؟ معنی آفرینی تو تب ہو جب معنی میں اضافہ ہو؟ انیسویں صدی کے آخر سے جو تنقید ہمارے یہاں قائم ہوئی اس کا مسلک یہی تھا کہ رعایت لفظی بیکار، بلکہ مذموم شے ہے، کیونکہ اس کے ذریعہ شعر کے "جذباتی ماحصل" (emotional content) یا "جذباتی سچائی" میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ (میں نے "جذباتی ماحصل" اور "جذباتی سچائی" واوین میں اس لئے رکھا ہے کہ کلاسیکی اردو شعریات میں ان تصورات کا وجود نہیں۔ اور میں ان تصورات کو مہمل نہیں تو غیر ضروری اور بے کار ضرور سمجھتا ہوں۔) آزاد اور حالی نے جس تنقید کو رواج دیا اس میں معنی آفرینی کا تصور بہت کم اہمیت رکھتا تھا۔ اور وہ اہمیت بھی، ان کے اثر اور انگریزی کے دباؤ سے گھٹتے گھٹتے اتنی کم ہوگئی کہ جدید نقادوں، مثلاً مجنوں گورکھ پوری، کلیم الدین احمد، آل احمد سرور، احتشام حسین، وغیرہ کے یہاں معنی پر کوئی گفتگو نہیں ملتی۔ مولانا حسرت موہانی میں تو رعایت لفظی سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت ہی نہ تھی۔ نظم طباطبائی کو رعایت لفظی کی قدر معلوم تھی، لیکن وہ بھی اس کے ساتھ بہت سارے "اگر" "مگر" لگائے رہتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ رعایت لفظی اگر محاورے کی پابندی کے ساتھ آئے تو پر لطف ہوتی ہے، ورنہ انھیں اس سے نفرت ہی تھی۔ مثلاً "مدام" کے ایک معنی "شراب" بھی ہیں۔ لہٰذا اکثر پرانے شعرا نے (جو ان معنی سے واقف تھے) "شراب" کا مضمون باندھنے میں لفظ "مدام" بھی استعمال کیا ہے، چنانچہ غالب کا لاجواب شعر ہے؂

کیوں گردش مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

لیکن طباطبائی نے بار بار لکھا ہے کہ شاعر لوگ "شراب کے ساتھ "مدام" کا لفظ اتنی بار لائے ہیں کہ مجھے اس سے نفرت ہوگئی ہے۔ اسی طرح، غالب کا شعر ہے؂

شوق ہر رنگ رقیب سروساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

اس پر طباطبائی لکھتے ہیں کہ غالب نے لفظ "رنگ" کو محاورے کے خلاف محض "تصویر" کی رعایت سے

استعمال کیا ہے، اور یہ اچھی بات نہیں کہ رعایت کی خاطر محاورہ ترک کیا جائے۔ (اب یہ اور بات ہے کہ "رنگ" کے بہت سے معنوں میں ایک معنی "ڈھنگ، طریقہ" بھی ہے، لہٰذا غالب نے "رنگ" کا لفظ یہاں خلاف محاورہ نہیں لکھا ہے۔ ورنہ بنیادی بات یہ ہے کہ اگر لفظ "رنگ" سے شعر کے معنی میں، یا حسن میں اضافہ ہوتا ہے، اور محاورہ برتنے میں کوئی خاص فائدہ نہیں، تو رعایت کی خاطر محاورہ ترک کرنا ہی انسب ہے۔)

بہر حال، بات یہ ہو رہی تھی کہ رعایت لفظی کو معنی آفرینی کا ذریعہ کیوں قرار دیا جائے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ پہلا جواب تو یہ ہے کہ مذکورہ بالا شعروں میں اگرچہ "مدام" بمعنی "شراب" اور "رنگ" بمعنی (colour) کا کوئی محل نہیں، لیکن یہ معنی "گردش" (کیونکہ شراب کا پیالہ گردش کرتا ہے) اور "پیالہ وساغر" کے معنی کو تقویت ضرور پہنچاتے ہیں۔ اور "رنگ" بمعنی (colour) اسی طرح تصویر کے معنی کو تقویت پہنچاتا ہے۔ یعنی یہ معنی اگرچہ کلام کے مقصود کو قائم کرنے کے لئے ضروری نہیں۔ لیکن یہ نہ ہوں تو کلام کا مقصود ہم تک اتنی قوت سے واضح نہ ہو جتنی قوت سے اب واضح ہوتا ہے۔ نجود موہانی نے "رنگ" والے شعر پر رائے زنی کرتے ہوئے طباطبائی کے جواب میں لکھا ہے کہ یہاں مناسبت (= رعایت) سے شعر کے معنی میں خلل نہیں پڑتا۔ بلکہ اس سے شعر کی زینت ہوتی ہے۔ وہ یہ بھول گئے کہ جس چیز سے شعر کے معنی میں خلل نہ پڑے وہ اس کے معنی کو تقویت ہی پہنچائے گی، زینت تو بعد کی بات ہے۔ معنی اس معنی میں شعر کی زینت ہے کہ معنی اگر زیادہ ہوں گے تو شعر زیادہ خوبصورت مانا جائے گا۔ اشعار زیر بحث میں لفظ "مدام" (بمعنی "شراب") اور لفظ "رنگ" (بمعنی colour) پیکر کی تخلیق کر رہے ہیں (گردش، شراب کی گردش، شراب پینے کے بعد سر کی گردش، پیالہ وساغر میں بھری ہوئی شراب کی گردش، اس کا چھلکنا۔) یہ سب تصورات لفظ "مدام" بمعنی "ہمیشہ" نہیں، بلکہ "مدام" بمعنی "شراب" کی وجہ سے پیدا ہوئے ہیں۔ علی ہٰذا القیاس "رنگ" بمعنی "قلم" (بمعنی colour) سے بہت سے تصورات "تصویر" کے ساتھ مل کر پیکر کی تخلیق کرتے ہیں۔ (تصویر کے رنگ، خیالی رنگ) مصوری کے طرز کو "قلم" کہتے ہیں، مثلاً "کانگڑہ قلم" بمعنی "کانگڑہ کا طرز"۔ تصویر جس چیز سے بناتے ہیں اسے "قلم" بمعنی (brush) یا "موقلم" کہتے ہیں۔ "ہر رنگ" بمعنی "ہر طرح کے رنگ" (لال، سبز، زرد، وغیرہ)۔ تصویر درد میں رنگ خون دل سے بھرتے ہیں، وغیرہ۔) یہ سب فائدے نہ حاصل ہوتے اگر

رعایت لفظی نہ ہوتی۔

دوسرا جواب یہ ہے کہ آج اکثر نظریات شرح میں یہ بات تسلیم کی جاتی کہ لفظ کے کوئی معنی کبھی زائل نہیں ہوتے۔ ہم دریدا (Derrida) کو نظر انداز بھی کر دیں تو بھی ولیم ایمپسن (William Empson) کی ہم نوائی کرتے ہوئے کہہ سکتے ہیں کہ جہاں تعبیر کے امکانات ہوں وہاں معنی کی تونگری بھی ہوتی ہے۔ مندرجہ بالا دونوں شعروں میں ہم "رنگ" اور "مدام" کے تمام امکانات پر غور کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ان لفظوں کے کچھ معنی ایسے ہیں جو ہمارے مفید مطلب ہیں بھی اور نہیں بھی۔ سنسکرت علم معنی میں شنکر آچاریہ کا یہ قول مشہور ہے کہ الفاظ نام، صورت، عمل، امتیاز، نوع، یا کیفیت کے ذریعہ اشیا کی خبر دیتے ہیں۔ اشعار زیر بحث میں "رنگ" اور "مدام" کے دو معنی آپس میں امتیاز قائم کرتے ہیں، لیکن یہ امتیاز ہمیں ان کی نوع کو سمجھنے اور اس نوع کو شعروں کے معنی میں استعمال کرنے کا موقع دیتا ہے۔

تیسرا جواب یہ ہے کہ ایسے الفاظ جن کے ایک سے زیادہ معنی ہوں، اپنی نوعیت ہی کے اعتبار سے ایک سوالیہ نشان بن کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اور جہاں سوالیہ نشان ہے، وہاں ابہام ہے۔ اور جہاں ابہام ہے، وہاں معنی کی کثرت ہے۔ سنسکرت فلسفۂ لسان میں یہ مسئلہ زیر بحث رہا ہے کہ ایک لفظ جس کے کئی معنی ہیں، کیا اسے کثیر المعنی لفظ کہا جائے، یا یوں کہا جائے کہ جتنے معنی ہیں اتنے ہی لفظ ہیں، لیکن ان تمام لفظوں کا تلفظ ایک ہے؟ جن لوگوں کو الفاظ کی اصل، ان کی تاریخ اور مختلف زبانوں میں ان کے سفر سے دلچسپی ہے، وہ کہیں گے کہ بعض الفاظ اگرچہ تلفظ میں ایک ہیں، لیکن وہ الگ الگ زبانوں سے آئے ہیں۔ یا ان کے مختلف معنی مختلف راہوں سے ہو کر موجودہ صورت میں ظہور پذیر ہوئے ہیں۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ شعرا کے استعمال کے باعث کسی لفظ میں کوئی نئے معنی خود اسی زبان میں پیدا ہوئے ہوں جس زبان کا وہ لفظ ہے۔ عربی میں ایسے لفظوں کی کمی نہیں جن کا تلفظ، جن کی اصل، سب کچھ ایک ہے، لیکن معنی مختلف، بلکہ متضاد ہیں۔ بھرتری ہری کا قول ہے کہ ایسی صورتوں میں، جہاں لفظ کا تلفظ ایک ہے لیکن معنی ایک سے زیادہ ہیں، سب سے زیادہ مروج معنی کو اولین قرار دیا جاتا ہے۔ لیکن یہ محض آسانی کے لئے ہے۔ لفظ کے اصل معنی تو متن کے اندر سیاق وسباق سے طے ہوتے ہیں۔

میرا مطلب یہ نہیں کہ جب آپ نے غالب کے شعر میں لفظ "مدام" پڑھا تو آپ کے ذہن

نے فکر اور تعقل کے وہ تمام مدارج طے کر لئے جو اوپر مختصراً بیان ہوئے ہیں۔ لیکن خود یہی بات، کہ ایسے مدارج ممکن ہیں، اس بات کا ثبوت ہے کہ رعایت لفظی بھی معنی آفرینی کے متعلقے کی چیز ہے۔ اسٹیفن المان (Ullmann) کہتا ہے کہ یہ بات، کہ کوئی نشان (sign) کوئی معنی رکھتا ہے، لیکن وہ کسی اور معنی کا حامل ہونے سے ممتنع نہیں ہے، اس بات کو ثابت کرتی ہے کہ زبان علم کا آلہ ہے۔ المان کے بیان کا یہ بھی نتیجہ نکلتا ہے کہ الفاظ کو مطلق اور جامد نہیں، بلکہ اضافی اور متحرک سمجھنا چاہئے۔ ''رنگ'' بمعنی (colour) سے ''رنگ'' بمعنی ''حالت'' تک پہنچنا اسی لئے ممکن ہوا ہوگا کہ شاعر لوگ، (اور دوسرے لوگ بھی) ''رنگ'' کے معنی کو حسب ضرورت توڑتے رہے ہوں گے، اور بالآخر مرور ایام کے ساتھ اس لفظ کے نئے نئے معنی مقبول ہوتے چلے ہوں گے۔ (یہی صورت تمام لفظوں کے ساتھ ہوتی ہے۔)

چوتھا جواب یہ ہے کہ رعایت لفظی کے ذریعہ کلام میں زور پیدا ہوتا ہے، اور ہم یہ دیکھ چکے ہیں کہ زور کا ایک تفاعل معنی بھی ہے۔ اچاریہ مت کا قول ہے کہ اگر کلام میں کوئی ایسا لفظ آئے جس لفظ کے دو معنی ہوں، اور دونوں معنی کی ترسیل مقصود ہو، تو ہم یہ فرض کر سکتے ہیں کہ دو مختلف الفاظ، جو شکل و صورت میں ایک ہیں، بہ یک وقت ادا کئے جا رہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ جب ''مدام'' کے دو معنی ہیں، اور دونوں سے ہم کچھ نہ کچھ فائدہ حاصل کر سکتے ہیں، تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہم ایک لفظ کے دام میں دو لفظ خرید رہے ہیں۔

میں نے رعایت لفظی پر اتنی توجہ اس لئے صرف کی ہے کہ ہمارے یہاں اس کو اب بھی شک، بلکہ حقارت کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ آج ایسے لوگ بمشکل ہی ہوں گے جو رعایت لفظی کو خوبصورت، یا توسیع معنی کا ذریعہ، یا ضروری چیز قرار دیں۔ ہمارے کلاسیکی شعرا کا تو یہ عالم ہے کہ وہ رعایت کے بغیر منھ نہیں کھولتے، اور ہم لوگ، جو خود کو ان کا، اور زبان کا نباض قرار دیتے ہیں، یہ کہتے نہیں تھکتے کہ میر و سودا، غالب و آتش، و درد و مومن وغیرہ کے یہاں رعایت لفظی نہیں ہے۔ انیس کے یہاں صنائع بدائع کی بھرمار دیکھ کر شبلی کو کہنا پڑا کہ میر انیس کیا کرتے، اہل لکھنؤ کے مذاق سے مجبور تھے۔ گویا اتنا بڑا شاعر اپنے سامعین کو اپنا ہم زبان بنانے سے معذور تھا! ورڈزورتھ تک نے یہ لکھا ہے کہ بڑا شاعر اپنے زمانے کے مذاق سے متاثر نہیں ہوتا، بلکہ اسے اپنی مرضی کے مطابق ڈھالتا بھی ہے۔

کلام میں وفور معنی کی جو صورتیں اوپر بیان ہوئیں، ان سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ جہاں مضمون

آفرینی کے کوئی طریقے اور قاعدے مقرر نہیں ہو سکتے وہاں معنی آفرینی کے طریقے اور قاعدے مقرر ہو سکتے ہیں۔ لہٰذا عام حالات میں مضمون آفرینی کا عمل معنی آفرینی سے مشکل ہے۔ کیونکہ جس عمل کے لئے کوئی قاعدے قانون نہیں وہاں کسی چیز کے بارے میں کوئی حکم نہیں لگ سکتا کہ ایسا کریں گے تو ویسا نتیجہ نکلے گا۔ لہٰذا مضمون آفریں شاعر کو روز نیا کنواں کھودنا اور اس میں نیا ڈول ڈالنا پڑتا ہے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ چونکہ مضمون کے بغیر شعر بن ہی نہیں سکتا، اور پرانے مضامین کی تقریباً لامحدود تعداد شاعر کے سامنے موجود ہے، اس لئے مضمون آفریں شاعر کے لئے بہت کاوش کے بغیر بھی کچھ نہ کچھ کر جانا نسبۃً آسان ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف یہ معاملہ بھی ہے کہ مضمون آفریں شاعر کو خطرے بھی بہت لاحق ہوتے ہیں، جیسا کہ ہم خیال بندی کے سلسلے میں دیکھ چکے ہیں۔ معنی آفرینی کے لئے زبان پر قدرت، اس کے امکانات کا زندہ احساس، مربوط مگر پیچیدہ فکر، اور طاقت ور تخیل درکار ہوتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں، معنی آفریں شاعر کو تمام شاعرانہ صفات سے متصف ہونا پڑتا ہے۔ بڑے شاعر عام طور پر دونوں میدانوں میں یکساں شہسواری کر سکتے ہیں۔ دوسرے خیال بندوں کے مقابلے میں غالب کی غیر معمولی کامیابی کا راز یہی ہے کہ وہ اعلیٰ درجے کے خیال بند مضمون آفریں ہونے کے ساتھ ساتھ اعلیٰ درجے کے معنی آفریں بھی تھے۔ میر کے یہاں مضمون آفرینی میں خیال بندی کا عنصر کم تھا۔ لیکن ان کے یہاں کیفیت زیادہ تھی، اور معنی آفرینی میں وہ غالب سے بھی آگے تھے۔ مضمون اگر بیج ہے تو معنی اس کے درخت کا پھل۔ لیکن ہر بیج کا درخت پھلدار نہیں ہوتا۔ اور بیج جب پھلدار درخت بنتا ہے تو اس کا ہر پھل ذائقے، رنگ، جسامت اور خوشبو میں برابر نہیں ہوتا۔

(۲) چو بوئے گل بہ صبا معنی نہ بستہ نویس

بیدل کا یہ مصرع اپنے ابہام کے باعث معنی آفرینی کا مشورہ بھی ہے، اور معنی آفرینی کی مثال بھی۔ اگر ''معنی'' سے ''مضمون'' مراد لی جائے، جو بالکل ممکن ہے، تو مصرع کا مفہوم یہ ہوا کہ ایسے مضمون لکھو جو کسی نے نہ باندھے ہوں۔ اور اگر ''معنی'' سے (Meaning) مراد لی جائے (اور وہ بھی بالکل ممکن ہے) تو مصرعے کا مفہوم ہوا: ایسے معنی کو اپنے کلام میں جگہ دو جو بندھے ہوئے نہ ہوں، آزاد ہوں۔ (یعنی

تمھارا کلام کسی ایک معنی کا پابند نہ ہو۔) بیدل نے زبان کی نارسائی اور معنی کے مکمل طور پر الفاظ کی گرفت میں نہ ہونے، یا معنی کے ماورائے الفاظ ہونے، یا ناقابل اظہار ہونے کے مضمون اکثر باندھے ہیں۔

(۱) اے بسا معنی کہ از نامحرمی ہائے زباں
باہمہ شوخی مقیم پردہ ہائے راز ماند
(کتنے بہت سے معنی (مضمون) تھے کہ زبان کی نامحرمی کے باعث اپنی ہزار شوخی کے باوجود پردۂ راز میں رہ گئے۔)

(۲) سخن اگر ہمہ معنیست بے کم و بیشے
عبارتے ست خموشی کہ انتخاب نہ دارد
(کلام اگر سراپا معنی ہے، تو بھی اس میں کمی بیشی ہو سکتی ہے۔ خاموشی ہی ایسی عبارت ہے جس سے انتخاب ممکن نہیں۔)

(۳) در عالمے کہ حسن ز تمثال تنگ داشت
ما دل گداختیم بہ سودائے آئینہ
(ایسی دنیا میں، جہاں حسن کو عکس سے ننگ آتا تھا، ہم نے آئینہ بنانے کی فکر میں اپنا دل پگھلا ڈالا۔) (یعنی حسن (= معنی) الفاظ کے آئینے میں منعکس نہ ہوا۔)

(۴) زیر پرواز غبار رنگ و بو آواز می آید
کہ بال افشانی عنقا دریں گلشن نمی گنجد
(رنگ و بو غبار بن کر پرواز کر رہے ہیں اور ان سے یہ صدا آ رہی ہے کہ اس گلشن میں عنقا کو پر پھڑ پھڑانے کی جگہ نہیں ہے۔ یعنی الفاظ کے چمن میں معنی صورت عنقا ۔ گ اداں نہیں۔)

بیدل کے یہ اشعار خود معنی آفرینی کے عمدہ نمونے ہیں۔ ان میں سبک ہندی کا تجریدی رنگ اور ابہام بھی نمایاں ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں یہ دونوں ہی صفات معنی آفرینی کے لئے ضروری ہیں۔ اور اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ میر نے حسب معمول اس قاعدے کو بھی غلط کر دکھایا، کیونکہ ان کے یہاں تجریدی رنگ بہت کم ہے۔ ہاں ابہام میں وہ البتہ بیدل ہی کی طرح اشارات اور کنایات سے بھرپور طرز کے حامل ہیں۔ میر کے یہاں اظہار کی نارسائی کا مضمون بھی کم ہے۔ شاید اس لئے کہ ان پر کسی مضمون کا دروازہ بند نہ تھا اور انھیں کبھی لفظوں کی کمی یا کمزوری محسوس نہ ہوئی۔ ورنہ عام طور پر مضمون آفریں شاعر بھی اظہار کی نارسائی کا شکوہ کرتا ہے، کیونکہ مضمون اگر ہاتھ آ بھی جائے تو اس کو پوری طرح ادا کیوں کر کریں؟ میر کے سامنے یہ مسئلہ شاید اس لئے بھی کسی خاص مشکل کا حامل نہ تھا کہ وہ تجرید کو تخصیص اور تفرید کو تعمیم میں بدلنا خوب جانتے تھے۔ اگر بعض انھیں تجریدی، یا انتہائی انوکھی بات سوجھتی بھی تھی تو وہ اسے کسی مخصوص صورت حال سے متعلق کر کے، یا کسی عمومی اصول کے تحت لا کر بیان کر دیتے تھے۔ میر ان چند بڑے شاعروں میں سے ہیں جنھوں نے لفظ کی نامحرمی، اظہار کی ناکامی، قوت بیان کی محدودیت وغیرہ کی شکایت نہیں کی ہے۔

گذشتہ صفحات میں ہم نے کثرت معنی کی جن صورتوں (یا اقسام) کا ذکر کیا ہے، وہ سب میر کے یہاں موجود ہیں۔ مثالیں یوں تو ساری کتاب ہی میں بکھری پڑی ہیں، لیکن میں بعض نئی مثالوں کے ذریعہ اشعار کے پیچھے جھانک کر یہ بتانے کی بھی کوشش کروں گا کہ وفور معنی کے یہ کارنامے میر سے کیوں کر انجام پا سکے؟ جو اشعار انتخاب میں شامل ہیں ان کو مثال کے طور پر نہ پیش کروں گا۔ یہ کوئی ضروری نہیں کہ ایک شعر میں معنی آفرینی کی ایک ہی صفت ہو۔ ممکن ہے ایک شعر میں کئی کئی صفات ہوں۔ میں کوشش کروں گا کہ تمام صفات کو مدلل بیان کر سکوں۔ یہ دو غزلیں جن کا تجزیہ معنی آفرینی کے نقطۂ نظر سے کیا گیا ہے، بلا کسی منصوبے یا ارادے کے انتخاب کی گئی ہیں۔ پہلی غزل تو بالکل اٹکل پچو اٹھائی، یعنی آنکھ بند کر کے کلیات کھولا تو یہ غزل سامنے تھی۔ دوسری غزل میں صرف یہ لحاظ رکھا کہ بہت لمبی نہ ہو، اور بحر میر میں ہو۔ کام شروع کرنے کے پہلے مندرجہ ذیل باتیں، یا معاملات، آپ کی خدمت میں پیش کرنا چاہتا ہوں۔

(۱) بحر میر کا انتخاب میں نے اس لئے کیا کہ عام خیال کے مطابق میر کے یہاں اس بحر کے اشعار میں کیفیت بہت ہے۔ ممکن ہے یہ خیال صحیح بھی ہو۔ لیکن میں یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ عام شعرا کے

برخلاف میر نے کیفیت والے اشعار میں بھی معنی کی کثرت کا لحاظ رکھا ہے۔

(۲) میں نے یہ بات جان بوجھ کر کہی کہ میر نے معنی کی کثرت کا لحاظ رکھا ہے۔ مصنف کو اس بات پر کوئی اختیار نہیں کہ اس کے متن سے کتنے، یا کس طرح کے، یا کون سے معنی برآمد ہو سکتے ہیں۔ لیکن مصنف اپنے متن کو ترتیب ضرور اس طرح دیتا ہے کہ وہ بامعنی کہلائے۔ (چاہے اس کی "خوب صورتی" ہی اس کے معنی ہوں۔)

(۳) یہ بھی ممکن ہے کہ اگر مصنف کی شعریات میں کثیر المعنویت وہ صورت حال ہے جسے حاصل کرنا اچھی بات ہے، تو مصنف شعوری طور پر کوشش بھی کرے کہ کثیر المعنویت حاصل ہو۔

(۴) ماگریت (Renee Magritte)، مشہور سرریلسٹ مصور) کہا کرتا تھا کہ میں اپنی تصویروں کے عنوان ایسے رکھتا ہوں کہ عنوان اور تصویر میں کسی قسم کا کوئی ربط ہی نہ ہو۔ اس کے الفاظ ہیں کہ میرے عنوانات اور تصویروں میں "ہر چیز اس اشارے کی طرف مائل ہے کہ کسی شے، اور وہ جو (تصویر) اس کی نمائندگی کر رہی ہے، ان کے درمیان بہت ہی کم ربط ہے۔" ماگریت سے ایک بار پوچھا گیا کہ تمھاری تصویروں کے پیچھے کیا چیز ہوتی ہے؟ (یعنی تمھاری تصویریں کس بات، کس شے، کس تصور، وغیرہ کو پیش کرتی ہیں۔) اس نے جواب دیا کہ میری "تصویر کے پیچھے" کچھ بھی نہیں... رنگ کے پیچھے کینوس ہے۔ کینوس کے پیچھے دیوار ہے۔ دیوار کے پیچھے...

ماگریت کے ان خیالات میں صرف واقعیت ہی کے لئے نہیں، بلکہ لسان اور معنی کے لئے بھی اہم نکات ہیں۔ ہم سب جانتے ہیں کہ لسان میں کوئی اصول واقعیت نہیں۔ دال اور مدلول میں کوئی حقیقی رشتہ نہیں۔ (یہ جاننے کے لئے ہمیں دریدا کی ضرورت نہیں۔ سوسیور کی بھی ضرورت نہیں۔ سوسیور کے خیالات پر انگریزی میں مفصل بحث رچرڈس اور آگڈن (I.A.Richards and C.K. Ogden) کی کتاب The Meaning of Meaning میں اس وقت تحریر ہوئی جب دریدا پیدا بھی نہیں ہوا تھا۔ اور جدید مغربی تہذیب کی پیدائش کے بہت پہلے افلاطون نے Craytilus میں اور جرجانی نے "اسرار البلاغت" میں ان مسائل پر بہت کچھ لکھا تھا۔) بہر حال، لسان میں کوئی اصول واقعیت نہ ہونے کا مطلب یہ ہوا کہ تمام زبان کسی نہ کسی سطح پر استعاراتی ہے۔ اور اگر ایسا ہے تو معنی کی تخلیق، در اصل متن، متن کے ترتیب دینے والے، اور متن کو استعمال کرنے والے کے درمیان ایک تقریباً خود کار عمل ہے۔ لہٰذا

متن سے جتنے معنی جائز طور پر نکل سکیں انھیں قبول کرنا چاہئے۔ ماگریت کے اس قول کا، کہ میری تصویر کے پیچھے کچھ نہیں، مطلب یہی تھا کہ آپ جو مطلب نکال سکیں، اور تصویر اس کی متحمل ہو سکے، وہ سب درست ہے۔ ماگریت کا دوسرا مطلب یہ تھا کہ کوئی مدلول مطلق نہیں، ہر مدلول کے پیچھے پھر ایک دال ہے۔ ماگریت اگر نطشہ کی زبان استعمال کرتا تو شاید یہ کہتا کہ "سچائی کچھ نہیں ہے، استعاروں کی متحرک فوج ہے۔" اس کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ سچائی صرف زبان کے وسیلے سے ہی بیان ہوتی ہے۔ ہمارے پاس اور کوئی وسیلہ نہیں۔ اس لئے اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ ہم ایک لفظ سے کئی کئی معنی نکال لیتے ہیں۔

(۵) مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ معنی آفرینی کا اصول اسی لئے وضع ہو سکا، اور اس پر عمل اسی لئے ہو سکا، کہ کسی متن سے جو معنی نکل سکتے ہیں ان میں بلند و پست کا امتیاز تو شاید ہو سکے، لیکن کسی معنی کو آخری اور قطعی کہنا شاید ممکن نہ ہو۔ بعض حالات میں یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کسی متن کے سب سے مشکل (= باریک، لطیف) معنی اس کے بہترین معنی ہوں۔ (یعنی جس حد تک بہترین معنی کا تعین ہو سکتا ہے۔) اگر متن میں فی نفسہ یہ لچک نہ ہوتی کہ اس سے کئی طرح کے معنی مستخرج ہو سکیں، تو پھر مختلف قسم کے متون، مثلاً قانون، تاریخ، شاعری وغیرہ میں فرق ناممکن ہو جاتا۔ سنسکرت شعریات میں اس کو یوں کہا گیا ہے کہ بعض متن ایسے ہوتے ہیں جن میں لغوی معنی اہم ہوتے ہیں۔ (مثلاً قانون)، بعض ایسے ہیں جن میں محض مافیہ اہم ہوتا ہے (مثلاً اخبار)، اور بعض متن ایسے ہیں جن میں صرف اسلوب اہم ہوتا ہے (جیسے شاعری۔) روسی ہیئت پسندوں نے اس نکتے کو اپنے طور پر کئی بار دہرایا ہے۔

(۶) یہ مختصر بیان میں نے اس لئے ضروری جانا کہ جلد دوم کے دیباچے، اور پوری کتاب میں معنی آفرینی کی مثالوں، کے باوجود اب بھی بعض لوگوں کو متن کی کثیر المعنویت مشکوک معلوم ہوتی ہے۔ ان لوگوں کی خدمت میں ایک آخری بات عرض کر کے غزلوں پر گفتگو کروں گا۔ یہ تو معلوم ہی ہے کہ اگر کسی شعر میں معنی کی کثرت ہو تو وہ اچھا شعر کہلائے گا۔ (یہ اس لئے کہ معنی کی ترسیل ہی متن سازی کا اصل مقصد ہے۔) تو اگر ہم کسی کلام میں معنی کی فراوانی ثابت کریں، لیکن یہ ثابت نہ کریں کہ کلام کے مصنف نے یہ سب معنی مراد لئے تھے، تو کیا آپ اس بات پر اصرار کریں گے کہ نہیں، ہمارے خیال میں تو اس کلام میں ایک ہی معنی ہیں۔ معنی کم ہو جانے کی بنا پر شعر کو خراب ٹھہرایا جائے تو ہماری بلا سے۔ ہمیں یہ گوارا ہے کہ ہم (مثلاً میر یا غالب یا اقبال) کے کلام میں اچھے شعروں کی تعداد گھٹا دیں، لیکن یہ گوارا نہیں کہ ہم ان

کے شعروں کو کثیر المعنی قرار دیں۔ مجھے یقین ہے کہ مراد مصنف کی مرکزی اہمیت اور اساسی حیثیت کی قسم کھانے والے بھی اس نتیجے کو قبول نہ کریں گے۔ لیکن اسے کیا کیجیے کہ اگر آپ اس بات پر اصرار کریں کہ ہم وہی معنی صحیح اور موجود مانیں گے جو مصنف نے مراد لئے ہوں، تو بالآخر آپ اپنے بہترین شاعروں کا مرتبہ گھٹانے پر مجبور ہو جائیں گے۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ اگر کسی کلام سے کئی معنی برآمد ہو سکتے ہوں تو آپ کون سے معنی کو مراد مصنف قرار دیں گے؟ (اتنی ساری مشکلات کا سامنا کرنے سے بہتر تو یہی ہے کہ ہم معنی کی کثرت کو متن کی فطری ضرورت مان لیں۔)

اب ایک دو باتیں اس بات کی وضاحت کے لئے کہ کثیر المعنی شعر اچھا ہوتا ہے۔ اوپر میں نے کہا ہے کہ معنی کی ترسیل ہی متن سازی کا اصل مقصد ہے۔ لیکن خود اس کلیے کے معنی کیا ہیں؟ ایک معنی تو یہی ہوئے کہ انسان کا بنیادی تفاعل ترسیل ہے، اور ترسیل پر ہی انسان کی انسانیت (یعنی اس کی تہذیب) کا دارومدار ہے۔ لہٰذا وہ متن بہتر ہوگا جس میں ترسیل کی قوت زیادہ ہوگی۔ مگر اس مسئلے کے بعض پہلو اور بھی دلچسپ ہیں۔ مثلاً ہمیں شعر کی ضرورت کیوں ہے؟ اگر فرض کیجیے شعر کی ضرورت اس لئے ہے کہ وہ آسانی سے یاد ہو جاتا ہے۔ لہٰذا ہم اس کے ذریعہ اپنے حافظے کو دولت مند بنا سکتے ہیں۔ تو پھر یہ بھی کہا جائے گا کہ جس شعر کے ذریعہ ہم زیادہ باتیں یاد رکھ سکیں، وہی بہتر ہوگا۔ اگر فرض کیجیے شعر کی ضرورت اس لئے ہے کہ اس کے ذریعہ کائنات ہمارے لئے با معنی ہوتی ہے۔ تو پھر یہ بھی کہا جائے گا کہ جس شعر کے ذریعہ کائنات کے زیادہ پہلو با معنی ہو سکیں، یا جس کے ذریعہ خود کائنات زیادہ با معنی ہو سکے، وہی شعر بہتر ہوگا۔ اگر فرض کیجیے شعر کی ضرورت اس لئے ہے کہ وہ افسانہ ہونے کا دعویٰ کرتا ہے لیکن کسی نہ کسی باعث یا کسی نہ کسی طرح، ہم اس سے حقیقت کا کام بھی لے لیتے ہیں، تو پھر بھی یہی بات ہوگی کہ وہ شعر بہتر ہے جس سے ہم زیادہ سے زیادہ حقیقت کا کام لے سکیں۔ اگر فرض کیجیے کہ الفاظ وہ مسکوکات ہیں جن کے ذریعہ ہم تصورات حاصل کرتے ہیں، تو ظاہر ہے کہ وہی سکہ بہتر ہے جس کی قوت خرید زیادہ ہو۔

مصنف (شاعر، متن ساز) اگر غیر لغوی متن بنا رہا ہے، اور اگر اس متن سے اس کا اولین مقصد اطلاع بہم پہنچانا نہیں، بلکہ کسی قسم کا "افسانہ" تعمیر کرنا ہے، تو وہ لامحالہ معنی آفرینی کی کوشش کرے گا۔ اس نظریے کو صحیح ماننے کے لئے ارسطو کا سہارا لینے کی بھی ضرورت نہیں، کہ الفاظ کے ذریعہ اشیا کی نمائندگی ہوتی ہے، اور انسان کو نمائندگی کے عمل ہی میں لطف آتا ہے (یعنی نمائندگی چاہے ایسی چیز کی ہو

رہی ہو جس سے ہم بخوبی واقف ہیں، لیکن پھر بھی نمائندگی کا عمل، اور اس کا نتیجہ، ہمارے لئے لطف انگیز ہوتا ہے۔) ارسطو کا نظریہ فی الحال اس لئے غیر ضروری ہے کہ ہم معنی کو کسی چیز، کسی تصور، کی نقل ماننے سے انکار کرتے ہیں۔ ہم کہتے ہیں کہ معنی کے ذریعہ ہم چیزوں کو بناتے ہیں۔ اقبال کا کہنا تھا کہ اللہ تعالیٰ نے خود کو احسن الخالقین اس لئے کہا ہے کہ انسان میں بھی خلاقی کی صفت ہے۔ ہم اس بات کو نہ بھی مانیں، جب بھی یہ کہہ سکتے ہیں کہ معنی آفرینی کے ذریعہ مصنف کو اپنی قوت کے مظاہرے کا موقع ملتا ہے۔ بھلا اور وہ کون سا فن ہے جس میں پر عنقا پر رنگ رفتہ سے تصویریں کھینچی جا سکیں؟

اب میر کی دو غزلیں پڑھتے ہیں۔ پہلی غزل دیوان اول کی ہے۔ (کلیتوں اور حرفوں کے حوالے صفحہ ۱۲۵/۱۲۶ کے اعتبار سے ہیں۔)

(۱)

گرچہ کب دیکھتے ہو پر دیکھو
آرزو ہے کہ تم ادھر دیکھو

اس شعر میں صرف چار لفظ خبریہ ہیں (آرزو ہے کہ) انشائیہ بیان میں کثرت معنی تو ہوتی ہی ہے، لیکن یہاں تو عام سے بھی زیادہ کثرت کا جلوہ ہے۔ "گرچہ کب دیکھتے ہو" کے معنی پر غور کیجیے:

(۱) اگرچہ تم کبھی نہ دیکھو گے۔ (مثلاً ہم کہتے ہیں: "اب وہ کب نظر آتا ہے۔ بس گیا تو گیا۔")

(۲) اگرچہ تم کبھی نہیں دیکھتے۔

(۳) اگرچہ (ہمیں معلوم نہیں کہ) تم کب دیکھو گے۔ (ان معنی کی وضاحت آئندہ ہوگی۔)

(۴) اگرچہ (ہمیں نہیں معلوم کہ) تم کب دیکھتے ہو (اور کب نہیں دیکھتے۔)

مندرجہ بالا میں (۳) اور (۴) کو حاصل کرنے کے لئے غور کرنا پڑتا ہے۔ اس لئے یہ صورت حال (ا) (ب) کی ہے۔ اور چونکہ دو سے زیادہ معنی ہیں، اس لئے صورت حال (۲) کی بھی ہے۔ تیسرے اور چوتھے معنی کو حاصل کرنے کے لئے "پر دیکھو" کے معنی ہوں گے "لیکن دیکھو (تو سہی)" یا محض "لیکن

دیکھو"۔ یعنی پورے مصرعے کے معنی ہوئے:

(۵) اگر چہ (ہمیں نہیں معلوم کہ) تم کب دیکھو گے، لیکن دیکھو (یا دیکھو تو سہی۔)

(۶) اگر چہ (ہمیں نہیں معلوم کہ) (تم کب دیکھتے ہو (اور کب نہیں دیکھتے) لیکن دیکھو، (یا دیکھو تو سہی۔)

"دیکھو" بمعنی "ہمیں" کے علاوہ بمعنی "سنو، متوجہ ہو" بھی ہے۔ یعنی یہ ندائیہ کلمہ ہے، جس کے ذریعہ لوگوں کو کسی "اہم" بات کی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "دیکھو، نگا تار مت چھونا"۔ اب معنی ہوئے:

(۷) اگر چہ کب دیکھتے ہو (یعنی معنی (۱)، (۲)، (۳)، (۴)) لیکن سنو، ذرا متوجہ ہو۔

"پہ" کلمۂ تاکید بھی ہے۔ جیسے "اس کا جوڑا آئے پہ آئے" (مرزا فرحت اللہ بیگ۔) اب معنی ہوئے:

(۸) اگر چہ کب دیکھتے ہو (یعنی معنی (۱)، (۲)، (۳)، (۴) (پھر بھی) ضرور دیکھو۔

معنی نمبر (۷) کی روشنی میں (۱) (ج) کی صورت حال ہے، کہ یہ معنی گذشتہ معنی کے مخالف ہیں، کہ دیکھنے کے بجائے سننے کو کہا جا رہا ہے۔ پورے مصرعے میں (۲) اور (۳) کی صورت حال تو ہے ہی۔ اب مصرع ثانی کو دیکھیں:

(۹) ہماری (متکلم کی) آرزو ہے کہ تم (معشوق) ادھر (ہماری طرف) دیکھو۔

(۱۰) ہم لوگوں کی (بہت سے متکلموں کی) ارخ

(۱۱) ہماری (متکلم کی، بہت سے متکلموں کی) آرزو ہے کہ تم اس طرف (ہمارے گھروں کی طرف، ہمارے غم کدے کی طرف) دیکھو۔

مندرجہ بالا معنی کی روشنی میں صورت حال (۲) اور (۳) کی ہے۔ اب ادھر دیکھو" کے معنی پر مزید غور کریں:

(۱۲) ادھر دیکھ کر (ہمیں) (مجھے) قتل کرو یعنی معشوق کی نگاہ قاتل ہے۔ غالب ؎

محابا کیا ہے میں ضامن ادھر دیکھ
شہیدان نگہ کا خوں بہا کیا

معنی نمبر ۱۲ کے اعتبار سے صورت حال (۱) (ب) اور (۱) (ج) کی ہے۔ اب ایک بار "دیکھو" پر اس نقطۂ نظر سے غور کر لیں کہ اس میں بہ یک وقت دو طرح کے امر imperative ہیں۔

(۱۳) بہ میں

(۱۴) توجہ کن

یہاں صورت حال (۱) (ب) کی تو ہے ہی، لیکن یہ بھی ہے کہ "دیکھو" ایک کے بجائے دو لفظوں کا کام کر رہا ہے۔ اب یہ بھی دیکھ لیں کہ "تم" بمعنی معشوق تو ہے ہی، لیکن تخاطب کے ابہام کی وجہ سے اس شعر کو مختلف طرح کی صورت حالات پر منطبق کر سکتے ہیں۔ اس اعتبار سے بھی (۳) کا اطلاق درست ہے۔

(۲)

عشق کیا کیا ہمیں دکھاتا ہے
آہ تم بھی تو اک نظر دیکھو

"کیا کیا" ہمیں دکھاتا ہے، میں پھر انشائیہ کا ابہام ہے۔ اس کے معنی ہیں:

(۱) طرح طرح کی چیزیں دکھاتا ہے۔

(۲) وہ (کون سی) چیزیں (ہیں) جو عشق ہمیں دکھاتا ہے؟

اب ان کی بھی تعبیریں بہت ہو سکتی ہیں لیکن میں انھیں چھوڑ کر اس نکتے کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں کہ مصرع اولیٰ میں دونوں معنی بہ یک وقت موجود ہیں۔ یعنی (۱) استعجاب، تاکید۔ عشق ہمیں عجب عجب طرح کی، بہت سی، تکلیف و رنج سے بھری چیزیں دکھاتا ہے۔ اور (۲) سادہ سوالیہ۔ وہ کون سی چیزیں ہیں جو عشق ہمیں دکھاتا ہے؟ (تمھیں نہیں معلوم۔ کاش کہ تم بھی ایک نظر دیکھ لیتے۔) یہ دو معنی (۱) (ج) کی صورت حال ہیں۔ لیکن یہ ایک دوسرے کو منسوخ نہیں کرتے۔ ڈبلیو۔ بی۔ یے ٹس (W.B. Yeats) کی مشہور نظم (Among School Children) کے آخری مصرعے ہیں:

O body swayed to music, O brightening glance,

How can we know the dancer form the dance?

تمام نقادوں اور شراح کی نظر میں یہ مصرعے مطلق استفہام انکاری ہیں، یعنی رقص اور رقاص میں ایسی وحدت ہے کہ ہم ایک کو دوسرے سے الگ نہیں دیکھ سکتے۔ لیکن پال دمان (Paul de Man) نے اپنی کتاب (Allegories of Reading) میں اپنی پوری ریطوریقائی قوت یہ ثابت کرنے میں لگا دی کہ مصرع ثانی میں استفہام انکاری نہیں، بلکہ سادہ استفہام ہے۔ دمان نے کہا کہ ریطوریقائی قرأت کا کرشمہ یہ ہے کہ وہ ایک ہی متن میں "دو متناقض (incompatible) اور باہمی طور پر خود تباہ کار نقطہ ہائے نظر کے وجود کو ممکن کرتی ہے، اور اس طرح پڑھنے اور سمجھنے (self-destructive) کے کسی بھی طور کی راہ میں نا قابل تسخیر رکاوٹ کھڑی کرتی ہے۔" پال دمان کی اس قرأت پر بہت شور غل ہوا۔ بعض بہت باریک بیں نقادوں مثلاً جان ہالینڈر (John Hollander) اور معتبر فلسفی اسٹینلی کیول (Stanley Cavell) نے بڑے اہم جوابات دیے۔ مثلاً کیول نے لکھا کہ ہاں، یے ٹس کے مصرعوں میں سادہ استفہام کا وجود ممکن ہے، لیکن اس میں تضاد نہیں، بلکہ ایک تعمیری استفسار ہے، کہ کیا ہم رقاص کے بارے میں رقص کے توسط سے کچھ جان سکتے ہیں؟ یعنی پال دمان کی عدمیت پرست (nihilist) قرأت کی جگہ کیول نے تعمیری قرأت پیش کی۔

جان ہالینڈر نے اپنی کتاب (Melodious Guile) میں کیول کے مقابلے میں بہتر جواب دیا، کہ رقص کو اولیت حاصل ہے، اور سوال یہ ہے کہ ہم رقص کے ذریعہ رقاص کو جان سکتے ہیں کہ نہیں؟ یعنی لوگ عام طور پر رقاص کو رقص پر اولیت دیتے ہیں، لیکن یے ٹس کی نظم میں رقص کو فوقیت دی جا رہی ہے، کہ وہ علم کا آلہ ہے کہ نہیں؟ ہالینڈر نے مزید کہا کہ دمان کی نگاہ ان مصرعوں کے "نحوی ابہام" پر نہیں پڑی، ورنہ وہ ایسی غلطی نہ کرتا کہ دونوں سوالوں کو باہمی طور پر خود تباہ کار، اور ان کے مصرعوں کی سادہ استفساری کیفیت کو قرأت کی راہ میں سد سکندری قرار دیتا۔

میرا کہنا یہ ہے کہ پال دمان (Paul de Man) تو اپنے روشنی طبع تو بر من بلا شدی کا شکار تھا۔ اور اگر اسے ہمارے اصول انشائیہ کا علم ہوتا تو وہ یے ٹس کی نظم کی ہندی کی چندی کرنے میں اتنا وقت نہ ضائع کرتا۔ ہالینڈر چونکہ شاعر بھی ہے، اس لئے عربی فارسی اردو سے بے خبر ہونے کے باوجود وہ

معاملے کی اصلیت کو پہنچ گیا۔ میر کے اس شعر میں بہ یک وقت سادہ استفساری بھی ہے اور استعجاب و تاکید بھی۔ یہ انشائیہ انداز کا کرشمہ ہے۔

اب شعر کے معنی پر مزید غور کریں۔ "دکھاتا ہے" استقبالیہ معنی بھی دیتا ہے۔ اب معنی ہوئے:

(۳) عشق ہمیں کیا کیا (کیسی کیسی چیزیں) دکھائے گا۔ (تاکیدی اور مبالغاتی)

(۴) عشق ہمیں طرح طرح کی چیزیں دکھائے گا۔ (اقسام و انواع)

یہاں صورت پھر (ا)، (ب)، (ج) اور (۲) کی ہے۔ لیکن ابھی بات ختم نہیں ہوئی۔ اگر معنی ۳ اور ۴ کو آگے رکھیں تو مصرع ثانی میں "دیکھو" کے معنی بدل جائیں گے۔ "دیکھو" یہاں تمنائی انداز رکھتا ہے۔

(۵) آؤ تم بھی تو ذرا دیکھئے۔ (یعنی آئندہ زمانے میں تم بھی دیکھئے کہ ہم پر کیا کیا بیت رہی ہے۔)

یہ صورت پھر (ا) (ب) اور (۲) کی ہے۔ لیکن مجموعی طور پر اتنے معنی ہو گئے ہیں کہ (۳) بھی درست صورت معلوم ہوتی ہے (یعنی ابہام کے باعث کثرت معنی۔) "دیکھنا" بمعنی "غور کرنا بھی" ہے، اور میر نے "نظر کر کے دیکھنا" بمعنی "غور سے دیکھنا" بھی استعمال کیا ہے۔ اگر ان معنی کو نظر رکھیں تو حسب ذیل معنی بنتے ہیں:

(۶) آؤ تم بھی تو ذرا غور کرتے (یا غور کر کے دیکھتے) (کہ ہمارا کیا حال ہے) (کیا حال ہوگا۔)

اگر "نظر کر کے دیکھنا" کو آگے کیا جائے تو (ا) (الف) کی صورت تھی ہے، کہ جو معنی بظاہر صحیح تھے وہ غلط نکلے۔ صحیح معنی کچھ اور ہی ہیں۔ "نظر کر کے دیکھنا" بمعنی "غور سے دیکھنا" کے لئے میر دیوان اول ملاحظہ ہو۔

گر دیکھو گے تم طرز کلام اس کی نظر کر
اے اہل سخن میر کو استاد کرو گے

مصرع ثانی میں "تم بھی تو" کے دو معنی ہیں:

(۷) زور کلام کے لئے کہا ہے۔

(۸) اور لوگ تو غور کرتے ہی ہیں، تم بھی ایسا کرو۔

(۳)

یوں عرق جلوہ گر ہے اس منھ پر
جس طرح اوس پھول پر دیکھو

یہاں بھی دو معنی ہیں (کم سے کم):

(۱) جس طرح پھول پر شبنم بھلی لگتی ہے اس طرح پسینے کے قطرے معشوق کے چہرے پر بھلے لگتے ہیں۔

(۲) پھول پر شبنم زیادہ دیر ٹھہرتی نہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ فرض کی جاتی ہے کہ پھول کو سرخ فرض کرتے ہیں اور سرخی کو گرمی کے علامت ٹھہراتے ہیں۔ گرمی کے باعث شبنم بھاپ بن کر اڑ جاتی ہے۔ یہاں بھی وہی عالم ہے کہ پسینہ معشوق کے چہرے پر ٹھہرتا نہیں، اس کے حسن کی گرمی کے باعث جلد ہی اڑ جاتا ہے۔ (''جلوہ'' میں کم دیر تک ٹھہرنے، اور چمک، دونوں معنی شامل ہیں۔)

مندرجہ بالا معنی کی روشنی میں (۱) (ب) اور (ج) کی کیفیت ہے۔ لیکن اگر منھ پر پسینے کو جنسی تحریک کا استعارہ قرار دیں (ملاحظہ ہو ۱/۳۷۰) تو ایک معنی یہ ہوئے کہ (۳) معشوق کے چہرے پر پسینہ جنسی تحریک کے باعث ہے۔ اور اگر چہرے پر پسینے کو ۱/۳۷۰ کی روشنی میں آب در پوست شدن کا حوالہ ٹھہرائیں تو شعر سے مراد یہ نکلی (۴) کہ معشوق ابھی ابھی جوان ہوا ہے۔ اب یہ صورت (۲) اور (۳) کی ہوئی۔ علاوہ بریں (۱) (الف) بھی مناسب ہے۔

(۴)

ہر خراش جبیں جراحت ہے
ناخن شوق کا ہنر دیکھو

یہ شعر بظاہر بالکل بے رنگ ہے۔ لیکن مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) ''جراحت'' بمعنی ''زخم'' ہے۔ لیکن یہ ''پرانے زخم'' اور ''ناسور'' کے معنی میں بھی

آتا ہے۔ لہٰذا اب معنی ہوئے کہ میری جبیں پر جتنی خراشیں ہیں، سب ناسور ہو گئی ہیں۔

(۲) ''آنندراج'' میں ہے کہ ''جراحت'' بمعنی ''زخمی'' بھی ہے۔ سند میں نظیری کا شعر دیا ہے، جس سے یہ معنی پوری طرح برآمد نہیں ہوتے۔ لیکن اگر اسے درست مان لیا جائے تو معنی یہ نکلے کہ ہر خراش ایک زخمی شخص کا حکم رکھتی ہے۔

یہ دونوں صورتیں (۱) (ب) کی ہیں۔ اب ایک صورت (۳) کی ملاحظہ ہو۔

(۳) ''شوق'' کو زنجیر سے تشبیہ دیتے ہیں۔ درویش لوگ سر میں زنجیر لپیٹے رہتے تھے، جس سے ماتھے پر زخم پڑ جاتا تھا۔ لہٰذا ''ناخن شوق'' نے زنجیر کا کام کیا ہے۔

''ناخن شوق'' اسی عالم سے ہے جس عالم سے ''پائے استقلال'' اور ''چشم تماشا'' ہیں، لیکن تھوڑا سا فرق بھی ہے۔ یہ بات نہیں واضح ہوئی کہ ''شوق'' بمعنی ''محبت'' ہے یا بمعنی ''خود کو زخمی کرنے کا شوق۔'' پھر، ''ناخن شوق'' میں یہ کنایہ بھی ہے کہ ناخن بہت لمبے ہو گئے ہیں۔ اور یہ خود کنایہ ہے جنون کا۔ لہٰذا مندرجہ ذیل معنی حاصل ہوئے:

(۴) عشق کے زور کی بنا پر میں نے ہر خراش جبیں کو جراحت بنا لیا ہے۔ (یعنی میں عشق میں اپنا سر پھوڑتا ہوں، پھر سر کی ہر خراش کو ناخن سے نوچتا ہوں۔)

(۵) مجھے اپنا سر پھوڑنے اور ہر زخم کو مزید چیرنے، نوچنے کا شوق ہے۔ (یعنی میں دیوانہ ہوں۔) (دیوانگی کی وجہ کچھ بھی ہو سکتی ہے۔)

''شوق'' کو ذی روح فرض کریں تو معنی نکلتے ہیں کہ ''شوق'' کوئی ہستی ہے جس کے لمبے لمبے ناخن ہیں۔ اس استعارے کو پھر مجاز کی طرف لے جائیں تو مفہوم ہوا کہ ''شوق اگرچہ غیر مرئی اور غیر ذی روح ہے، لیکن اس میں وہی قوت ہے جو کسی جان دار شے میں ہوتی ہے۔ لہٰذا:

(۶) شوق ایک ہستی ہے، اور وہ ہستی مادی وجود رکھتی ہے، حتیٰ کہ اس کے ناخن ہیں۔

(۷) شوق اس قدر پر قوت ہے گویا کوئی جان دار شے۔

(۴) سے لے کر (۷) تک معنی میں (۱) (ب)، (۱) (ج)، (۲) اور (۳) کی صورت حال ہے۔ اب ''دیکھو'' پر غور کریں:

(۸) ہنر کو دیکھو، یعنی ملاحظہ ہو۔

(۹) ذرا ہنر مندی پر توجہ کرو۔ (یعنی یہاں "دیکھو" کے معنی "بیں" نہیں، بلکہ یہ سننے والے کو متوجہ کرنے کے لئے فجائیہ ہے۔)

یہاں (۱)(ب) کی صورت حال ہے۔ اب لگے ہاتھوں "ہنر" کے معنی پر بھی توقف کر لیں۔

(۱۰) طنزیہ کہا ہے، کہ واہ کیا ہنر ہے ساری جبیں کو نوچ نوچ کر زخمی کر دیا! (اس اعتبار سے (۱)(الف) والی صورت حال ہے۔)

(۱۱) "ہنر" بمعنی فن، دستکاری، کاری گری، صناعی، وغیرہ تو ہے ہی۔ لیکن اس کے معنی دانائی، سلیقہ، حکمت بھی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ معنی یہاں پوری طرح کارگر ہیں، اگر طنزیہ مفہوم لیا جائے۔ اگر طنزیہ مفہوم نہ لیں تو بھی یہ معنی بالکل غیر مناسب نہیں۔ یہ صورت حال نمبر (۴) کی ہے۔

(۱۲) (۸) "جراحت" کے اصل تلفظ میں ج پر زیر ہے۔ یعنی ج + راحت۔ سامع اور ذہن کو ذرا آزاد چھوڑ دیں تو مفہوم بنتا ہے "جبیں کی ہر خراش جی کی راحت ہے۔" یہ (۵) کی صورت حال ہے۔ غالب اور میر کے یہاں ایسی مثالیں اور بھی ہیں۔

(۵)

تھی ہمیں آرزو لب خنداں

سو عوض اس کے چشم تر دیکھو

یہاں "دیکھو" حسب معمول دلچسپ تو ہے ہی، لیکن مطلعے کی طرح وقفے کی بھی اہمیت اس شعر میں ہے۔ اگر "تر" کے بعد وقفہ فرض کریں تو معنی ہوں گے:

(۱) ہمیں لب خنداں کی آرزو تھی۔ اس کے عوض چشم تر ملی دیکھو۔ (یعنی دیکھو لب خنداں کی جگہ چشم تر ملی۔) یہ صورت حال (۱)(ب) کی ہے۔

اگر "دیکھو" کو عام مفہوم میں امر یہ فرض کریں تو سوال اٹھتا ہے کہ مخاطب کون ہے؟ متکلم:

(۲) معشوق سے کہہ رہا ہے کہ میری چشم تر کو دیکھو۔

(۳) دنیا والوں سے کہہ رہا ہے۔

(۴) خود سے کہہ رہا ہے۔

یہ تینوں صورت حال (۳) کی سی ہیں۔ "عوض" بھی دو معنی میں ہے۔ ایک تو طنزیہ اور ایک لغوی۔

(۵) لب خنداں کا کیا عمدہ عوض ملا ہے! مانگو شہد اور اس کے بدلے ملے زہر! (طنزیہ)

(۶) لب خنداں تو ملا نہیں، اس کے بدل میں، اس کی جگہ پر، چشم تر ملی۔ (گئے تھے روزے بخشوانے الٹی نمازیں گلے پڑیں۔ یہاں کا یہی دستور ہے۔) (طنزیہ)

(۷) افسوس کہ مانگا کچھ، ملا کچھ۔ (لغوی)

یہ صورت حال (۱)(الف) اور (۲) کی ہے۔

(۶)

رنگ رفتہ بھی دل کو کھینچے ہے

ایک شب اور یاں سحر دیکھو

یہاں دو معنی ہیں، اور ایک دوسرے کے متضاد۔ لہٰذا صورت حال (۱)(ج) کی ہے:

(۱) میرا رنگ رفتہ بھی دلکش ہے۔ (یعنی صبح کو جب تم جانے لگو گے تو میرا رنگ اڑ جائے گا، وہ سماں بھی دلکش ہے۔)

(۲) تمہارا رنگ رفتہ بھی دلکش ہے۔ (یعنی رات بھر کی رنگ رلیوں، رتجگے، وغیرہ کے باعث تمہارا رنگ اڑ جائے گا۔ یہ بھی بہت اچھا معلوم ہوتا ہے۔ رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے۔)

(۳) ایک معنی یہ بھی ہیں کہ "رفتہ" کے لغوی معنی ہیں "گیا ہوا، جو چلا جا چکا ہے" اور اس کے لئے کہا جا رہا ہے کہ وہ دل کو کھینچتا ہے۔ اس طرح بھی (۱)(ج) کی صورت حال پیدا ہوتی ہیں۔

(۴) یا پھر "رفتہ" کو "کھینچے ہے" کا فاعل فرض کریں تو نمبر (۵) کی صورت حال حاصل ہوتی ہے۔

(۵) "ایک شب اور" سے مراد یہ ہے کہ پہلے بھی ایک رات ایسی گذر چکی ہے۔ یہ کنایہ ہے، یعنی (۱) (ب) کی صورت ہے۔

اگر "رنگ رفتہ" کو محفل کے اڑے ہوئے رنگ (اجڑی ہوئی محفل) یا رات کے اجڑے ہوئے رنگ (صبح) کا استعارہ فرض کریں تو:

(۶) مطلب یہ ہے کہ محفل اگر درہم برہم ہو جائے تب بھی ایک عالم رکھتی ہے، یا

(۷) رات کی روشنیوں چمک جھمک، رنگین فانوس وغیرہ کے بجھ جانے کے بعد صبح کا پھیکا رنگ بھی اچھا لگتا ہے۔ یہ دونوں معنی نمبر (۲) کے عالم سے ہیں، کہ "رنگ رفتہ" کے کئی معنی پہلے ہی بیان ہو چکے ہیں۔ یہ فقرہ کثیر المعنی ہے۔

(۷)

دل ہوا ہے طرف محبت کا
خون کے قطرے کا جگر دیکھو

بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ دل کو محبت کا دوست (محبت کا طرف دار) بتا رہے ہیں۔ لیکن "طرف ہونا" کے معنی ہیں "مخالف ہونا، مقابلہ کرنا، جھگڑنا"۔ لہٰذا اصل معنی ہیں:

(۱) دل محبت کا مقابلہ کر رہا ہے، محبت سے مقاومت کر رہا ہے، چاہ رہا ہے کہ محبت اس کو برباد نہ کر دے۔ (۱) (الف)۔

دل کو "خون کا قطرہ" کہا ہے، اس کے کئی معنی ہیں:

(۲) دل محض ایک قطرۂ خون ہے۔ یعنی ایک معمولی شے ہے۔ یعنی استعارے کے طور پر کہا کہ دل کی وہی حیثیت ہے جو قطرۂ خون کی ہوتی ہے۔ یا پھر دل واقعی ایک قطرۂ خون سے زیادہ کچھ نہیں۔ (۱) (ب)۔

(۳) دل اب دل رہا ہی نہیں۔ کثرت آلام (عشق) یا کثرت رنج (دنیا) کے باعث

خون خون ہو کر رہ گیا ہے۔ (۱) (ج)۔

"جگر" بمعنی "جرأت"، "ہمت" ہے۔ لیکن پہلی نظر میں دھوکا ہوتا ہے کہ واقعی جگر دیکھنے کو کہا جا رہا ہے۔ اس طرح معنی نکلتے ہیں کہ:

(۴) خون کے قطرے کا جگر دیکھو (کہ اس میں خون ہے بھی کہ نہیں، کیونکہ جگر ہی خون کا سرچشمہ ہے۔) اصل معنی ہیں:

(۵) ذرا دل کی، جو ایک قطرۂ خوں ہے، ہمت تو دیکھو۔ یہاں (۱) (الف) اور (۱) (ب) اور (ج) سب صورتیں درست ہیں۔

(۶) دل، جگر، خون، ان میں مراعات النظیر ہے۔ یہ صورت حال (۴) کی ہے۔

(۷) خون کے قطرے کی رعایت سے جگر کہا۔ جگر ہی میں خون بنتا اور صاف ہوتا ہے۔ دل کا جگر دیکھنا رعایت ہے، اور استعارہ بھی ہے۔ رعایتوں کے اعتبار سے صورت حال (۵) کی ہے۔

(۸)

پہنچے ہیں ہم قریب مرنے کے
یعنی جاتے ہیں دور اگر دیکھو

سب سے پہلے "دیکھو" پر غور کریں۔ یہاں اس کے کئی معنی ہیں:

(۱) اگر غور کرو، اگر سمجھو۔

(۲) اگر ہم کو دیکھو (تو تمھیں معلوم ہو کہ ہم تمھارے پاس سے دور جا رہے ہیں۔)

(۳) اب ہم مرنے کے قریب پہنچ گئے ہیں، اگر تم دیکھو (دیکھ لو) تو ہم جاتے ہیں (یعنی چلے جائیں۔) یعنی تمھاری ایک نگاہ کے منتظر ہیں، پھر ہم مر لیں گے۔

لہٰذا یہ صورت حال (۱) (ب)، (۱) (ج) اور (۲) اور (۳) کی ہے۔ اور اگر "ہیں" کے بعد وقفہ رکھیں تو ایک اور معنی پیدا ہوتے ہیں کہ "اگر تم دوراندیش یا دوربیں ہو":

(۴) ہم جاتے ہیں (جا رہے ہیں، مر رہے ہیں) اگر تم دور (تک) دیکھو، یعنی اگر تم

اس صورت حال کے مضمرات پر غور کرو۔ ((۱)(ب) اور (۳))۔

''پہنچے ہیں'' اور ''جاتے ہیں'' میں، اور ''قریب'' اور ''دور'' میں ضلع کا تعلق ہے یہ پانچوں معنی بھی ہیں، اور معنی آفرینی کی صورت نمبر (۵) بھی۔

(۹)

لطف مجھ میں بھی ہیں ہزاروں میر
دیدنی ہوں جو سوچ کر دیکھو

''لطف'' کے بہت سے معنی ہیں: مزہ، خوبی، مہربانی۔ پہلے دو معنی یہاں مناسب ہیں، لہٰذا معنی یہ ہوئے کہ (۱) مجھ میں طرح طرح کی خوبیاں اور مزے، اور مزے دار باتیں ہیں۔ یہ صورت حال نمبر (۳) ہے۔ لیکن (۱)(ب) بھی موجود ہے، ملاحظہ ہو:

(۲) اگر تم یہ سوچ لو کہ مجھ میں ہزاروں لطف ہیں، تو تم مجھ کو بھی دیدنی قرار دو گے، یعنی مجھ میں بھی ہزاروں لطف دیکھ سکو گے۔

(۳) اگر تم سوچ کر (غور کر کے) دیکھو، یعنی میرے کردار پر غور کرو، تو تم مجھ کو بھی دیدنی قرار دو گے۔ یعنی تمھیں معلوم ہوگا کہ مجھ میں بھی بہت سے لطف ہیں۔

''سوچنے'' کے نتیجے میں ''دیدنی'' ہونا بھی ایک لطف رکھتا ہے۔ اس سے ایک معنی اور نکلتے ہیں:

(۴) اگر تم سوچ کر (طے کر کے، فیصلہ کر کے) دیکھو، یعنی یہ سوچ لو کہ مجھے دیکھنا ہی ہے تو تم مجھے دیدنی پاؤ گے (ب)۔

اگر ''بھی'' پر زور دیں تو مراد ہوئی کہ (۵) تم اوروں کو لطف کا حامل سمجھتے ہو، لیکن میں بھی کم نہیں ہوں (۴)۔

ہم نے دیکھا کہ نو شعروں کی غزل ہے، لیکن پھر بھی ہر شعر میں معنی کی مقدار توقع سے زیادہ ہے۔ یعنی عام شعرا کے کلام میں جتنے معنی ہمیں نظر آتے ہیں یہاں معنی ان سے بڑھ کر ہیں۔ کہیں زیادہ، کہیں کم، لیکن اوسط ہر جگہ بہت اونچا ہے۔ ہم نے یہ بھی دیکھا کہ بظاہر اس غزل پر وفور معنی کا گمان نہیں گذرتا۔ بلکہ اس کی دوسری خوبیاں، مثلاً اکثر اشعار میں کیفیت (مطلع ۲، ۴، ۸، ۹) متکلم کا

گھریلو (intimate) اور بظاہر دھیما لہجہ، یہ چیزیں ہمیں پہلے متاثر کرتی ہیں۔ کوئی شعر ہمارے سامنے سوالیہ نشان نہیں قائم کرتا (کم سے کم بظاہر) جیسا کہ غالب کے یہاں اکثر ہوتا ہے۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ شاعر نے یہ غزل مشاعرے میں سنانے کے لئے لکھی تھی، اور اس کے لکھنے والے کو یہ توقع یقیناً رہی ہوگی کہ اس کے کلام میں معنی کی باریکیاں، پیچیدگیاں اور نزاکتیں سامعین کی دسترس سے بالکل ہی دور نہ ہوں گی۔ اور اگر سب نہیں تو کچھ کی طرف، سب نہیں تو کچھ، سامعین کا ذہن ضرور منتقل ہوگا۔ پھر کیا وجہ ہے کہ ہم لوگوں کو یہ غزل معنی آفرینی سے خالی نہیں تو معنی آفرینی کے اعتبار سے غیر اہم ضرور معلوم ہوتی ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔

(۱) ہم لوگ کلاسیکی شاعری (اور خاص کر میر) میں معنی کی کثرت کی امید نہیں رکھتے۔

(۲) ہم لوگ کلاسیکی شاعری پڑھنے کا طریقہ نہیں جانتے۔

(۳) ہم لوگ یہ جانتے ہی نہیں کہ معنی آفرینی کو کس طرح برتیں۔

یہ خیال رکھئے کہ میں محض New Critics کے طرز کی غائر قرأت (close reading) کی بات نہیں کر رہا ہوں۔ وہ بھی ضروری، بلکہ بنیادی ہے۔ لیکن میں یہ کہہ رہا ہوں کہ غائر قرأت (close reading) کے بھی طریقے ہوتے ہیں، اور میر کے لئے جو طریقہ درکار ہے وہ اس طریقے سے کچھ (یا بہت) مختلف ہے جو (مثلاً) دانتے (Dante) کے لئے درکار ہے۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ میر کو معنی آفرینی کے گن بھی دوسروں سے زیادہ آتے تھے۔ مذکورہ بالا غزل میں جو طرز گذاریاں استعمال ہوئی ہیں، ان میں سے بعض حسب ذیل ہیں:

(۱) انشائیہ کا کثرت سے استعمال اور

(۲) انشائیہ میں بھی معنی کے ان امکانات کو بروئے کار لانا جن کی خبر اوسط درجے کے شعرا کو عام طور پر نہیں ہوتی۔

(۳) بات کو زیادہ عمومی اور مبہم رکھنا لیکن اس کو عامیانہ پن سے دور رکھنا۔

(۴) چھوٹے چھوٹے الفاظ لیکن ایسے الفاظ کا استعمال جن میں خود ہی کثرت معنی ہے۔

یہ بتانا شاید غیر ضروری ہو کہ مندرجہ بالا فہرست (جس میں اضافہ بھی ہو سکتا ہے) کی حیثیت انسانی جسم کے اجزا کی فہرست جیسی ہے۔ یعنی ہمیں معلوم ہے کہ انسانی جسم میں اتنے فی صد پانی، لوہا، نمک وغیرہ ہیں۔ لیکن ان تمام اجزا کو ملا کر آدمی پیدا کرنا ہمارے بس میں نہیں۔ شاعر کے طریقوں اور طرز گذاریوں کو جان لینا ہی بہت ہے۔ اس کا کمال ان چیزوں پر منحصر نہیں، بلکہ ان میں روح پھونکنے پر منحصر ہے۔

اب دوسری غزل کو دیکھتے ہیں۔ یہ دیوان چہارم میں ہے۔

(۱)

دل کے گئے بیدل کہلائے آگے دیکھئے کیا کیا ہوں
محزوں ہو ویں مفتوں ہو ویں مجنوں ہو ویں رسوا ہوں

مطلع میر کے عام معیار سے ذرا فروتر ہے، لیکن ہم جیسوں کے لئے پھر بھی خاصا بلند، کیونکہ اس میں کئی الفاظ ایک سے زیادہ معنی کے حامل ہیں۔ لہٰذا یہاں معنی آفرینی کی چوتھی صورت نظر آتی ہے۔

(۱) بیدل کے معنی ہیں ناخوش، رنجیدہ، دل شکستہ، وہ جس کے دل نہ ہو، لہٰذا بہت بہادر (جیسے بے جگر)، دنیا کی لذت سے دل برداشتہ، افسردہ، وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ بعض معنی براہ راست ہمارے کام کے ہیں۔ بعض کچھ کم کارآمد ہیں۔ لیکن کثرت معنی ثابت ہے (۳)۔

(۲) اب دوسرے مصرعے میں چار لفظ ہیں۔ ان کی ترتیب بھی ایک خاص معنی رکھتی ہے۔ لفظ ''رسوا'' ایک مسلسل ڈرامے کا آخری منظر ہے۔ یعنی یہ الفاظ محض یوں ہی جمع نہیں کر دیے ہیں۔ ان میں (جیسا کہ آگے ثابت ہوگا) داخلی منطق ہے۔ لہٰذا یہ معنی کی (۱) (ب) صورت حال ہے۔ چاروں لفظوں کی تفصیل حسب ذیل ہے:

(۳) محزوں کے معنی ہیں اندوہ گیں، غم گیں۔ حزن کے معنی زمین سخت و درشت بھی

ہیں (''منتخب اللغات'') لہٰذا ''محزوں'' میں سختی اٹھانے کا بھی اشارہ ہے۔ (۱) (ب)۔

(۴) رنجیدہ ہونے اور سختی اٹھانے کے بعد مفتوں ہونے کی منزل ہے۔ مفتوں کے معنی ہیں دیوانہ، شیدا، عقل و ہوش سے عاری، وہ جسے غداری یا بے وفائی کی ترغیب دی گئی ہو۔ یعنی ایک معنی کے اعتبار سے تو رنجیدگی اور غمگینی کے بعد دیوانگی کی منزل ہے، اور ایک معنی کے اعتبار سے عشق کے بھی ترک کرنے کی ترغیب کا بھی امکان ہے۔ (۱) (الف) اور (۱) (ب)۔

(۵) مفتوں اور مجنوں کے بظاہر ایک ہی معنی ہیں، اس لئے معلوم ہوتا ہے میر سے یہاں چوک ہوگئی۔ لیکن ایسا ہے نہیں۔ مجنوں کے معنی محض دیوانہ نہیں۔ مجنوں ایک شخص کا لقب بھی ہے، ایسے شخص کا جو عاشقی، دیوانگی اور آوارہ گردی میں ضرب المثل ہے۔ لہٰذا معنی یہ ہوئے کہ اس قدر دیوانے ہوں کہ مجنوں ہو جائیں۔ بات ابھی ختم نہیں ہوئی۔ مجنوں کے معنی بہت دبلا پتلا، بالکل ہڈیوں کے ڈھانچے جیسا شخص بھی ہیں۔ لہٰذا ایک معنی یہ ہوئے کہ دیوانگی کے بعد سوکھنے، گھلنے اور کاہش کی منزل آئے گی۔ (۱) (ب)، (۱) (الف)، (۳)۔

(۶) یہ سب کچھ ہو جانے کے بعد رسوا ہونا تو لازمی ہے۔ رسوا بمعنی بدنام، بے عزت، خاص کر وہ جس کی بے عزتی شہرت رکھتی ہے۔ یعنی محض بدنامی نہیں، بلکہ بدنامی بھی اور شہرت بھی (۳)۔

(۲)

عشق کی رہ میں پاؤں رکھا سو رہنے لگے کچھ رفتہ سے
آگے چل کر دیکھیں ہم اب گم ہو ویں یا پیدا ہوں

(۱) سب سے پہلی بات تو الفاظ کا توافق ہے۔ یعنی شعر کے اکثر الفاظ میں رعایت کا تعلق ہے۔ رہ، پاؤں رکھا، رہنے لگے، رفتہ (بمعنی گیا ہوا، بمعنی وہ جو چل چکا

ہو) آگے چل کر گم ہو ویں۔ دیکھیں، گم ہو ویں، پیدا ہوں (بمعنی ظاہر ہوں) یہ سو صورت حال ہے جو (۵) پر مذکور ہے۔

(۲) دوسری بات یہ کہ ذرا غور کریں تو یہ معنی نکلتے ہیں کہ عشق کی راہ میں پاؤں رکھنے والا (یعنی عاشق) یا تو نام و نشان کھو بیٹھے گا، یا پھر "پیدا" یعنی ظاہر ہوگا، اور مجنوں، فرہاد، رانجھا، وغیرہ کی طرح نام پیدا کرے گا۔ اس لحاظ سے یہ شعر بے یقینی اور روحانی کمزوری کا نہیں، بلکہ توقع اور قوت کا ہے۔ (۱) (ج)۔

(۳) اگر "پیدا ہوں" کے معنی To Be Born لئے جائیں (اور گم ہوں = مر جائیں) تو اس شعر میں فلسفۂ عشق ہے، کہ عشق برابر ہے پیدائش نو (Re birth) کے۔ گویا جو شخص عشق کی راہ چلا وہ دوبار پیدا ہوا۔ اس کے وجود سے تمام عیب تمام آلودگیاں دور ہو گئیں۔ اب وہ زندگی کا تجربہ دوبارہ حاصل کرے گا۔ عشق کی راہ چلنا نئی زندگی حاصل کرنا ہے (۳)۔

(۳)

خاروخس الجھے ہیں آپس ہی بحث انھوں سے کیا رکھیں
موج زن اپنی طبع رواں سے جب ہم جیسے دریا ہوں

یہاں بھی پہلی چیز الفاظ کی رعایت اور مناسبت ہے۔ ملاحظہ ہو:

(۱) خار، الجھنا، موج زن، طبع رواں۔ دریا خاروخس کو بہالے جاتا ہے۔ الجھنا اور بحث (بحث میں الجھنا۔) "بحث" کے ایک معنی "زمین کھودنا" بھی ہیں۔ "بات کی کرید کرنا، اس کی تہ کریدنا" تو اس کے معروف معنی ہیں ہی۔ دوسرے معنی کا تعلق شعر کے معنی سے براہ راست ہے، اور پہلے معنی کا تعلق بالواسطہ، کیونکہ کانٹے بھی جب گھسٹتے چلتے ہیں تو زمین کھودتے ہیں، اور دریا بھی موج اور بہاؤ کی تیزی کے ذریعہ زمین میں گڈھے بنالیتا ہے۔ ان باتوں کی بنا پر یہاں معنی کی صورت حال (۳) اور (۵) دونوں موجود ہیں۔

دوسری بات یہ کہ مصرع ثانی میں دو معنی ہیں۔ یہاں صورت حال (۱) (ب) اور (ج) کی ہے۔

(۲) جب ہم اپنی طبع رواں کے باعث دریا کی طرح موج زن ہوں۔

(۳) جب ہمارے جیسا دریا (یعنی ہم جیسا پر شور دریا) اپنی طبع رواں کی وجہ سے موج زن ہو۔

اب اس بات پر توجہ کریں کہ "خاروخس" سے کیا مراد ہے؟ یہاں کئی امکانات ہیں:

(۴) معمولی درجے کے شعرا جو دریائے سخن کی سطح پر خاروخس کی طرح بہتے پھرتے ہیں۔

(۵) وہ شعرا جو متکلم سے برابری کے مدعی ہیں۔ ان کی حیثیت خاروخس جیسی ہے اور متکلم دریا کی طرح ہے۔ دریا اپنی موج میں رواں ہے، اس کو فرصت کہاں کہ خاروخس سے گفتگو کرے۔

(۶) مدعی تو آپس ہی میں بحث میں الجھے ہوئے ہیں، یعنی ہر ایک اپنے مرتبے کی بلندی ثابت کرنے کے چکر میں ہے۔ ہم ان کے منھ کیا لگیں، ہم تو مثل دریائے مواج رواں دواں ہیں۔

یہ تمام صورتیں نمبر (۳) کی ہیں۔ مزید دیکھئے۔ (۷) شاعر کی طبیعت کو دریا سے تشبیہ دیتے ہیں، اور کلام کی روانی کو بھی دریا سے تشبیہ دیتے ہیں (ملاحظہ ہو جلد سوم صفحہ ۱۱۴ تا ۱۱۵۔) لہٰذا یہ معنی کی چوتھی صورت ہے۔

(۴)

ہم بھی گئے جا گہ سے اپنی شوق میں اس ہرجائی کے
عشق کا جذبہ کام کرے تو پھر ہم دونوں یکجا ہوں

یہاں مصرع اولیٰ کے معنی بظاہر یہ ہیں کہ ہم اپنی جگہ سے چلے گئے، یعنی آوارہ ہو گئے۔ لیکن

دراصل معنی حسب ذیل ہیں:

(۱) جگہ سے جانا یعنی بے سدھ ہو جانا، اپنے آپے میں نہ رہنا۔ یعنی اس ہرجائی کے عشق نے ہم کو تن من سے بے خبر کر دیا۔ (۱) (الف)۔

ان معنی کا فائدہ اٹھا کر دوسرے مصرعے میں دونوں کے یک جا ہونے کی بات کہی لیکن یہاں بھی اصل صورت حال دیگر ہے۔

(۲) معشوق ہرجائی ہے، یعنی ہر جگہ ہے اور کہیں بھی نہیں۔ ہم اپنی جگہ پر ہیں نہیں۔
اس لئے عشق کا جذبہ کارگر ہو تو اسے کھینچ لائے، اور ہم ایک دوسرے سے ملیں۔
لیکن جب وہ کسی ایک جگہ پر ہوگا تو ہرجائی (= معشوق) کے مرتبے سے گر جائے گا، اور ہم اپنی جگہ پر (اپنے آپ میں) آ جائیں تو عاشق کے رتبے سے گر جائیں۔ اس لئے پھر ہم لوگوں میں یک جائی کیا، عشق بھی نہ رہ جائے گا۔
(یعنی بظاہر جو مفہوم ہے، اصل مفہوم اس کا بالکل الٹا ہے۔) (۱) (ج)۔
اور آگے چلئے۔ ایک اور طرح سے الٹا مفہوم نکلتا ہے۔ (۱) (ج)۔

(۳) عشق کے جذبے ہی کی باعث ہم اس سے الگ ہوئے (اپنی جگہ سے گئے۔)
لہٰذا یہ ممکن ہی نہیں کہ عشق کا جذبہ کام کرے تو ہم دونوں یک جا ہو سکتے ہیں۔
(کہا کچھ ہے اور مفہوم کچھ نکل رہا ہے۔)

اب لفظ "ہرجائی" پر غور کریں۔ اس کے معنی ہیں "وہ جو کسی ایک کا نہ ہو"۔ لیکن ہم دیکھ چکے ہیں کہ اوپر معنی (۲) میں اس کو "ہر جگہ موجود" کے مفہوم میں بھی لے سکتے ہیں۔ دونوں مفہوم ایک جگہ موجود ہیں، اور ایک دوسرے کے مخالف، بلکہ متضاد ہیں۔ (جو کسی کا نہ ہو/وہ جو ہر جگہ ہو، یعنی سب کا ہو۔) لیکن سوال یہ ہے کہ اس سے اصل مراد کیا ہے؟

(۴) ہرجائی سے مراد دنیاوی معشوق (مجازی) ہے۔

(۵) ہرجائی مراد معشوق حقیقی ہے۔ اللہ تعالیٰ سب کا ہے، اور ہر جگہ ہے۔ میر، دیوان دوم ؎

کیے ہے ہر کوئی اللہ میرا
عجب نسبت ہے بندے میں خدا میں

یہ دونوں معنی ایہام کی صورت (۳) پیش کرتے ہیں۔ اب ایک اور نکتہ ملاحظہ ہو۔

(۶) "کام" کے معنی "جنس یا عشق کا جذبہ" بھی ہیں، اور "مقصد" بھی۔ پھر جاگہ، جانا، ہرجائی، یک جا، ان میں مراعات النظیر ہے۔ "کام" اور "عشق" میں ضلع کا تعلق ہے (۵)۔ "ہرجائی" اور "جاگہ سے جانا" میں ضلع کا لطف ہے، لیکن ہرجائی کی خاطر اپنی جگہ چھوڑ دینے میں طنز کا خوبصورت تناؤ بھی ہے۔

(۵)

کوئی طرف یاں ایسی نہیں جو خالی ہووے اس سے میر
یہ طرفہ ہے شور جرس سے چار طرف ہم تنہا ہوں

اس شعر پر مفصل گفتگو ۱/ ۳۰۷ پر ملاحظہ ہو۔

یہ بات آپ کی توجہ چاہتی ہے کہ یہاں میں نے چودہ اشعار معنی آفرینی کی بحث کے لئے منتخب کئے، لیکن خود میرے انتخاب میں ان میں سے ایک ہی شعر آ سکا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ میں نے انتخاب میں وہ شعر لئے ہیں جو معنی کے وفور میں ان تیرہ شعروں سے بھی زیادہ ہیں۔ یا پھر وہ شعر ہیں جن میں معنی آفرینی کے ساتھ، یا اس کے بجائے، دوسری صفات ہیں۔ معنی کی کثرت کے باوجود یہ تیرہ اشعار میر کے معیار سے غیر معمولی طور پر بلند رتبہ نہیں ہیں۔ اگر اس درجے کے اشعار کو انتخاب میں لینا ہوتا تو کم سے کم دو تہائی کلیات انتخاب میں آ جاتا۔ میر کو پڑھنے کا صحیح طریقہ نہ جاننے ہی کے باعث فراق صاحب بے چارے کو میر کے یہاں "قدر اول" کے شعروں کی تعداد" غالباً ڈھائی تین سو یا اس سے کچھ کم یا زیادہ" نظر آئی۔ (گنتی کا یہ انداز بھی لائق داد ہے۔) اور "نہایت اچھے اشعار کی تعداد" انھیں "تین ہزار اشعار سے کم" نہ معلوم ہوئی۔ عالم یہ ہے کہ فراق صاحب کے یہاں (اور فراق ہی کیا فانی اور یگانہ تک کے یہاں) مشکل سے کوئی کوئی شعر ایسا نکلے گا جس میں معنی آفرینی اس درجے کی اور اتنی ہو جتنی میر کے زیر نظر چودہ شعروں میں ہے۔ اور یہ بھی ملحوظ رکھئے کہ یہاں میں نے معنی کے صرف اول و دوم درجے تک بحث کو محدود رکھا ہے۔ ان اشعار کی "معنویت" (یعنی انسانی صورت حال کے لئے ان کی اہمیت) پر زیادہ توجہ نہیں صرف کی ہے۔ اس طریق کار پر صرف اس دیباچے میں نہیں، بلکہ پوری کتاب ہی میں عمل درآمد

کیا گیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ میں نے تحت الامکان معنی کے معروضی وجود کو ثابت کرنا چاہا ہے۔ اب اس معروض سے کیا کیا موضوعی، ذاتی، معنویت اور اہمیت کے پہلو نکلتے ہیں، یہ ہر پڑھنے والے کا ذاتی معاملہ ہے۔ موضوعی معنویت آفاقی نہیں ہوتی۔ اگرچہ اس کا آفاقی نہ ہونا اس کی خوبصورتی اور اہمیت کو کم نہیں کرتا، لیکن وہ ثبوت کے ماورا ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف میرا طریق کار ثبوت کے بغیر معنی کے وجود سے انکار کرتا ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ وہ معنی میں نے برآمد کئے ہیں، اور یہ ممکن ہے کہ کوئی دوسرا قاری انھیں برآمد نہ کر سکے، یا نہ کرنا چاہے۔ لیکن جو بھی معنی میں نے برآمد کئے ہیں، متن میں ان کے وجود کو میں نے ثابت ضرور کر دیا ہے۔ کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ متن ان سے خالی ہے اور میں نے ان کا بوجھ متن پر ناحق ہی لاد دیا ہے۔

باب سوم

تصور کائنات

''تصور کائنات'' سے نظریۂ حیات، فلسفۂ سیاست، زندگی کے لئے لائحۂ عمل، وغیرہ مراد نہیں۔ تصور کائنات کا براہ راست تعلق مذہب، سیاست یا فلسفۂ حیات سے نہیں ہوتا۔ تصور کائنات اور تہذیب میں البتہ چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ایک کے بغیر دوسرے کا وجود نہیں۔ چونکہ ایک تہذیب کئی مذاہب اور نظریہ ہائے حیات میں مشترک ہو سکتی ہے، اس لئے تصور کائنات بھی مختلف مذاہب میں مشترک ہو سکتا ہے۔ اور چونکہ شاعری بنیادی طور پر تصور کائنات کا اظہار ہوتی ہے، لہٰذا یہ ممکن ہے کہ جب کوئی شخص کسی غیر زبان میں شاعری لکھے تو شاعری کی حد تک وہ اس تصور کائنات کو قبول کرلے جس کا اظہار اس زبان کی شاعری میں ہوا ہے۔ اسی طرح، یہ بھی ممکن ہے کہ کوئی شخص کسی زبان سے بخوبی واقف ہو، لیکن وہ زبان جس تہذیب اور جس تصور کائنات کا اظہار کرتی ہے، اس سے واقف نہ ہو۔ یا واقف تو ہو، لیکن وہ اسے عارضی طور پر بھی قبول کرنے کو تیار نہ ہو۔ ایسی صورت میں وہ شخص اس زبان میں شعر کہنے سے (یعنی ایسا متن بنانے سے، جسے اس زبان کے بولنے والے شاعری کے طور پر قبول کرلیں) قاصر رہے گا۔ فراسوئے فرنگی کے کلام سے کوئی شخص یہ اندازہ نہیں کر سکتا کہ اس کا مصنف کیتھولک عیسائی مذہب کا اور فرانسیسی نژاد ہے۔ دوسری بات یہ کہ جب مختلف شعرا میں تصور کائنات مشترک ہو تو ان کا کلام آپس میں مشابہ ہوگا۔ اور اگر تصور کائنات کے ساتھ ساتھ رسومیات فن بھی مشترک ہو تو صاف معلوم ہوگا کہ یہ شعرا ایک ہی سلسلے کے ہیں۔

مثال کے طور پر، طالب اور مطلوب کی وحدت کا مضمون صوفیانہ/مذہبی انداز میں، اور جسمانی

عشقیہ، یا محض عشقیہ انداز، میں بیان ہو سکتا ہے۔ تہذیبی اقدار اور تصور کائنات کی وحدت کے باعث مختلف انداز، اسلوب اور انداز نظر کے باوجود، اور اختلاف عقائد و ملت کے باوجود، فارسی اردو شعرا کے یہاں اس مضمون کے بیان میں حیرت انگیز تسلسل و توافق نظر آتا ہے۔ سب سے پہلے مولانا ے روم سے منسوب نعتیہ مستزاد کو دیکھیں۔ اس میں متکلم کے مطلوب یعنی (پیغمبر اسلامؐ) اور پیغمبرؐ کے مطلوب (اللہ تبارک تعالیٰ) اور خود متکلم میں وحدت کا بیان اس طرح ہے کہ طریقت کی راہیں شریعت کی سرحدوں کے باہر نکلتی نظر آتی ہیں۔ خود رومی کو اس بات کا خیال ہے کہ جیسا کہ انھوں نے مقطعے میں کہا بھی ہے۔

ہر لحظہ بہ شکلے بت عیار برآمد	دل برد و نہاں شد
ہردم بہ لباس دگر آں یار برآمد	گہ پیر و جواں شد
خود کوزہ و خود کوزہ گر و خود گل کوزہ	خود رند سبو کش
خود بر سر آں کوزہ خریدار برآمد	بشکست و رواں شد
باللہ کہ او بود کہ می آمد و می رفت	ہر قرن کہ دیدی
تا عاقبت آں شکل عرب وار برآمد	دارائے جہاں شد
حقا کہ ہم او بود کہ می گفت انا الحق	در صوت الٰہی
منصور نہ بود او کہ برآں دار برآمد	ناداں بہ گماں شد
ایں دم نہ نہاں است بہ بیں گر تو بصیری	از دیدۂ باطن
این است کزو ایں ہمہ گفتار برآمد	در دیدہ بیاں شد
رومی سخن کفر نہ گفتست و نہ گوید	منکر مشویدش
کافر شدہ آں کس کہ بہ انکار برآمد	از دوزخیاں شد

رومی کے کوئی سو برس بعد دور دراز ہندوستان میں مسعود بک، اور مسعود بک کے کوئی دو سو برس بعد پھر ہندوستان میں خواجہ علی اکبر مودودی کو سنئے۔

عارف و معروف بہ معنی یکیست
آں کہ خدارا بہ شناسد خداست

(مسعود بک)

صوفی باصفا منم عرش منم سرا منم
ارض منم سما منم بندہ منم خدا منم
من کہ علی اکبرم مظہر نور حیدرم
گرچہ بہ جرم اصغرم جام جہاں نما منم
بے من و بے تو من تو ام در من و در تو تو منی
نے من و نے تو در میاں ما منم و شما منم

(خواجہ علی اکبر مودودی)

رومی کی پیدائش خراسان کی تھی۔ ان کی زندگی کا بڑا حصہ قونیہ (ترکی) میں گذرا۔ مسعود بک نسلاً ترک تھے اور فیروز شاہ تغلق کے قریبی قرابت دار۔ عجب نہیں کہ وہ ترکستان یا ازبکستان میں پیدا ہوئے ہوں۔ ان کی زیادہ تر زندگی دلی میں گذری اور عاقبت کن میں انھیں سزاے موت ملی۔ خواجہ علی اکبر مودودی کا تعلق حضرت مودود چشتی کے خاندان سے تھا۔ ان کی زندگی کا زیادہ تر حصہ الہ آباد میں گذرا۔ تینوں الگ الگ ماحول اور رسم و رواج کے پروردہ تھے۔ ان میں تصوف (جو اصلاً تصور کائنات ہے) مشترک تھا۔ میرزا عبدالقادر بیدل تقریباً سوفی صدی ہندوستانی تھے۔ بہار میں پیدا ہوئے، بہار اور اڑیسہ میں پلے بڑھے۔ متھرا میں بھی رہے، جہاں انھوں نے رشی منیوں کی صحبت اٹھائی۔ زندگی کا بڑا حصہ دلی میں گذارنے کے بعد وہیں مدفون ہوئے۔ "نکات الشعرا" میں میر نے بیدل کا اردو شعر نقل کیا ہے۔

جب دل کے آستاں پر عشق آن کر پکارا
پردے سے یار بولا بیدل کہاں ہے ہم میں

میر درد نے وحدت طالب و مطلوب کے مضمون کو عشقیہ رنگ میں بھی کہا اور صوفیانہ رنگ میں بھی۔

(۱) بسا ہے کون ترے دل میں گلبدن اے درد
کہ بو گلاب کی آتی ترے پسینے سے

(۲) شخص و عکس اس آئینے میں جلوہ فرما ہو گئے
ان نے دیکھا اپنے تئیں ہم اس میں پیدا ہو گئے

میر درد صحیح النسل نجیب الطرفین سید عالی مقام صوفی صافی اور نازش اہل اسلام تھے۔ فراسو ے فرنگی (وفات ۱۸۶۱) نسلاً فرانسیسی رومن کیتھولک تھے۔ ان میں اور میر درد میں بظاہر کچھ مشترک نہ تھا۔ اب یہ شعر سنئے۔

یوں ہم آغوش ہوں پری کے ساتھ
جس طرح جسم ہووے جی کے ساتھ

جلتے دل کی فراسو کر کے سیر
موسیٰ طور ہو گئے ہیں ہم

فراسو کا شاعرانہ مرتبہ میر درد سے بہت فروتر ہے۔ لیکن رویے اور طرز گذاری کے اعتبار سے ان کا پہلا شعر درد کے منقولہ بالا شعروں میں سے پہلے شعر، اور دوسرا شعر، درد کے دوسرے شعر کے مقابل ہے۔

سوامی رام تیرتھ المتخلص بہ رام (وفات ۱۹۰۶) اقبال کے دوست تھے اور اپنے وقت کے مشہور ویدانتی اور ہندو مذہب کے بہت بڑے شارح۔ سوامی رام تیرتھ کی ایک غزل کے چند اشعار پر سلسلہ ختم کرتا ہوں۔

یہ سیر کیا ہے عجب انوکھا کہ رام مجھ میں میں رام میں ہوں
بغیر صورت عجب ہے جلوہ کہ رام مجھ میں میں رام میں ہوں
مرقع حسن و عشق ہوں میں مجھی میں راز و نیاز سب ہیں
ہوں اپنی صورت پہ آپ شیدا کہ رام مجھ میں میں رام میں ہوں
زمانہ آئینہ رام کا ہے ہر ایک صورت سے ہے وہ پیدا
جو چشم حق بین کھلی تو دیکھا کہ رام مجھ میں میں رام میں ہوں
علی التواتر ہے پاک جلوہ کہ دل بنا برق طور سینا
تڑپ کے دل یوں پکار اٹھا کہ رام مجھ میں میں رام میں ہوں

اس بحث کو ختم کرنے کے پہلے میں یہ بات واضح کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ تصور کائنات کا تعلق تہذیب، تاریخ اور روایات سے ہے۔ مذہب بعض اوقات ان چیزوں سے مختلف

بھی ہو سکتا ہے۔ اوپر ہم نے رومی اور سوامی رام تیرتھ کو پڑھا اور دیکھا کہ اختلاف مذہب کے باوجود ان کی باتوں میں مماثلت ہے۔ تصور کائنات بسا اوقات اختلاف مذاہب کو نظر انداز کر دیتا ہے مولانا روم سے منسوب مستزاد کے جواب میں حضرت شاہ نیاز بریلوی کے مستزاد سے حسب ذیل اقتباسات ملاحظہ ہوں۔

گہ شعلۂ نورے شدہ بر طور بر افتاد　　تا خلق بترسد
گہ نار شدہ صورت گلزار برآمد　　بشگفت وریاں شد
گہ مصحف و قرآن گہے بید پران است　　گہ دانۂ تسبیح
گہ تار شدہ صورت زنار برآمد　　از کفر نشاں شد
گہ نرم دل و صاحب اخلاق حمیدہ　　تمثال محمد
گہ بر صفت ظالم و خونخوار برآمد　　قتال زماں شد

مندرجہ بالا مثالوں سے ثابت ہے کہ اگر شعری رسومیات اور تصور کائنات دو شاعروں کے درمیان مشترک ہو تو ان کی شاعری میں آپسی مفہومیت (mutual-comprehensibility) ہوتی ہے، چاہے ان شعرا کا تعلق مختلف ماحول اور پس منظر سے کیوں نہ ہو۔ دوسری بات یہ کہ اگرچہ کسی شاعری کا بڑا حصہ اسی وقت بامعنی ہو سکتا ہے جب ہم اسے اس رسومیات اور شعریات کی روشنی میں پڑھیں جس کے تحت وہ متن خلق کیا گیا ہے، لیکن اس کی بعض تفصیلات ہم پر اسی وقت کھل سکتی ہیں جب ہم اس تصور کائنات سے واقف ہوں جو اس متن کے لئے خاموش بنیاد کا حکم رکھتا ہے۔ مثلاً بہت سے نئے لوگوں کی سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ ہماری غزل میں رنج و غم اور نارسائی پر اس قدر زور کیوں ہے؟ دراصل اس کا تعلق ہمارے تصور کائنات میں ہے، جس کی رو سے دردمندی ضروری ہے، تاکہ دل پر روحانی اقدار روشن ہو سکیں (ملاحظہ ہو ۴/۱۵۵،۲/۱۹۴) اور زندگی کا اصل مقصد رضائے مطلوب ہے۔ اگر مطلوب کی رضا اسی میں ہے کہ دوری ہو اور ہم پر رنج گذرے، تو یہی عین مقصود ہے۔ (ملاحظہ ہو اس جلد کی تمہید صفحہ ۵۷ تا ۵۹۔) جب تک یہ باتیں نہ معلوم ہوں، کلاسیکی غزل کا یہ انتہائی اہم عنصر ہمارے لئے بڑی حد تک بند کتاب کی طرح رہے گا۔

گذشتہ جلد کے دیباچے میں جو نقشہ میں نے پیش کیا ہے، اس میں "تصور کائنات" کے تحت

حسب ذیل باتیں درج ہیں (صفحہ ۱۰۲):

(۱) استعاراتی دنیا حقیقی ہے

(۲) فرد کو مرکزی حیثیت نہیں

(۳) آفاق کا مطالعہ چاہئے نہ کہ انفس کا

(۴) کائنات غیر تبدل پذیر ہے

استعاراتی دنیا کے حقیقی ہونے کے بارے میں بہت سی بحث ہم استعارے کے ذیل میں دیکھ چکے ہیں۔ اس کا اعادہ یہاں فضول ہوگا۔ چند باتیں جو ابھی تک سامنے نہیں آئی ہیں، یہاں عرض کرتا ہوں۔ سنسکرت اور عربی شعریات میں استعارے کی بحث کو نشانیات (Semiology) کے تحت بھی رکھا جا سکتا ہے۔ نشانیات کا بنیادی اصول یہی ہے کہ شے اور نشان میں فرق نہیں، کیونکہ شے خود نشان ہے۔ اگر استعارہ اپنے اندر اصل معنی رکھتا ہے، اور عام خیال کے بموجب "منتقل معنی" (transferred meaning) کا حامل نہیں، تو پھر استعارہ کو نشان کا ہم معنی کہا جا سکتا ہے۔ اس طرح، استعارہ اور حقیقت (جیسی کہ وہ نظر آتی ہے) میں کوئی فرق نہیں رہ جاتا۔ جب نطشہ (Neitzsche) نے کہا تھا کہ سچائی کچھ نہیں وہ محض (بے جان) اشیا کو انسانی پیمانے میں ڈھالنے، مجاز مرسل، اور استعاروں کی چلتی پھرتی فوج ہے، تو اس کی مراد یہ تھی کہ ہم حقیقت کو نہیں جان سکتے۔ ہم اسے صرف مختلف طریقوں سے بیان کر سکتے ہیں۔ اور ہمارا بیان لامحالہ استعاراتی ہوگا (لہٰذا مبنی بر حقیقت نہ ہوگا۔) لیکن ایک مجاز کو اگر دوسرے مجاز نہیں، بلکہ حقیقت کے برابر قرار دیا جائے، تو یہ مشکل باقی نہیں رہتی۔ ممکن ہے ہر شخص اپنی حقیقت کے لئے اپنی طرح کا مجاز واضع کرے۔ لیکن جب تک معنی (Reality) کا ظہور صورت (Appearance) کے بغیر ناممکن قرار دیا جائے گا، تب تک معنی اور صورت کی وحدت بھی کسی نہ کسی سطح پر ممکن ہوگی۔

آئینہ ہو کہ صورت معنی سے ہے لبالب
راز نہان حق میں کیا خود نمائیاں ہیں

(میر، دیوان اول)

بعض لوگوں نے مصرع اولیٰ کی قرأت "آئینہ ہو کے صورت" لکھی ہے۔ اس قرأت کی رو

سے صورت اور معنی کی وحدت کا اصول اور بھی واضح ہو جاتا ہے۔ میر کو پھر سنئے۔

صورت پذیر ہم بن ہرگز نہیں وے معنی
اس رمز کو و لیکن معدود جانتے ہیں

(دیوان اول)

اس بات کی تصدیق کے لئے، کہ معنی اور صورت (حقیقت اور استعارہ) کی وحدت کے تصور کا صرف اتفاقاً ہی میر کے یہاں نہیں آ گیا ہے، بلکہ پوری تہذیب میں جاری وساری ہے مندرجہ ذیل رباعیاں ملاحظہ ہوں۔ عمر خیام سے منسوب رباعی ہے۔

ما لعبتگانیم و فلک لعبت باز
از راہ حقیقتے نہ از راہ مجاز
بازیچہ ہمی کنیم بر نطع وجود
رفتیم بہ صندوق عدم یک یک باز

یہاں ہم صاف دیکھتے ہیں کہ انسان = "کٹھ پتلی" اور آسمان = "کٹھ پتلی والا" استعاراتی بیان ہے۔ لیکن شاعر نے ان کو استعارہ نہیں بلکہ نشانیاتی مساوات (Semiotic equation) قرار دیا ہے، اور صاف صاف کہا ہے کہ انسان = "کٹھ پتلی" اور آسمان = "کٹھ پتلی والا" مجاز (استعارہ) نہیں، بلکہ حقیقت ہے۔ خیام کے کوئی سات سو برس بعد ایران ویغتا پور نہیں، بلکہ لاہور و دہلی میں محمد افضل سرخوش کے شاگرد سوامی بھوپت رائے بیغم بیراگی کہتے ہیں۔

دریا در موج موج اندر دریاست
در ذات و صفات حق تفاوت ز کجاست
اے محو حقیقت نظر افگن بہ مجاز
بے رنگ بصد رنگ چساں جلوہ نماست

یہاں بھی بالکل صاف کہا جا رہا ہے کہ ذات و صفات حق تو ایک ہیں ہی، حقیقت اور مجاز بھی ایک ہیں، کیونکہ بے رنگ (ذات حق) اپنا جلوہ صد رنگی میں نمایاں کرتی ہے۔ لہٰذا بے رنگی (= حقیقت) اور صد رنگی (مجاز) ایک ہی ہیں۔ (یہ ملحوظ رکھئے کہ استعاراتی معنی کو ہمارے یہاں مجازی معنی کہتے ہیں۔)

سبک ہندی کی شاعری میں (وہ فارسی ہو یا اردو)، ''تمثیل'' یا ''دلیل'' اسی لئے اہم ہے کہ حقیقت اور استعارہ ایک ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں حقیقت کو استعارے پر دلیل لاتے ہیں، مثلاً

(۱) سعی بہر راحت ہمسایہ ہا کردن خوش است
بشنود گوش از برائے خواب چشم افسانہ ہا

(غنی کاشمیری)

ہمسائے کے آرام کے لئے سعی کرنا اچھا ہے۔ یہ اصول حقیقت ہے۔ اس پر دلیل یہ استعارہ ہے کہ کان اس لئے افسانہ سنتا ہے کہ آنکھ (سو کر) آرام پا سکے۔

(۲) ظلمت بروں نہ رفت دمے از دیار ما
زخمی ز تیغ شمع فتد شام تار ما

(کلیم ہمدانی)

ہمارے گھر سے اندھیرا ابھی رخصت نہیں ہوتا۔ یہ حقیقت ہے (اگر چہ یہ خود استعارہ بھی ہے۔) اس پر دلیل یہ لائے ہیں کہ شمع کی لو، جو مثل تیغ ہے، تاریک شام کو زخمی کر کے ہمارے گھر میں ڈال دیتی ہے۔ ظاہر ہے کہ جب شام زخمی ہو گئی تو اس کے کہیں آنے جانے کا سوال نہیں۔ لہٰذا اندھیرا ہمارے گھر سے کبھی رخصت نہ ہوگا۔ یہاں دوسرے مصرعے میں استعارہ در استعارہ کو ہر بار حقیقت کے طور پر استعمال کر کے اسے مصرع اولیٰ کے بیان پر دلیل ٹھہرایا ہے، اور مصرع اولیٰ خود استعارہ ہے۔

(۳) شراب تلخ از انگور شیریں خوب می آید
جنا شُد تا خرد کامل جنوں کامل نمی گردد

(صائب)

یہاں مصرع اولیٰ حقیقت پر مبنی بیان ہے۔ اسے مصرع ثانی کے استعاراتی بیان کی دلیل کے لئے لائے ہیں۔ یا اگر مصرع ثانی کو حقیقت مانئے تو مصرع اولیٰ استعارہ ہے!

(۴) کسی کا کب کوئی روز سیہ میں ساتھ دیتا ہے
کہ تاریکی میں سایہ بھی جدا رہتا ہے انساں سے

(ناسخ)

مصرع اولیٰ کے استعارے پر دلیل مصرع ثانی کے بیان حقیقت سے آئی ہے۔ مزید ملاحظہ ہو۔

(۵) پاکان ازل کو نہیں پروا اے مربی
عیسیٰ کو ضرر کچھ نہ ہوا بے پدری سے

(ناسخ)

اس شعر میں بھی مصرع اولیٰ کے استعاراتی بیان پر مصرع ثانی کے بیان حقیقت کو دلیل ٹھہرایا ہے۔
اگر یہ خیال گذرے کہ ناسخ وغیرہ تو تھے ہی ''غیر ذمہ دار'' لوگ، ان سے ایسی باتیں بعید نہیں، تو یہ چند اشعار دوسرے لوگوں کے سنئے۔

(۶) ہم چشم ہے ہر آبلۂ پا کا مرا اشک
از بس کہ تری راہ میں آنکھوں سے چلا ہوں

(۷) نیاز ناتواں کیا ناز سرو قد سے برآوے
مثل مشہور ہے یہ تو کہ دست زور بالا ہے

(۸) اس کے خیال خط میں کسے یاں دماغ حرف
کرتی ہے بے مزہ جو قلم کی صریر ہو

(۹) پھولوں کے عکس سے نہیں جوے چمن میں رنگ
گل بہ چلے ہے شرم سے اس منھ کی آب ہو

شعر (۶) میں مصرع ثانی استعارہ ہے اور اسے مصرع اولیٰ کی دلیل ٹھہرایا گیا ہے، جو کہ مبنی بر حقیقت بیان کا حکم رکھتا ہے۔ شعر (۷) میں بھی وہی حال ہے۔ شعر (۸) کے مصرع اولیٰ میں استعاراتی بیان کو واقعاتی بنا کر پیش کیا ہے اور مصرع ثانی، جو مبنی بر حقیقت ہے، اسے مصرع اولیٰ کی دلیل ٹھہرایا ہے۔ شعر (۹) میں وہی طرز گذاری ہے جو شعر (۱) میں ہے۔ یہ تمام اشعار ناسخ یا آتش یا ذوق کے نہیں، میر کے ہیں (۶) و (۷) دیوان اول۔ (۸) و (۹) دیوان دوم۔) اب میر سے سو برس بعد کے لوگوں کو سنئے۔ یہ وہ لوگ ہیں جن میں کلاسیکی شعریات پوری طرح منتقل نہیں، لیکن اس کا تصور کائنات ضرور پوری طرح کارفرما ہے۔

(۱۰) جو دل و جگر جلائے تو سخن نے کی روانی
جو گلوں نے جوش کھایا تو کہیں گلاب نکلا

یہ شعر قدر بلگرامی (۱۸۳۳ تا ۱۸۸۴) شاگرد غالب کا ہے۔ مندرجہ ذیل شعر وحید الٰہ آبادی (۱۸۲۹ تا ۱۸۹۴) شاگرد وزیر الٰہ آبادی شاگرد آتش کا ہے۔

(۱۱) ہزاروں پردوں میں روشن ہیں مثل جلوۂ مہر
نہ چھپ سکیں گے کبھی پردۂ غبار میں ہم

اور مندرجہ ذیل شعر بہرام جی جاماسپ جی بہرام (۱۸۲۸ تا ۱۸۹۵) کا ہے۔

(۱۲) دیدۂ بیدار سے عالم ہوا ہے سب مطیع
بوریائے فقر رشک مسند کمخواب ہے

متذکرہ بالا تین صاحبان کو صف اول کا شاعر نہیں کہہ سکتے۔ ان کے زمانے میں انگریزی یلغار بھی پورے زوروں پر تھی، اور ہند اسلامی اقدار (جن کے یہ پاسدار تھے) مشکوک ہو چکے تھے۔ لیکن یہ لوگ اپنی شعری روایت سے کم و بیش آگاہ تھے، اور ان کا تصور کائنات ابھی (مثلاً) وہی تھا جو غالب کا تھا۔ اوپر کے تین شعر محض مشتے نمونہ از خروارے ہیں۔ خیام سے لے کر بہرام تک تمام مثالوں سے صاف ثابت ہے کہ استعارہ بمنزلہ حقیقت ہے، یہ اصول کلاسیکی شعریات اور تصور کائنات دونوں میں جاری و ساری تھا۔

ہماری داستانوں میں بھی یہی اصول طلسمی مقامات اور جادوگروں کے تعمیر کردہ طلسموں کے ذریعہ ثابت ہوتا ہے۔ طلسم تو خیالی اور فرضی ہیں (یعنی "حقیقی" دنیا کا استعارہ ہیں۔) لیکن ان میں ہر چیز "حقیقی" دنیا جیسی ہوتی ہے۔ حتیٰ کہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ طلسم کے اندر "حقیقی" دنیا فرضی معلوم ہو۔ (ملاحظہ ہو ۲/ ۶۷)۔ پھر یہ کہ طلسم کے اندر بھی طلسم ہوتے ہیں، یعنی طلسم ظاہر اور طلسم باطن۔ طلسم باطن کا طلسم ظاہر سے وہی رشتہ ہے جو "حقیقی" دنیا کا طلسم سے ہوتا ہے۔ یعنی طلسم ظاہر کے رہنے والے طلسم باطن میں داخل نہیں ہو سکتے جب تک انھیں اجازت یا تسخیر نہ ہو۔ اجازت یا تسخیر کے بغیر عام حالات میں "حقیقی" دنیا والوں کو طلسم کی خبر نہیں ہوتی۔ گویا طلسم ان کے سامنے ہوتا ہے لیکن وہ بے خبر رہتے ہیں۔ استعارہ بھی ایسی ہی حقیقت ہے کہ جب تک شاعر ہمیں اس سے آگاہ نہ کرے ہمیں اس کی خبر نہیں ہوتی۔

فکشن نگار کی حیثیت سے فلوبیئر (Gustave Flaubert) کی تمنا یہ تھی کہ مصنف اپنی تصنیف میں اس طرح ہو جیسے کائنات میں خدا، کہ اس کا عمل دخل ہر جگہ ہو، لیکن وہ کہیں دکھائی نہ دے۔ ڈراما نگار کی سی لاشخصیت کی یہ تلاش ناول کی صرف تکنیک کو کامل و اکمل کرنے کی غرض سے نہ تھی۔ بلکہ

فلوبیئر کو یہ بھی امید تھی کہ اس طرح، جب وہ اپنی شخصیت کو بالکل پس پشت ڈال کر دنیا کو دیکھے گا تو وہ حقیقت کو اپنے اصل رنگوں میں دیکھ سکے گا۔ فلوبیئر کا یہ خواب تو نہ پورا ہو سکا، لیکن نطشے کے زیر اثر مغربی دنیا نے اپنی اس ناکامی کو ضرور قبول کر لیا کہ سچائی محض استعارہ ہے، اس کی کوئی واجب، مطلق حیثیت نہیں۔ اسی لئے فلوبیئر کے کوئی سو سال بعد راب گریئے (Alain Robbe Grillet) نے یہ کہہ کر صبر کیا کہ تصنیف ہی حقیقت ہے، اس کے آگے کچھ نہیں۔ یعنی حقیقت وہی ہے جو میں بناؤں۔

یہ مشکلیں نہ پیدا ہوں اگر استعارے کو حقیقت کا نمائندہ نہیں، بلکہ خود حقیقت قرار دیا جائے۔ اس پس منظر میں یاکبسن کا یہ قول بھی غیر ضروری ہو جاتا ہے کہ استعارہ لفظ کی جگہ لفظ رکھنے کا نام ہے (word-for--word substitution) اور مجاز مرسل ایک لفظ سے دوسرے لفظ تک پہنچنے اور پچھلے لفظ کو ترک کرنے (word-to-word displacement) کا عمل ہے۔ جب وہ لفظ جو ایک لفظ کی جگہ رکھا گیا، خود بھی حقیقت کا حامل ہے، تو اس حقیقت سے بھی استعارہ بن سکتا ہے۔ لہٰذا مجاز مرسل بھی استعارہ ہی ہے۔ اس کو ایک اور طرح سے دیکھنا ہو تو شیخ اکبر محی الدین ابن عربی کے اس بیان پر غور کریں کہ "ہر شخص کا ایک طریق ہوتا ہے، جس پر وہ اور صرف وہی گامزن ہوتا ہے... لیکن یہ طریق، گامزنی ہی سے حاصل ہوتا ہے۔" یعنی یہ طریق کوئی ایسی شے نہیں جس کے بارے میں پہلے سے معلوم ہو، اور جب کوئی اس پر گامزن ہو سکے۔ گامزنی ہی طریق ہے، اور طریق ہی گامزنی ہے۔

مندرجہ بالا صورت حال میں آندرے مالرو (Andre Malraux) کا یہ تقاضا ہمارے کلاسیکی شاعر اور شعر کے لئے بے معنی ہو جاتا ہے کہ فن کار کا پہلا عمل یہ ہے کہ وہ "دیوتاؤں" پر "انگشت الزام اٹھائے" جو "انسانیت کو اپنی چاکری میں مقید رکھتے ہیں"۔ کلاسیکی شاعر کی نظر میں انسان اس کائنات میں اجنبی ہے۔ مذہب اور روحانیت وغیرہ اس کی رہنمائی کے لئے ہیں، لیکن انسان بطور فرد اکیلا ہے۔ اس کی اپنی کوئی اہمیت نہیں، مگر جو خدا چاہے۔ حتیٰ کہ بقول ابن تیمیہ، اگر کوئی شخص کسی شاعر کا ممدوح ہے تو اس لئے کہ خدا نے اس (ممدوح) کی توقیر چاہی تھی۔ اور اگر کوئی شخص کسی شاعر کا ہجو ہے تو اس لئے کہ خدا نے اس (ہجو) کی تذلیل چاہی تھی ("کتاب الشعر والشعراء")۔ انسان اشرف المخلوقات سہی، لیکن وہ کائنات یا نظم کائنات میں مرکزی حیثیت نہیں رکھتا۔ کائنات میں بہت سی چیزیں ہیں جن کے اسرار انسان پر نہیں کھلے۔ اور جب انسان کے پاس کائنات کا پورا علم نہیں تو وہ مرکز کائنات نہیں، بلکہ

کائناتی قوتوں کے رحم و کرم پر ہے۔ یہاں فن کار ناظم کائنات پر انگشت الزام اٹھانے کے بجائے بہت سے بہت یہ کہہ سکتا ہے۔

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

(میر، دیوان اول)

اس طنزیہ احتجاج میں اقبال (acceptance) بھی ہے، کہ کرنے والا کرتا رہے گا، اور ہم، جو مجبور ہیں، اس بات میں بھی مجبور ہیں کہ ہم پر مختاری کی تہمت لگتی رہے۔ ورنہ سچ یہ ہے کہ یہاں سب اعمال اضطراری ہیں۔

راہ کی کوئی سنتا نہ تھا رستے میں مانند جرس
شور سا کرتے جاتے تھے ہم بات کی کس کو طاقت تھی

(میر، دیوان چہارم)

صبح اور خورشید کی مانند میرے جیب کو
چاک کا موجب ہے تو ہی تو ہی اسباب رفو

(درد)

کانٹ (Emmanuel Kant) نے ایک بار تین سوالوں میں انسانی تامل اور تفکر کا نچوڑ رکھ دیا تھا۔ کچھ عجب نہیں کہ ان سوالوں کے جواب میں جو کچھ کہا جائے اسے ہم مجیب کا تصور کائنات قرار دیں۔ کانٹ کے سوالات ہیں:

میں کیا کچھ جان سکتا ہوں؟
مجھے کیا کرنا چاہئے؟
میں کیا امید کر سکتا ہوں؟

ہماری کلاسیکی غزل میں جو تصور کائنات ملتا ہے، اس کی روشنی میں ان سوالوں کے جواب ہم یوں بیان کر سکتے ہیں:

میرے علم کی کوئی حد نہیں مگر جو خدا چاہے۔

مجھے وہ کرنا چاہئے جس کی توفیق مجھے خدا دے۔
مجھے علم نافع اور عمل مقبول کی امید کرنا چاہئے۔

حضرت بابا فرید گنج شکر نے حضرت نظام الدین اولیا سلطان جی کو رخصت کرتے وقت دعا دی تھی کہ اللہ تمھیں دونوں دنیاؤں میں سعید کرے اور تمھیں علم نافع عمل اور مقبول عطا کرے۔ اس دعا میں مرکزی نکتہ یہی ہے کہ انسان، کوئی بھی انسان، اعانت خداوندی کے بغیر کچھ نہیں پا سکتا، کچھ بھی نہیں جیت سکتا۔ اور جب ایسا ہے، تو اس تصور کائنات میں ایک طرح کی اشرافیت (elitism) ہے، اور ساتھ ہی ساتھ بنیادی انکسار بھی ہے، کہ انسان خود کچھ نہیں۔ اس تصور کی رو سے فن کار کو معنی کی ضرورت نہیں۔ رولاں بارت (Ronald Barthes) کہتا ہے کہ "تحریر کا عمل معنی (کو حاصل کرنے اور بیان کرنے) کی ضرورت کی اذیت میں گرفتار رہتا ہے۔" یہ مغربی تصور کائنات ہے۔ ہماری کلاسیکی شاعری میں جو نظریہ کائنات ہے، اس کی رو سے کائنات میں معنی موجود ہیں اور زمانہ گذشتہ سے ان کو پہچانا گیا ہے۔ ہر زمانے کا شاعر ان معنی کو حاصل کرتا ہے اور اپنے لفظوں میں بیان کرتا ہے۔ غالب پہلے کلاسیکی شاعر ہیں جنھیں کائنات کے معنی میں شک ہے اور وہ اس طرح کے سوال کرتے ہیں۔

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں
ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

انھیں سوالوں کے باعث غالب ہمارے پہلے جدید شاعر بھی ہیں۔ ورنہ کلاسیکی شاعر کو دنیا کے معنی میں کوئی شک نہ تھا۔

جب کائنات میں فرد کو مرکزی حیثیت نہیں، اور فرد کوئی نئے معنی دریافت یا ایجاد نہیں کر سکتا تو اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ الگ الگ اشیا اپنی انفرادی حیثیت سے (فی نفسہٖ) کوئی حیثیت نہیں رکھتیں۔ ضرورت اشیا کی عمومی حیثیت کو بیان کرنے کی ہے۔ نثر میں اس اصول کا اثر یہ ہوا کہ مثلاً داستان میں اس قسم کی کردار نگاری ممکن نہ ہو سکی جس کی مثالیں ہم ناول میں دیکھتے ہیں۔ یعنی ہر کردار میں الگ الگ طرح کے انفرادی خواص و خصائص ہونا، ہر کردار کی داخلی زندگی کا مطالعہ، ہر کردار کی صفات و عیوب میں ارتقائی کیفیت کا ہونا، وغیرہ۔ شاعری میں اس اصول کا اثر یہ ہوا کہ الگ الگ پھولوں، پھلوں، درختوں وغیرہ کا بیان ضروری نہ ٹھہرا۔ نہ ہی معشوق یا عاشق وغیرہ میں انفرادی صفات و خصوصیات کی کوئی اہمیت رہی۔

قاعدہ یہ ٹھہرا کہ ایک پھول، یا چند پھولوں کے نام بیان کرنا کافی ہے۔ اور ان پھولوں کی بھی پنکھڑیوں، ان کی لکیروں، ان کی بناوٹ، ان کے رنگوں کا بیان غیر ضروری ہے۔ ''گل'' کہا تو اس سے مراد نہ صرف گلاب کا ہر پھول ہوئی، بلکہ ضرورت ہوئی تو ''گل'' کے معنی ''کوئی پھول'' یا ''سب پھول'' بھی فرض کر لئے گئے۔ اسی اعتبار سے، عاشق کی زندگی کے معاملات، معشوق کی شخصیت، اس کا حسن، یہ سب چیزیں انفرادی تفصیل کے بجائے اجمالی تعمیم کے ساتھ بیان کی گئیں۔

حالی نے بڑے رشک اور تحسین کے انداز میں لکھا ہے کہ والٹر اسکاٹ (Walter Scott) جب روکبی کا قصہ لکھ رہا تھا (مراد اسکاٹ کی نظم (Rokeby) مطبوعہ ۱۸۱۳ سے ہے) تو وہ جنگل میں جا جا کر مختلف پھول پتیوں کی شکل و صورت، خوشبو وغیرہ کوائف غور سے دیکھ کر اپنی کاپی میں نوٹ کر لاتا تھا، اور تب ہی وہ ان کا بیان اپنی نظم میں داخل کرتا تھا۔ حالی چاہتے تھے کہ اردو کے شاعر بھی اس طرح کی ''واقعہ نگاری'' کریں۔ اول تو بے چارہ اسکاٹ کیا، اور اس کی شاعری کیا؟ اگر ایسی مثال ہی لانی تھی تو فلوبیئر کی مثال لاتے، جس نے سردی کی ایک پوری رات کھلے کھیت میں گذار دی، یہ دیکھنے کے لئے کہ پودوں پر ٹھنڈک اور پالے کا اثر کیسا ہوتا ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ انگریزی تہذیب کے دباؤ میں آ کر حالی نے انفس پر آفاق کی فوقیت کا تہذیبی اصول نظر انداز کر دیا۔ ''واقعہ نگاری'' کے لئے ضروری نہیں کہ ہر پھول کی پنکھڑی، اور ہر لباس کی ہر شکن، اور ہر چہرے کا ہر خط و خال بیان کیا جائے۔ (یہ بات تو کٹر سے کٹر واقعیت نگار مثلاً ایمیل زولا بھی نہ کر سکا۔) یہ قطعی ممکن ہے کہ اشیا کے جوہر کو ہر وقت موجود فرض کر کے صرف اشاروں اور خاکوں سے وہی کام لے لیا جائے، خاص کر جب اصل مقصد اصول کو قائم کرنا ہو، نہ کہ فروع کو۔

نشو و نما ہے اصل سے غالب فروع کو
خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہئے
ہے رنگ لالہ و گل و نسریں جدا جدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہئے
سر پائے خم پہ چاہئے ہنگام بے خودی
رو سوئے قبلہ وقت مناجات چاہئے

یعنی بحسب گردش پیمانۂ صفات
عارف ہمیشہ مست مئے ذات چاہئے

یعنی گل و لالہ و نسرین کا رنگ تفصیل سے جدا جدا بیان کرنا فضول ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ جس رنگ کو بھی لیں، اس کے ذریعہ بہار (جو تمام رنگوں کا رنگ ہے) کا اثبات ہو سکے۔ اصل (جڑ) نہیں تو فروع (شاخیں) بھی نہیں۔ لہٰذا فروع کو چھوڑ کر اصل کو اختیار کرنا ضروری ہے۔ اگر بے خودی ہے تو اس کے اظہار کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ نشے میں لڑکھڑا کر اپنا سر پائے خم میں ڈال دیا جائے۔ اور مناجات کرنی ہے تو قبلہ رو ہو کر، پوری طرح متوجہ ہو کر کی جائے۔ اصل چیز ذات (جوہر=essence=اصل) ہے، نہ کہ صفت (عرض = form=شاخ۔)

واضح رہے کہ آفاق کی انفس پر فوقیت کا اصول تہذیبی اصول ہے۔ یعنی کسی دوسری تہذیب (مثلاً مغرب) میں اگر کوئی اور اصول رائج ہو تو کوئی ہرج نہیں۔ کسی کو کسی پر فوقیت نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک تہذیب کے اصول دوسری پر مسلط نہیں ہو سکتے۔ دوسری بات یہ کہ ایسا نہیں ہے کہ ہمارے تمام کلاسیکی فنون میں تفصیلات کے اخراج کا یہی اصول تھا۔ مثال کے طور پر، مصوری میں اگر کسی پھول یا جانور کی تصویر الگ سے بنتی تھی، اور مقصد یہ ہوتا تھا کہ پھول یا جانور کے انفرادی خال و خد واضح کئے جائیں، تو ایسی تصویر میں تمام انفرادی تفصیلات کا خیال رکھا جاتا تھا۔ لیکن (مثلاً) تناسب وقوعی (perspective) کے اصول سے واقف ہونے کے باوجود ہمارے مصور اس تناسب (perspective) کا لحاظ غیر ضروری (بلکہ شاید مضر) سمجھتے تھے۔ اس سلسلے میں یہ بات قابل لحاظ ہے کہ چینی مصوری میں بھی تناسب وقوعی کا وجود نہیں۔ جاپانی اور چینی منظر کشی میں سارا تناسب وقوعی اس مفروضے کے اعتبار سے ہوتا ہے کہ مصور سارے منظر کو کسی بلندی سے دیکھ رہا ہے۔

چینی مصوروں کو تناظر وقوعی سے روشناس کرانے کا کام ۱۷۲۹ میں ایک مغربی مصور نے انجام دیا۔ بعض لوگوں نے اس کی تحسین کی، لیکن چین کے شہنشاہ نے بڑے پتے کی بات کہی کہ مغربی مصوری میں محض تشابہ ہے، جب کہ مصوری کی تعیین قدر کے اور بھی بہت سے معیار ہو سکتے ہیں۔ مغرب میں سب سے پہلے اس نکتے کو اروِن پین آفسکی (Erwin Panofsky) نے سمجھایا کہ مختلف علامتی نظاموں کے تحت لوگ دنیا کو مختلف طرح سے بیان کرتے (یا حقیقت کی منظر کشی کرتے) ہیں۔ اس نے یہ

بھی بتایا کہ اصل غلطی لوگ یہ کرتے ہیں کہ ان کے خیال میں فن کار دنیا کو ٹھیک اسی طرح بیان کرتا ہے جیسی کہ وہ اسے دکھائی دیتی ہے۔ حالاں کہ دراصل فن محض ایک طریقہ ہے اس بات کا کہ سطح قرطاس یا کینوس پر مختلف تصویری عناصر کو کس طرح منظم کیا جائے۔ ارنسٹ کیسرر (Ernst Cassirer) نے علامتی ہیئت کی بحث کی ضمن میں ہمیں بتایا ہے کہ علامتی ہیئتوں (مثلاً شاعری) کا اصل تفاعل یہ ہے کہ وہ ہمیں بتاتی ہیں کہ مختلف علاقوں اور تہذیبوں کے لوگ دنیا کو کس طرح دیکھتے اور سمجھتے ہیں۔

ہمارے تصور کائنات میں آفاق کو انفس پر فوقیت دینے کا نتیجہ یہ بھی ہوا کہ اشیا کو بیان کرنے میں کثرت کا انداز کارفرما ہوا۔ یعنی جب اشیا کی انفرادی پہچان متعین نہیں کرتا ہے تو ان کی مجموعی پہچان قائم کرنے کے لئے ہر بات میں شدت پیدا کی جائے۔ اگر بہار ہے تو سب بہاروں سے بڑھ کر ہے۔ اگر درد جدائی ہے تو ایسا کہ کسی پر ایسا وقت نہ گذرا ہوگا۔ اگر معشوق ہے تو اس کا حسن تمام دنیا سے افزوں ہے، وغیرہ۔ یہ مبالغہ (=استعارہ) تو ہے ہی لیکن محض مبالغہ نہیں۔ یہ ایک اصول حقیقت کا اظہار ہے۔ حقیقت کو جتنا بڑا کرکے، اور بڑھا چڑھا کر بیان کیا جائے، اس کا بیان اتنا ہی وثوق انگیز ہوگا۔

مہاتما بدھ کا قول تھا کہ ہم وہی کچھ ہیں جو ہم نے سوچا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ کائنات ہمارے مفروضے سے زیادہ نہیں۔ ہمارا مفروضہ بدلے گا تو کائنات بھی بدل جائے گی۔ اگرچہ اس تصور کی بھی جھلک کہیں کہیں ہماری کلاسیکی شاعری میں مل جاتی ہے، لیکن اس شاعری میں جو تصور کائنات عام طور پر جاری و ساری نظر آتا ہے وہ یہ ہے کہ کائنات ہمارے خارج میں ہے اور غیر تبدل پذیر ہے۔ جس چیز کی جو جگہ مقرر ہے وہی قائم رہے گی۔ معشوق، عاشق رقیب، ناصح، سارے لوگ جیسے ہیں ویسے ہی رہیں گے، جہاں ہیں وہیں رہیں گے۔ دنیا میں جو قوتیں متصرف اور کارفرما ہیں وہ عام طور پر متکلم/عاشق کے خلاف ہیں۔ وہ ایسی ہی رہیں گی۔ کوئی قوت ان کا مزاج و رجحان نہیں بدل سکتی۔

ایک طرح سے دیکھئے تو سب لوگوں، سب قوتوں، کا کردار ازل سے طے ہو چکا ہے۔ لہٰذا سب کے سب اپنے اپنے مقررہ کردار کے اعتبار سے اداکاری (role playing) کر رہے ہیں۔ آڈن (Auden) کہتا ہے کہ "ہمارا (مغربی) ادب جن سوالوں کو اٹھاتا ہے وہ ہماری تہذیب کے بارے میں نہیں، بلکہ ہمارے بارے میں ہوتے ہیں۔" اس اصول کے قطعی برخلاف، اردو کی کلاسیکی غزل جو سوال اٹھاتی ہے وہ شاعر/متکلم کے بارے میں نہیں، بلکہ اس کی تہذیب کے بارے میں ہوتے ہیں ممکن ہے کہ

جان ڈن (John Donne)، شیلی، حتیٰ کہ کیٹس اور گوئٹے کا بھی کلام پڑھ کر ہم ان لوگوں کے داخلی کوائف سے آگاہ ہو سکیں۔ اس کے برخلاف میر کا کلیات پڑھ کر ہمیں ان کی تہذیب کے بارے میں بہت کچھ معلوم ہوگا، ان کے تصور کائنات کے بارے میں بہت کچھ معلوم ہوگا، لیکن میر کی شخصیت کے بارے میں ہمیں بہت کم معلوم ہو سکے گا۔ (اردو کے نقاد کچھ بھی کہیں۔) اور غالب کے کلام سے ان کی شخصیت کے بارے میں تو کچھ بھی نہ معلوم ہوگا۔ تعجب یہ ہے کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کو یہ بات معلوم تھی کہ شاعری شخصیت کا اظہار نہیں، بلکہ وسیلے (medium) کا اظہار ہے۔ یعنی ہر صنف سخن کے تقاضے الگ الگ ہوتے ہیں اور ہمارا اظہار ان تقاضوں کا پابند ہوتا ہے۔ لیکن ہمارے نقاد ہیں کہ اب بھی میر اور غالب کے یہاں ذاتی واردات تلاش کرتے ہیں اور ناسخ و شاہ نصیر و ذوق کو ذاتی واردات کے فقدان کی بنا پر مطعون کرتے ہیں۔ جب کائنات میں کوئی تبدیلی ہی نہیں ہو سکتی، تو شاعر/متکلم کے کوائف، جو رسومیاتی طور پر متعین ہو چکے ہیں، ان میں تبدیلی کہاں سے ہو سکتی ہے؟ اگر ایسی تبدیلی کی گنجائش ہو تو عاشق ترک عشق بھی کر سکتا ہے، کسی اور پر بھی عاشق ہو سکتا ہے، معشوق ترک ستم بھی کر سکتا ہے، رقیب بوالہوسی کے بجائے خلوص پیشگی اور بے ریائی اور سرفروشی اختیار کر سکتا ہے، وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ کلاسیکی غزل میں یہ باتیں ممکن نہیں۔ اسی طرح، کلاسیکی (کربلائی) مرثیے میں بھی کرداروں کے ذہنی واردات کا بیان اور ان کے انفرادی شخصی خصوصیات میں ارتقا، یا تبدیلی کا کوئی تصور ممکن نہیں، الا یہ کہ ایسی تبدیلی تاریخی طور پر ثابت مانی جاتی ہو۔

تصور کائنات پر زبان، مذہب، تاریخ، یہ سب اثر انداز ہوتے ہیں۔ لیکن اگر اس میں بعض باتیں مذہبی نقطۂ نظر سے بالکل درست یا مستحسن نہ بھی ہوں تو کوئی ہرج نہیں۔ تہذیبوں میں بہت سی چیزیں ایسی بھی ہو سکتی ہیں جو ان میں مروج مذاہب کے پہلے سے چلی آرہی ہوں۔ اور بعض اوقات ایسی چیزیں ان میں مروج مذہب کا حصہ بھی بن جاتی ہیں (جیسے نصاریٰ کے یہاں کرسمس جو قبل از مسیح کا تہوار ہے۔) تاریخ کا معاملہ یہ ہے کہ بہت سی تاریخ بنائی ہوئی، یا مفروضہ ہوتی ہے۔ بنائی ہوئی تاریخ سے مراد ایسے واقعات ہیں جو کسی نہ کسی باعث تاریخی سچائی کے طور پر مشہور کر دیے جاتے ہیں۔ مفروضہ تاریخ سے مراد ہے کسی گذشتہ واقعے (یا واقعات) کے بارے میں ایسے تصورات، یا ان واقعات کی ایسی تعبیریں، جو اپنی دلکشی کے باعث (یا اس لئے کہ وہ کسی طاقتور طبقے یا گروہ کے لئے منفعت کا باعث ہیں) مقبول و

معروف ہو کر سچ کا درجہ حاصل کر چکی ہوں۔ زبان کا اثر تصور کائنات پر براہ راست اور مسلسل ہوتا ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ کائنات کے بارے میں کوئی ایسا بیان، یا کوئی ایسا عقیدہ ممکن ہے جسے زبان، جس کو بیان نہ کر سکتی ہو۔ فلسفۂ لسان میں عام طور پر یہ بات کہی جاتی رہی ہے کہ ہمارا تصور کائنات ہماری زبان کا مرہون منت ہے۔ بیسویں صدی کے بہت سے مقبول خیالوں کی طرح یہ خیال بھی نطشہ (Nietzsche) سے شروع ہوا ہے۔ بعد میں رسل (Bertrand Russell) نے بھی دیکارت (Descartes) کی تنقید میں ایسی ہی بات کہی کہ دیکارت کے قول ''میں سوچتا ہوں اس لئے میں ہوں'' میں غلطی یہ ہے کہ ''میں'' جو گرامری تفاعل کا اظہار ہے، اسے وجودی تفاعل کا اظہار سمجھ لیا گیا ہے۔

شعر شور انگیز

نالۂ بلبل کی کیا تاثیر شور انگیز ہے
قطرۂ شبنم سے زخم گل نمک داں بن گیا
(شاہ نصیر)

مغربی عرفا اور قدما میں ہے، جیسا عراقی۔ ان کا کلام دقائق و حقائق سے لب ریز، قدسی شاہجہانی شعرا میں صائب و کلیم کا ہم عصر و ہم چشم، ان کا کلام شور انگیز۔
(غالب، بنام علائی)

ردیف ی

دیوان اول

ردیف ی

۳۷۵

ہمت اپنی ہی یہ تھی میرؔ کہ جوں مرغ خیال
اک پرافشانی میں گذرے سر عالم سے بھی

۳۷۵/۱ اس مضمون پر، کہ مرنا ہمارے لئے آسان ہے، میرؔ نے کئی شعر کہے۔ مثلاً ملاحظہ ہو ۲۰/۱ اور ۶۰/۳۔ اسی طرح، یہ مضمون بھی میرؔ نے کئی بار باندھا ہے کہ ایک بار پر پھڑپھڑا کر قید مقام سے نکل جائیں۔ چنانچہ دیوان اول ہی میں ہے ؎

ہم قفس زاد قیدی ہیں ورنہ
تا چمن ایک پر فشانی ہے

لیکن پھر بھی، شعر زیر بحث میں کئی باتیں ایسی ہیں جو اسے عمدہ شعروں میں بھی ممتاز کرتی ہیں۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ مرغ خیال کی طرح سر عالم سے گذر جانا (یعنی دنیا کے اس پار نکل جانا، دنیا کو چھوڑ جانا) نہایت بدیع بات ہے، کیونکہ خیال کی صفت ہی یہ ہے کہ وہ مقام کا پابند نہیں ہوتا۔ پھر ''مرغ خیال'' کہہ کر ''پرافشانی'' کا جواز پیدا کر دیا۔ ''خیال'' کو مرغ سے تشبیہ دینا بھی نئی بات ہے۔ یہ اس لئے اور بھی مناسب ہے کہ ''خیال'' کے لئے ''آسماں پیما''، ''آسماں سیر'' وغیرہ صفات لاتے ہیں۔

اب آگے دیکھئے۔ خیال کو سر عالم سے گذر جانے والا کہا ہے۔ اس میں کنایاتی معنی یہ نکلے کہ خیال کے لئے ممکن ہے کہ دنیا کے اس پار (یعنی عالم مرگ، عالم ارواح) کے حالات جان سکے۔ اس سے

یہ کنایہ نکلا کہ دنیا کے بعد یا دنیا سے آگے ایک عالم (یا کئی عالم) کا وجود ہے۔ پھر یہ کہ خیال کی رفتار کا اندازہ اور بیان نہیں ہو سکتا، اس کے باوجود میر نے ایسا استعارہ تلاش کر لیا جس سے خیال کی رفتار کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ بس ایک بار پر پھڑ پھڑائے اور دنیا کے اس پار پہنچے۔ یہ استعارہ اس لئے بھی خصوصی قوت اور محاکات کا حامل ہے کہ بہت سے پرندے اڑنے سے پہلے بیٹھے ہی بیٹھے ایک بار پر پھڑ پھڑاتے ہیں۔ لہٰذا ایک معنی یہ ہوئے کہ پر کا کھولنا ہی کافی ہے، اتنے ہی میں زمین آسمان طے ہو جاتے ہیں۔

"ہمت" یہاں کثیر المعنی لفظ ہے۔ اگر اس کے معنی "جرأت" لئے جائیں تو اس میں دو کنائے ہیں، اول تو یہ کہ اس قدر طویل اور تیز رفتاری سے کئے جانے والے سفر کی ہمت کی۔ دوسرا کنایہ اس بات کا ہے کہ موت سے خوف نہ کیا۔ لیکن لفظ "ہمت" کے صوفیانہ اصطلاحی معنی ہیں "دنیا اور دنیا والوں سے کوئی لگاؤ نہ رکھنا۔ دنیا سے کسی چیز کی توقع یا امید نہ رکھنا۔" بالفاظ دیگر، دنیا کے علائق کو ترک کرنے کا نام "ہمت" ہے۔ عرفی کا مشہور مطلع ہے ؎

اقبال کرم می گزد ارباب ہمم را
ہمت نہ کشد نیشتر لا و نعم را

(اہل ہمت کے لئے کسی کا احسان قبول
کرنا اس قدر تکلیف دہ ہے۔ جیسے کسی کو
کوئی چیز کاٹتی ہو۔ ہمت 'ہاں' یا 'نہیں' کا
نشتر کبھی نہیں کھاتی۔)

لہٰذا اگر ہمت کا تقاضا ترک تعلقات اور ترک توقعات ہے تو "ہمت" کا بہترین مظاہرہ یہی ہے کہ انسان سر عالم سے گذر جائے۔ اب مصرع اولیٰ میں "ہی" اور مصرع ثانی میں "بھی" کی معنویت اور واضح ہوتی ہے، کہ ہمت تو اور لوگ بھی کرتے ہیں، لیکن یہ اپنی ہی ہمت تھی کہ ہم نے دنیا ہی خالی کر دی۔ خوب شعر ہے۔

۳۷۶

اس کے ایفائے عہد تک نہ جئے
عمر نے ہم سے بے وفائی کی

۳۷۶/۱ اس شعر میں الم ناکی، اور کیفیت کا دریا موج زن ہے۔ لیکن اس میں کیفیت کے علاوہ بہت کچھ ہے۔ سب سے پہلے تو مضمون کی ندرت دیکھئے، کہ عام طور پر معشوق کو وعدہ خلاف اور عاشق کو باوفا کہتے ہیں۔ یہاں بے وفائی کا الزام معشوق پر نہیں، بلکہ عمر پر ہے۔ اس میں استعاراتی پہلو بھی ہے، کہ محاورہ ہے "فلاں کی عمر نے وفا کی" (یعنی وہ بہت جلد مر گیا، یا اپنا کام مکمل کئے بغیر مر گیا۔) اب صورت یہ پیدا ہوئی کہ معشوق تو باوفا (یا عہد کا پکا) تھا ہی، متکلم بھی اپنے اعتقاد میں خالص تھا۔ اسے اپنی محبت اور معشوق کی استقامت پر اعتماد تھا۔ لیکن ایک تیسری ہستی، یعنی عمر نے سارا کھیل بگاڑ دیا۔ یہ بات تو ہمارے دھیان ہی میں نہ تھی کہ عشق کے معاملے میں اصل وفا اور بے وفائی تو عمر سے سرزد ہوتی ہے۔ عمر اگر وفا کرے تو معشوق کا وعدہ وفا ہو ہی جائے۔

اب یہاں سے معنی کے کئی پہلو نکلتے ہیں۔ (۱) معشوق نے کوئی وقت یا کوئی مدت نہ مقرر کی تھی، بس یہ کہا تھا کہ ہم وعدہ پورا کریں گے۔ متکلم نے تمام عمر انتظار کیا، لیکن وعدہ پورا ہونے کی نوبت نہ آئی۔ (۲) اگر عمر طویل تر ہوتی تو وعدہ پورا ہو ہی جاتا۔ (۳) متکلم عمر طبعی کو نہ پہنچا، عالم جوانی ہی میں مر گیا (عمر نے اس سے وفا نہ کی۔) (۴) عمر طبعی کو نہ پہنچنے کی وجہ یہ تھی کہ معشوق کے جور، یا ہجراں کے صعب و تعب نے وقت سے پہلے ہی موت کا سامان کر دیا۔ (۵) معشوق کا وعدہ پورا ہونے کو عمر خضر چاہئے، اور وہ نصیب میں نہیں۔ (۶) معشوق کی مدت حیات عاشق کی مدت حیات سے زیادہ تھی۔ لیکن معشوق ہمیشہ جوان رہتا ہے، اور عاشق بہر حال نامراد ہے، چاہے وہ بوڑھا ہو کر مرے، چاہے وقت سے پہلے۔

ابھی تک ہم یہ فرض کر رہے ہیں کہ "ایفائے عہد" سے وصل کے وعدے کا ایفا مراد ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ شعر میں کوئی بات ایسی نہیں جس کی بنا پر ہم یقین سے کہہ سکیں کہ یہاں وعدۂ وصل ہی مراد ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل امکانات ذہن میں آتے ہیں۔ (۱) معشوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم تمھیں قتل کریں گے۔ (۲) معشوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم تم پر خاص طرح سے، اور خاص طرح کے ظلم کریں گے، یعنی تمھیں اوروں سے ممتاز کریں (یا رکھیں) گے۔ (۳) معشوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم تم پر ظلم کی انتہا کر دیں گے۔ (۴) معشوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم تمھیں وصل سے شاد کریں گے۔ (۵) معشوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم رقیبوں سے قطع تعلق کر لیں گے۔ وغیرہ۔ یعنی عہد کی نوعیت کو مبہم رکھ کر چند در چند معنی پیدا کیے ہیں۔

دیوان دوم میں عمر کی بے وفائی کا مضمون ہے ؎

جفا اس کی نہ پہنچی انتہا تک
دریغا عمر نے کی بے وفائی

اس شعر میں کیفیت بہت کم ہے، اور عمر کی بے وفائی نے جس چیز سے محروم رکھا (انتہائے جفا) اس کی وضاحت کے باعث تہ داری بھی کم ہو گئی ہے۔ شعر زیر بحث میں جو امکانات ہیں، ان میں ایک یہ بھی ہے کہ معشوق نے ہمارے ساتھ ظلم یا قتل میں کوئی امتیاز نہ برتا۔ بظاہر یہ بات دور از کار معلوم ہوتی ہے، لیکن میر نے اس مضمون کو کئی بار باندھا ہے ؎

سان مارا اور کشتوں میں مرے کشتے کو بھی
اس کشندہ وضع کے نے بے امتیازی خوب کی

(دیوان دوم)

یہ کیا کہ دشمنوں میں مجھے سانتے گے
کرتے کسو کو ذبح بھی تو امتیاز سے

(دیوان ششم)

شعر زیر بحث جس غزل سے لیا گیا ہے، اس میں ایک اور شعر اس طرح کا ہے جس میں معشوق کو ملزم ٹھہرانے سے گریز کیا گیا ہے، اور الزام ایسی ہستی پر رکھا ہے جس کو عام طور پر ملزم نہیں ٹھہراتے۔ یعنی یہ

شعر بھی اسی قسم کی مضمون آفرینی کی مثال ہے جیسی ہم نے شعر زیر بحث میں دیکھی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس شعر میں بھی معنی کے وہ پہلو نہیں ہیں جن کی بنا پر زیر بحث شعر کو چار چاند لگ گئے ہیں ؎

دل میں اس شوخ کے نہ کی تاثیر
آہ نے آہ نارسائی کی

آہ کا نارسائی کرنا، یعنی آہ کا (Active Agent) یا فاعل (Subject) ہونا البتہ بہت خوب ہے۔ عام طور پر کہتے ہیں کہ آہ نارسا رہی۔ میر نے اس کے برعکس آہ کو صرف نارسا نہیں کہا ہے، بلکہ اسے نارسائی میں عملاً مصروف دکھایا ہے۔

دیوان ششم کے دو شعروں میں عمر کی بے وفائی کا یہی مضمون بڑے دلچسپ پہلو سے باندھا ہے ؎

وہ اب ہوا ہے اتنا کہ جور و جفا کرے
افسوس ہے جو عمر نہ میری وفا کرے

دیر جوانی کچھ رہتی تو اس کی جفا کا اٹھتا مزہ
عمر نے میری گذر جانے میں ہائے دریغ شتابی کی

۳۷۷

دن رات مری چھاتی جلتی ہے محبت میں
کیا اور نہ تھی جاگہ یہ آگ جو یاں دابی

۱/۳۷۷ اس شعر میں بھی کیفیت کا دور دورہ ہے۔ شورانگیزی بھی ہے۔ لیکن ممکن ہے کہ کیفیت کا ایک حصہ اس بات کا مرہون منت ہو کہ شعر میں بعض الفاظ قدیم طرز کے ہیں (چھاتی، جاگہ، یاں، دابی) جن کے باعث ہمارے اور شعر کے درمیان رومانی فاصلہ پیدا ہو گیا ہے۔ ٹیری (Terry Eagleton) نے رومن یاکبسن (Roman Jacobson) کے ''نظریۂ انحراف'' پر یہی اعتراض کیا ہے کہ اگر شاعری کی زبان عام روزمرہ زبان سے انحراف (distortion) اور (organised violence) یعنی توڑ پھوڑ اور منظم تشدد کرتی ہے، تو عام روزمرہ زبان کا معیار کیا ہے؟ ایگلٹن کا کہنا ہے کہ انجیل کے Authorized Version (۱۶۱۱) میں ہمارے لئے جو دلکشی ہے وہ اس لئے بھی ہے کہ اس کی زبان کی قدامت ہمیں بہت بھلی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن کیا یہی قدیم زبان سولہویں صدی کے آخر میں ''عام روزمرہ زبان'' نہ تھی؟ اس سوال کے کئی جواب ممکن ہیں۔ مثلاً (۱) پرانی زبان کی دلکشی ہمارے لئے بچے کی توتلی زبان کی دلکشی ہے۔ اسے ادبی حسن پر محمول نہ کیا جائے۔ (۲) پرانی زبان اگر سمجھ میں نہ آئے تو دلکش نہیں۔ لہٰذا اصل معاملہ معنی کی خوبصورتی کا ہے، الفاظ کی قدامت کا نہیں۔ (۳) الفاظ کی قدامت بعض اوقات دلکشی کے بجائے بےلطفی بھی پیدا کرتی ہے۔ (جیسا کہ ہم آج کل ''آئے ہے، جائے ہے'' جیسی ردیفوں میں دیکھتے ہیں، جن کے ذریعہ مشاعرے کے شعرا ''طرز میر'' پیدا کرنے کی بچکانہ کوشش کرتے ہیں۔ لہٰذا الفاظ کی صرف قدامت نہیں، بلکہ ان کا مناسب ماحول، بنیادی اور اہم ترین بات ہے۔)

لیکن ان جوابات کے باوجود ہمیں اس بات پر متنبہ رہنا چاہئے کہ ہم کسی شعر کو محض اس بنا پر

خوبصورت نہ قرار دے دیں کہ اس کی زبان کا پرانا پن ہمیں بھلا معلوم ہوتا ہے۔ شعر زیر بحث میں کئی باتیں ایسی ہیں جو غور کرنے پر کھلتی ہیں۔ معنی کا ایک پہلو تو یہ ہے کہ متکلم کا دل محبت کا گنجینہ ہے، اور اس کا سینہ دن رات سوز محبت سے جلتا ہے۔ یعنی متکلم کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ گویا اس کے علاوہ اور کسی دل میں محبت ہے ہی نہیں۔ یا پھر اور دلوں میں جو محبت ہے وہ اصلی نہیں، بلکہ محبت کا محض ہلکا سا پرتو ہے۔ یا پھر متکلم کو اس بات کا دعویٰ ہے کہ ساری دنیا کی محبت میرے ہی سینے میں ہے (یعنی باقی دنیا والوں کو محبت اسی خزانے سے ملی ہے۔) معنی کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ محبت سے عرفان خداوندی مراد ہے۔ قرآن میں ہے کہ اللہ نے اپنے علم کا بوجھ زمین و آسمان کو دینا چاہا، لیکن انھوں نے انکار کیا۔ انسان نے اپنی لاعلمی اور کم عقلی کے باعث اس بوجھ کو قبول کر لیا۔ ان معنی کی روشنی میں مصرع اولیٰ کا استفہام بہت دلچسپ ہو جاتا ہے، کہ خود ہی اس آگ کو قبول کیا اور اب خود ہی شکوہ کر رہے ہیں کہ اسے اور کہیں کیوں نہ دابا؟

اگر سوال اٹھے کہ عرفان خداوندی کو آگ کہنے کا کیا جواز ہے؟ تو جواب یہ ہے کہ عرفان حاصل ہی اس وقت ہوتا ہے، جب اللہ کی محبت کا سوز دل میں ہو۔ راسخ عظیم آبادی نے اسے براہ راست آگ کہا بھی ہے، اور ممکن ہے کہ بنیادی مضمون انھوں نے میر ہی سے حاصل کیا ہو۔ راسخ عظیم آبادی؎

حیراں ہوں کہ دابی دل پروانہ میں وہ آگ
جس آگ سے پر خوف دل روح الامیں ہو

اب میر کے شعر کی طرف مراجعت کیجئے۔ مصرع ثانی میں انشائیہ انداز نے شکایت کا لطف تو پیدا کیا ہی ہے، اس میں نکتہ یہ بھی ہے کہ کائنات کی وسعت محبت کی آگ کے لئے تنگ تھی۔ یا پھر خدائے تعالیٰ پر طنز ہے، کہ انھیں ایسی کون سی جگہ کی تنگی تھی کہ ناگاہ انتخاب میرے سینے پر پڑی۔

''آگ دابنا'' کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ آگ کو راکھ وغیرہ سے اس طرح ڈھک دینا کہ انگارے تو باقی رہیں، لیکن شعلے فرو ہو جائیں۔ حاتم نے اسی مفہوم میں یہ محاورہ باندھا ہے، اور اغلب ہے کہ میر کے مضمون پر شاہ حاتم کے شعر کا پرتو بھی ہو؎

بدن پر کچھ مرے ظاہر نہیں اور دل میں سوزش ہے
خدا جانے یہ کس نے راکھ اندر آگ دابی ہے

''آگ دابنا'' کا دوسرا مفہوم ہے، ''آگ کو بجھا دینا''۔ چنانچہ ذوق کا شعر ہے؎

خنک دلوں کی اگر آہ سرد دوزخ میں
پڑے تو واقعی اک بار آگ داب تو دے

میر کا کمال یہ ہے کہ ان کے شعر میں محاورے کے دونوں معنی درست آتے ہیں۔ یعنی ایک معنی تو یہ ہوئے کہ آگ کو لا کر میرے سینے میں اس طرح چھپا دیا کہ اس کے شعلے تو بجھ گئے لیکن انگارے باقی رہے۔ دوسرے معنی یہ ہوئے کہ اس آگ کو بجھانے (دابنے) کی کوئی صورت نہ تھی۔ صرف میری چھاتی ایسی جگہ تھی جہاں اس کا بجھنا ممکن تھا، سو آگ وہاں لا کر بجھا دی گئی۔ لیکن آگ کی گرمی اس قدر باقی ہے کہ میری چھاتی دن رات جلا کرتی ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ ''دابی'' کا فاعل خود متکلم ہی ہو۔ یعنی مصرعے کی نثر یوں کی جائے: ''کیا اور جگہ نہ تھی جو (میں نے) یہ آگ یہاں دابی؟'' اب معنی یہ نکلے کہ میں نے ہی محبت کی، اور میں نے ہی اپنے دل و سینہ کو اس آگ کا مدفن بنایا۔ اب میں اس کی سزا بھگت رہا ہوں۔

اس طرح یہ شعر بھی میر کے اس مخصوص طرز کا عمدہ نمونہ ہے کہ کیفیت اور معنی آفرینی یکجا کر دیے جائیں۔ اگر اسے کارکنان قضا و قدر پر طنز مانا جائے تو اس شعر میں شور انگیزی بھی کارفرما ہے۔ جرأت نے بھی اس مضمون کو خوب ادا کیا ہے کہ سوز محبت کے باعث سینے میں آگ روشن رہی ؂

سوزش دل کیا کہوں میں جب تلک جیتا رہا
ایک انگارہ سا پہلو میں پڑا دہکا کیا

میر کے یہاں کیفیت اور شور انگیزی کی فراوانی ہے، اور ان کے پہلے مصرعے میں جو عمومیت ہے، وہ جرأت کے نسبتہً محدود بیان سے بہتر ہے۔ لیکن جرأت کے مصرع ثانی میں پیکر کی شدت اور محاکاتی رنگ اس قدر زبردست ہے کہ میر بھی وجد کرتے۔ اس کے مقابلے میں شیفتہ کا مشہور مصرع بالکل پھیکا معلوم ہوتا ہے۔ شیفتہ کے شعر میں حسن دراصل مصرع اولیٰ کے انشائیہ بیان کے باعث ہے ؂

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ
اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

مصحفی نے میر کا مضمون براہ راست بیان کیا ہے۔ کوشش انھوں نے بہت کی ہے کہ میر کا جواب ہو جائے، لیکن میر کے مصرع اولیٰ میں پیکر اور مصرع ثانی میں استفہام دونوں ہی نے مصحفی کے شعر

کو دبا لیا ہے ؂

مصحفی جس سے کبھی سینہ پھنکا جاتا ہے
یہ عجب آگ رکھی ہے دل انسان کے بیچ

ہاں یہ ضرور ہے کہ مصحفی نے عشق کو تمام انسانیت کی صفت قرار دے کر ایک آفاقی کیفیت براہ راست حاصل کر لی ہے۔ میر کے شعر میں انفرادیت نمایاں ہے۔ لیکن مصحفی کی آفاقیت کا یہ پہلو خوب ہے کہ پورے شعر میں آتش عشق کا ذکر نہیں، صرف آگ کہا ہے، اس کا نام نہیں لیا۔ لیکن بات مکمل کر دی۔

ہمارے زمانے میں عتیق اللہ نے محبت کا پہلو مبہم رکھ کر اچھا مضمون نکالا ہے ؂

اک اندھیرا ہوں سر سے پاؤں تلک
پھر یہ پہلو میں کیا چمکتا ہے

۳۷۸

تجھے کیونکہ ڈھونڈوں کہ سوتے ہی گذری   کیونکہ = کس طرح
تری راہ میں اپنے پائے طلب کی

۳۷۸/۱ اس شعر پر غور کرنے سے پہلے ۳۵۲/۱، اور خاص کر سرمد کی رباعی کو دوبارہ پڑھ لیجئے، اور اس بات پر وجد کیجئے کہ میر اپنے قاری کو کیا کیا جھکائیاں دیتے ہیں، اور کس کس طرح اسے مضمون کی نئی دنیاؤں کی سیر کراتے ہیں۔ ۳۵۲/۱ میں بنیادی بات یہ تھی کہ خود مطلوب ہی طالب تھا اور اپنے طالب کی تلاش میں تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ، اس بات کا بھی امکان تھا کہ طالب کو سعی کا احساس تھا، لیکن اسے یہ معلوم نہ تھا کہ جستجو کا وہ کون سا طرز ہے جس میں کامیابی کا امکان ہو۔ شعر زیر بحث میں تلاش ہی سے دل اٹھا لیا ہے، اور عذر یہ کیا ہے کہ میرا پائے طلب سو گیا ہے (سن ہو گیا ہے) اور ہمیشہ سے ہی یہ ایسا ہی رہا ہے، تو پھر میں تجھے کس طرح تلاش کروں؟

سوال یہ ہے کہ پائے طلب کے سن ہو جانے کی وجہ کیا ہے؟ عام دنیا میں پاؤں اس وقت سن ہو جاتے ہیں جب انھیں دیر تک بے کار رکھا جائے، اور انھیں موڑ کر یا داب کر بیٹھا جائے، اس طرح کہ ان میں حرکت بھی نہ ہو۔ تو کیا متکلم یہ کہنا چاہتا ہے کہ وہ اپنے پائے طلب کو بے حس و حرکت رکھنے پر مجبور رہا ہے؟ لیکن اس کے پہلے کہ اس سوال پر بحث ہو اور متکلم کی (اصلی یا فرضی) مجبوری کا محاکمہ ہو، ہمیں اس بات کو بھی لحاظ میں رکھنا چاہئے کہ شعر کے الفاظ سے صاف معلوم ہوتا ہے، کہ پائے طلب کو بے حس و حرکت ہونے پر مجبور نہیں کیا گیا ہے۔ بلکہ پائے طلب نے ارادی طور پر راہ طلب میں سو جانا اور سن ہو جانا اختیار کیا ہے۔

لہٰذا متکلم کا اصل مسئلہ یہ ہے کہ اس کے پائے طلب نے سو جانا پسند کیا۔ ایسی صورت میں مطلوب کی تلاش کامیاب ہونے کا کوئی سوال نہیں۔ صوفیوں کا کہنا ہے کہ وصول الی اللہ کے لئے سعی کرنی

ضرور چاہئے، لیکن اس سعی سے کچھ ہوتا نہیں، جب تک خود اللہ نہ چاہے۔ حضرت امداد اللہ صاحب مہاجر مکی سے ایک صاحب نے عرض کیا کہ حضرت ایک جگہ سے نوکری کا تعلق ہے، لیکن جی چاہتا ہے کہ نوکری چھوڑ کر پوری طرح اللہ کی طرف متوجہ ہو جاؤں۔ حاجی صاحب نے ارشاد فرمایا کہ مولوی جی، نوکری کرتے رہو۔ جب وہ چاہے گا خود ہی چھڑا دے گا۔ حضرت کے اس ارشاد میں کئی نکتے ہیں۔ ان میں ایک یہ بھی ہے کہ جب ایک تعلق قوی ہوتا ہے تو دوسرے علاقے خود بخود کمزور پڑ جاتے ہیں۔ کیفیت جب تک گومگو کی ہے، تعلق قوی نہیں ہے۔

درد نے اس مضمون کو یوں بیان کیا ہے کہ جب دل میں لہر آئے گی تو دیر و حرم (=تعینات) کی راہ طے ہو سکے گی۔ یعنی یہ دل کی لہر خود سے نہ اٹھے گی، بلکہ آئے گی۔ مراد یہی ہے کہ جب اللہ کی توجہ ہوگی تو وہ دل میں لہر ڈال دے گا۔

قصد ہے قطع بطور مستاں
عرصۂ دیر و حرم کیجے گا
لہر جب آوے گی جی میں جوں برق
راہ طے اک دو قدم کیجے گا

"جوں برق" کا فقرہ معنی آفرینی کا اچھا نمونہ ہے، کیونکہ یہاں "برق" دونوں طرف ہے، یعنی "لہر" بھی برق مثال ہے، اور قطع راہ بھی برق کی سی تیزی رکھتی ہے۔

اب متکلم کا یہ بیان، کہ تیری راہ میں میرا پائے طلب تو سوتا ہی رہا ہے، دو تین معنی کا حامل ہو جاتا ہے۔ (۱) متکلم کا تعلق قوی نہیں ہے۔ (۲) متکلم کا تعلق تو قوی ہے، لیکن ابھی تائید غیبی اسے حاصل نہیں ہوئی ہے۔ اس بنا پر وہ ابھی مطلوب کی طرف سرگرم سفر نہیں ہوا ہے۔ لیکن چونکہ اس پر قبض و تعطل کا عالم ہے، اس لئے وہ گمان کرتا ہے کہ اس کی سعی خام ہے۔ اس کیفیت کو وہ پائے طلب کی خفتگی سے تعبیر کرتا ہے۔ (۳) متکلم کو سرے سے کوئی تعلق ہی نہیں ہے۔ وہ اپنی زندگی لہو و لعب میں، یا بے حسی میں گذار رہا ہے، اور اس کا الزام اپنے پائے طلب پر دھر رہا ہے، کہ وہ شروع ہی سے سویا ہوا ہے۔ لیکن اس صورت میں پائے طلب پر الزام دھرنے کی کوئی خاص ضرورت نہیں۔ لہٰذا ایسا معلوم ہوتا ہے کہ متکلم کو تعلق کی تلاش ضرور ہے، لیکن وہ پائے طلب کی نارسائی سے مجبور ہے۔ اور پائے طلب کی نارسائی کا سبب کچھ اور نہیں،

انسانی کمزوری ہے۔ یعنی مطلوب اتنی دور ہے کہ اس کی تلاش کرنا نہ کرنا برابر معلوم ہوتا ہے۔

یہاں اس بات پر توجہ لازمی ہے کہ شعر کا مخاطب مطلوب ہی ہے، یعنی مطلوب کو خطاب کر کے اس سے ہی استمداد کیا ہے۔ میں تجھے کیونکر ڈھونڈوں؟ یہ کسی مکمل طور پر بے حس دل کی آواز نہیں، بلکہ ایسے دل کی آواز ہے جو مطلوب ہی کو ماوا و ملجا مانتا ہے اور اس سے ہی مدد طلب کرتا ہے۔ اس طرح اس شعر میں تشکیک، تلاش میں تھک ہار کر بدحال ہو جانے کی کیفیت مطلوب کی طرف سے کشادہ راہ نہ ہونے اور طالب کا اپنے اوپر ہی شک کرنے کا رجحان، اور تمام نارسائیوں اور مایوسیوں کے باوجود مطلوب کے ساتھ ایک احساس یگانگت، غرض اتنی طرح کے، اور اتنے متضاد معنی حل ہو گئے ہیں کہ معنی آفرینی کی معراج حاصل ہو گئی ہے۔

قاسم کاہی نے بخت خوابیدہ کا مضمون انتہائی قوت کے ساتھ اور بڑے نادر پیکر پر مبنی کر کے لکھا ہے ۔

سعی بے ہودہ ست در بیداری بخت زبوں
ایں رہ خوابیدہ را آواز پا افسانہ ایست
(بخت زبوں کو بیدار کرنے کی سعی فضول ہے۔ یہ وہ
راہ خوابیدہ ہے جس کے لئے پاؤں کی آہٹ
(خواب آور) افسانے کا کام کرتی ہے۔)

واضح رہے کہ "راہ خوابیدہ" ایسے راستے کو کہتے ہیں جسے ہمارے یہاں "بند گلی" کہا جاتا ہے، یعنی ایسا راستہ جو کہیں جاتا نہ ہو۔ اس معنی کا قاسم کاہی نے خوب فائدہ اٹھایا ہے۔ لیکن اس کے یہاں پیچ در پیچ معنی اور اس کے وہ تضادات نہیں ہیں جن کی بنا پر میر کا شعر غیر معمولی ٹھہرتا ہے۔ قاسم کاہی کے یہاں جو کچھ ہے، سطح پر ہے۔ میر کا معاملہ یہ ہے کہ شعر اس قدر ہم آہنگی اور بظاہر روا روی میں کہہ دیا ہے کہ اگر قاری بہت چوکس نہ ہو تو اس شعر پر اس کی نگاہ ہی نہ رکے۔

اب رعایتیں بھی دیکھ لیجئے: "سوتے ہی گذری" بہت خوب روز مرہ ہے، لیکن اس کا ایک لطف "گذری"، "راہ" اور "پا" کی مراعات النظیر میں بھی ہے۔ "گذری" بمعنی "بازار" بھی ہے، جہاں لوگ چیزیں "ڈھونڈتے" ہیں۔ اس طرح ان دو لفظوں میں ضلع کا ربط ہے۔

۳۷۹

۱۰۳۵

کچھ موج ہوا پیچاں اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی

دلی کے نہ تھے کوچے اوراق مصور تھے
جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی

مغرور بہت تھے ہم آنسو کی سرایت پر
سو صبح کے ہونے کو تاثیر نظر آئی

اس کی تو دل آزاری بے ہیچ ہی تھی یارو
کچھ تم کو ہماری بھی تقصیر نظر آئی

بے ہیچ = بے ضرورت
بے وجہ

۳۷۹/۱ دیوانگی کے مضمون پر میر نے اپنے کئی شعروں میں یہ اشارہ رکھا ہے کہ متکلم قید میں ہے اور اسے خارجی دنیا کی خبر براہ راست نہیں ملتی۔ (مثلاً ۱۶۶/۲ اور ۲۹۸/۱۔) شاہ نصیر نے "بسنت" کی ردیف میں قافیہ بدل بدل کر کئی عمدہ غزلیں کہی ہیں۔ یہ بات بعید از قیاس تھی کہ وہ میر کے زیر بحث مطلعے کا جواب نہ کہتے۔ یہ مطلع ہے ہی اتنا دلچسپ کہ شاعر کو جواب لکھنے ہی بنے۔ چنانچہ شاہ نصیر کہتے ہیں ۔

موج صبا بھی صورت زنجیر ہے نصیر
کیا موسم بہار کی لائی خبر بسنت

شاہ نصیر کا شعر غیر معمولی ہے، لیکن میر کا مطلع پھر بھی اس سے بلند مرتبہ ہے۔ کچھ تو لفظ "کچھ"

کا کمال ہے، کہ اس طرح کے چھوٹے لفظوں میں نئی جان اور نئی قوت ڈالنے کا فن میر سے بہتر کسی کو نہ آیا۔ ایسے موقعوں پر رلکے یاد آتا ہے، جس کا قول تھا کہ شاعری میں the اور a جیسے ننھے منے لفظ بھی نئی قیمت حاصل کر لیتے ہیں۔ یہاں میر کے شعر میں ''کچھ'' کئی معنویتیں رکھتا ہے۔ (۱) موج ہوا کچھ پیچاں ہے (تھوڑی سی پیچاں ہے۔) (۲) ایسا لگتا ہے کہ موج ہوا پیچاں ہے۔ (۳) اے میر کیا تم کو موج ہوا کچھ پیچاں نظر آئی؟ (ملحوظ رہے کہ اگر لفظ ''کچھ'' کو حذف کریں تو استفہام قائم نہیں ہوتا۔)

دوسرے مصرعے میں لفظ ''شاید'' کے باعث وہ صورت حال نظر آتی ہے جو ۱/۲۹۸ اور شاہ نصیر کے شعر میں ہے، کہ متکلم کو باہر کی دنیا کی خبر براہ راست نہیں ملتی، بلکہ وہ خارجی آثار وعلائم کے ذریعہ ہی تبدیلیوں کو محسوس یا معلوم کر سکتا ہے۔ لیکن بات صرف اتنی ہی نہیں ہے۔ زیر بحث شعر میں بعض نادر پہلو ہیں اور ان میں سے بعض سے شاہ نصیر نے بھی استفادہ کیا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ''ہوا'' کی موج تو مسلمات شعر میں ہے، اور ''موج'' کے اعتبار سے ہم یہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ وہ کبھی پیچاں ہوگی، کبھی سیدھی، یا کم پیچاں ہوگی۔ لیکن ہمیں نہ ہوا کی موج نظر آتی ہے اور نہ اس کی پیچانی۔ لہٰذا اگر متکلم یہ کہہ رہا ہے کہ مجھے موج ہوا پیچاں نظر آتی ہے تو یا (۱) وہ جھوٹ بول رہا ہے (۲) یا اس کا دماغ مختل ہے، اور اس اختلال دماغ کے باعث وہ سمجھ رہا ہے کہ مجھے موج ہوا اور اس کی پیچانی نظر آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ پہلی بات کا محل نہیں۔ لہٰذا دوسری ہی بات صحیح ہے کہ متکلم کو جنون ہو چکا ہے، اور وہ فرضی یا غیر مرئی چیزوں کو حقیقی اور مرئی سمجھتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ مصرع اولیٰ میں تخاطب یا تو خود سے ہو سکتا ہے (یعنی متکلم خود کو تخاطب کر کے کہتا ہے کہ ''اے میر، کچھ موج ہوا...'') یا پھر یہ کہ متکلم اور میر دو الگ شخص ہیں۔ اب صورت حال یہ بنتی ہے کہ کسی قید خانے میں، یا کسی کوٹھری میں، دو شخص بند ہیں۔ ایک تو میر ہے، جسے کسی چیز کی سدھ بدھ نہیں۔ یا اسے ایسے کسی کونے میں قید کر کے ڈال دیا گیا ہے جہاں سے وہ باہر دنیا کا حال نہیں دیکھ سکتا۔ دوسرا شخص بھی دیوانہ ہے، لیکن وہ باہر کا حال معلوم کر سکتا ہے۔ جنون کے غلبے میں اسے محسوس ہوتا ہے کہ موج ہوا کو پیچاں دیکھ رہا ہے۔ وہ پکار کر، یا خوش ہو کر، یا خوف زدہ ہو کر، میر سے کہتا ہے کہ شاید کہ بہار آئی...

اب یہاں کے دو تین پہلو اور نکلتے ہیں۔ (۱) بہار میں جنون بڑھ جاتا ہے، یا عود کر آتا ہے۔ لیکن بہار میں پھول کھلتے ہیں، گلشن سرسبز بھی ہوتا ہے۔ متکلم کے لئے بہار کے معنی صرف یہ ہیں کہ اسے

اضافۂ جنوں کے باعث زنجیر پہنائی جائے گی۔ یعنی بہار اور زنجیر اس کے لئے ہم معنی ہیں۔ بہار اور جنون کا یہ نشانیاتی اتحاد (semiotic identity) درد انگیز بھی ہے، خوف انگیز بھی، اور کسی سطح پر، کہیں دور جا کر، مسرت کا اہتزاز بھی پیدا کرتا ہے۔ خود متکلم کے لہجے میں خوف، اشتیاق، جنون کی شدت کے باعث جذباتی ہیجان، سب موجود ہیں۔ (۲) متکلم کا تشخص مبہم ہونے کے باعث یہ امکان بھی ہے کہ مصرع اولیٰ کسی ایک شخص نے کہا ہو، اور مصرع ثانی، میر نے (جس کو مصرع اولیٰ میں مخاطب کیا گیا ہے) جواب میں بولا ہو۔ اس صورت میں مصرع ثانی میں اشتیاق کا لہجہ غالب قرار دیا جائے گا۔

سودا نے اس زمین میں گیارہ شعر کی غزل کہی ہے اور ''زنجیر'' کا قافیہ تین بار استعمال کیا ہے۔ لیکن تینوں شعر معنی آفرینی سے عاری ہیں ؎

سودا کی مرے جس کو تدبیر نظر آئی
شمشیر کے جوہر کی زنجیر نظر آئی

ہے گردش چشم اس کی حلقہ در محشر کا
موج خط پیشانی زنجیر نظر آئی

اس زلف کو جب دیکھا میں ہاتھ میں سودا کے
بپھرے ہوئے ہاتھی کی زنجیر نظر آئی

سودا نے اپنے مطلع اور دوسرے شعر میں مضمون آفرینی کی خفیف سی کوشش کی، لیکن مقطع میں وہ بھی ترک کر دی۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ قافیہ اگر پیش پا افتادہ ہو تو مضمون نکالنا کس قدر مشکل ہوتا ہے اور سودا کے مقابلے میں میر زیادہ طباع اور چالاک شاعر ہیں۔ خیر، مطلع میں تو میر کو اپنے تخلص کا فائدہ تھا۔ اب دیوان دوم کا حسب ذیل شعر دیکھیں جس میں زیر بحث شعر سے مشابہ مضمون اور ''زنجیر'' کا قافیہ ہے، لیکن بات بالکل نرالی اور معنی سے مملو پیدا کی ہے ؎

دل بند ہے ہمارا موج ہوائے گل سے
اب کے جنوں میں ہم نے زنجیر کیا نکالی

اس شعر پر بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۲/۳۲۳۔

مصحفی نے ''زنجیر نظر آئی'' زمین کو ترک کیا ہے، ہاں ''زنجیر کیا نکالی'' میں انھوں نے زور

آزمائی کی ہے۔ مضمون تو انھوں نے نیا نکالا، لیکن بے لطف اور بے فائدہ ؂

بل دے کے لیف خرما مجنوں کے پاؤں باندھے   لیف خرما = کھجور کی چھال
سستی نے طالعوں کی زنجیر کیا نکالی   (لیف بروزن کیف)

میر نے زیر بحث غزل کی بحر (مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن ×۲ ہزج مثمن اخرب) میں بکثرت شعر کہے ہیں۔ اقبال کے سوا کسی نے اسے میر کی سی روانی سے نہیں استعمال کیا، اور اس غزل میں تو خوش آہنگی اور روانی منتہائے کمال کی ہے۔ سودا کے ہم طرح اشعار سے مقابلہ اور دونوں کو بہ آواز بلند پڑھنا اس بات کو ثابت کرنے کے لئے کافی ہے۔

۳۷۹/۲   متقدمین میں میر اور متاخرین میں داغ نے دلی کے ماتم میں کئی شعر اپنی غزلوں میں داخل کئے ہیں۔ میر کے شعر تو بجا طور پر مشہور ہیں۔ داغ کے شعر اگر چہ میر سے بہت کم تر ہیں، لیکن ان کا بھی غم و رنج ان میں صاف جھلکتا ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں ؂

بہار خلد سے آباد تھا جہان آباد
ہر ایک کوچے میں تھے گلشن ارم سو سو

(گلزار داغ)

داغ دلی تھی کسی وقت میں یا جنت تھی
سیکڑوں گھر تھے وہاں رشک ارم ایک نہ دو

رشک شمشاد تھا ہر خوش قد و ہر خوش رفتار
سرو آزاد تھا ہر ایک جوان دہلی

(آفتاب داغ)

میر کے زیر بحث شعر میں سب سے زیادہ توجہ انگیز بات یہ ہے کہ دلی کے کوچوں کا استعارہ اوراق مصور سے کیا گیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں بظاہر تکرار ہے کہ مصرع اولیٰ میں کہہ ہی دیا ہے کہ ع

دلی کے نہ تھے کوچے اوراق مصور تھے۔ لیکن در حقیقت یہ تکرار نہیں، بلکہ مصرع اولیٰ کے دعوے کی دلیل

ہے۔ ان گلی کوچوں میں جس کو بھی دیکھا وہ تصویر کی طرح خوب صورت نظر آیا۔ یا تصویر کی طرح ساکت اور متحیر نظر آیا۔ دوسرے معنی کی رو سے دلی کے گلی کوچوں میں رہنے والے دلی کے حسن پر اس قدر فدا و فریفتہ ہیں کہ وہ صورت تصویر حیرت میں ہیں۔

''تصویر'' کے معنی Painting یا Portrait نہیں، بلکہ اسے مورت (statue) کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ اس طرح دلی کی گلیوں میں دکھائی دینے والی شکلوں کو ''تصویر'' کہنا اور بھی مناسب ہے۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ اس نے ایسا لفظ استعمال کیا جو بہ یک وقت کتاب کے ورق پر بنی ہوئی دو سمتی (two-dimensional) صورت اور پتھر یا لکڑی وغیرہ کی بنی ہوئی سہ سمتی (three-dimensional) صورت کے معنی دے رہا ہے۔ مثلاً میر ہی کی یہ رباعی ''تصویر'' کے استعارے سے خالی ہونے کے باعث دلی اور دلی والوں کے حسن کا مضمون اس کامیابی سے ادا نہ کر سکی جو ہم شعر زیر بحث میں دیکھتے ہیں ؂

ہر روز نیا ایک تماشا دیکھا
ہر کوچے میں سو جوان رعنا دیکھا
دلی تھی طلسمات کہ ہر جاگہ میر
ان آنکھوں سے ہم نے آہ کیا کیا دیکھا

میر نے تصویر کا مضمون ایک اور شعر میں عجب پر اسرار انداز میں برتا ہے ؂

آگے بھی تجھ سے تھا یاں تصویر کا سا عالم
بے دردی فلک نے وے نقش سب مٹائے

(دیوان اول)

اس شعر میں بھی ''تصویر کا سا عالم'' متکلم کے لئے بھی ہے کہ وہ تصویر کی طرح متحیر تھا، اور اس ماحول و مقام کے لئے بھی، جہاں متکلم اس وقت موجود ہے۔ لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ تصویر کا سا عالم اس بنا پر ہونا ہی اس بات کے لئے کافی ہے کہ وہاں تصویر کا سا حسن پیدا ہو جائے۔ غیر معمولی شعر کہا ہے، لیکن ''بے دردی فلک'' کی وضاحت نے اس کا حسن ایک حد تک مجروح بھی کر دیا ہے۔ اس کے برخلاف زیر بحث شعر میں صرف ماضی مطلق ہے کہ ''تھے'' اور ''نظر آئی''۔ لہٰذا یہ کنایہ تو ہے کہ دلی اب ویسی نہیں

جیسی پہلی تھی، لیکن یہ بات واضح نہیں کہ اس کا حال کب سے بدلا اور بگڑا اور کیوں؟ اس ابہام نے شعر میں تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ کسی کو قصوروار نہ ٹھہرانے اور ملزم نہ گرداننے سے امکانات تو وسیع ہوئے ہی ہیں کہ یہ تبدیلی اور بگاڑ استداد زمانہ، کسی آفت ناگہانی، آسمان کی دشمنی وغیرہ کسی وجہ سے ہو سکتی ہے۔ لیکن اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ دلی کی تبدیل حال ایک ناگزیر تاریخی حادثہ معلوم ہوتی ہے۔ داغ کے منقولہ بالا شعروں میں تاریخ کی قوت کا احساس نہیں ہے، صرف ایک مقامی حادثے کا احساس ہے۔ میر کے شعر میں دلی پہلا لفظ ہے، اس سے گمان گذرتا ہے کہ کچھ لوگ مختلف شہروں کا تذکرہ کر رہے ہیں، کوئی کہتا ہے لاہور ایسا تھا، کوئی کہتا ہے بدایوں ایسا تھا۔ متکلم، جو کوئی دلی والا ہے، یا جس نے دلی بھی دیکھی تھی، کہتا ہے ع دلی کے نہ تھے کوچے... اس طرح دلی کی شخصیت کسی بے زبان فریم میں جڑی ہوئی معلوم ہونے لگتی ہے۔ مصحفی نے بھی اس طرح کا انداز اختیار کیا ہے ؎

خاک دہلی کی ذرا سیر تو کر
یہ عجب آب و ہوا رکھتی ہے

یہاں یہ لطف بھی ہے کہ مصرع ثانی میں جان بوجھ کر معمولی بات کہی، گویا دلی کی شان بیان کرنے کے لئے الفاظ نہیں مل رہے ہیں۔ ''خاک دہلی'' میں یہ کنایہ بھی ہے کہ دلی اب مٹ کر خاک ہو چکی ہے، اور اس کی آب و ہوا میں عجب حسرت و حرماں ہے۔ میر کے شعر میں المیہ ہے اور شور انگیزی ہے، مصحفی کے یہاں سبک بیانی خوب ہے۔ میر سوز نے میر کا پیکر اختیار کیا ہے، یا ممکن ہے میر نے میر سوز سے لیا ہو۔ لیکن سوز کے یہاں بندش سست ہے اور پیکر میں شدت نہیں ؎

حضرت دہلی کی کس منھ سے کروں تعریف میں
ایک ایک اس اجڑے گھر میں عالم تصویر ہے

۳۷۹/۳ پورے شعر میں خود پر طنز اور دوسرے مصرعے میں ابہام بہت خوب ہے۔ اپنے اوپر طنز میں ایک بے چارگی بھی ہے، کہ عاشق اپنے حسابوں تو بڑے بڑے سامان کرتا ہے لیکن معشوق، یا کارکنان قضا وقدر کے آگے اس کی ایک نہیں چلتی اور اس کی ساری ترکیبیں بے اثر رہتی ہیں۔

''سرایت'' کا لفظ اس شعر میں غیر معمولی حسن و قوت کا حامل ہے۔ اس کے دو معنی ہیں

(۱) رات کو سفر کرنا، اور (۲) کسی چیز کا کسی چیز میں نفوذ کر جانا (جیسے دوا کا سرایت کرنا، درد کا سرایت کرنا، وغیرہ) پہلے معنی بظاہر برمحل نہیں ہیں، لیکن جادو تو یہی ہے کہ پہلے معنی بھی برمحل ہیں۔ یعنی یہ امید تھی کہ رات کو جو آنسو بہائے ہیں وہ دور تک سفر کریں گے، ندی یا نالے کی طرح بہتے ہوئے دور تک نکل جائیں گے (شاید معشوق تک پہنچ جائیں۔) لیکن صبح ہوئی تو ان کی تاثیر نظر آئی۔ دوسرے معنی تو برمحل ہیں ہی، کہ ہمیں امید تھی کہ آنسو معشوق کے دل پر اثر کریں گے، گویا اس کے دل میں سرایت کر جائیں گے۔ یا اگر معشوق نہیں تو ہمسایوں اور پاس پڑوس کے سننے والوں کے دل میں اپنی جگہ بنائیں گے۔ لیکن جب صبح ہوئی تو ان کی تاثیر دکھائی دی۔

اس بات کا بھی امکان ہے کہ آنسوؤں پر اور ان کی سرایت پر غرور اس لئے تھا کہ یقین تھا ان کی کثرت سے زمین نرم و نم ہو جائے گی اور اس میں پھول کھل سکیں گے، یعنی گلشن عشق میں بہار آ جائے گی۔ آنسوؤں پر غرور کرنے یا ان کے ذریعہ کار ہائے بزرگ انجام پانے کی توقع غالباً اس لئے تھی کہ متکلم ابھی ناتجربہ کار ہے۔ اسے عشق کے معاملات اور عاشق کی بے چارگیوں کا پتہ نہیں۔ وہ سمجھتا ہے کہ عشق میں بھی وہی سب باتیں کارگر ہوتی ہیں جو عام دنیا میں ہوتی ہیں۔ یعنی آہ و زاری کا اثر ہوتا ہے، وفا کا بدلہ وفا ہے، وغیرہ۔ اب جو حقیقت سے معاملہ پڑا تو اپنی اوقات معلوم ہوئی۔

دوسرے مصرعے میں تاثیر کی نوعیت واضح نہ کر کے امکانات کی ایک دنیا رکھ دی ہے۔ یہ بات تو ظاہر ہی ہے کہ آنسوؤں نے معشوق پر اثر نہ کیا۔ (یعنی تاثیر نظر آئی طنزیہ انکاری ہے = کچھ تاثیر نہ دکھائی دی۔) لیکن اس بات کا امکان بھی ہے کہ کچھ نہ کچھ تاثیر ضرور دکھائی دی۔ چاہے وہ مطلوبہ تاثیر نہ رہی ہو۔ مثلاً حسب ذیل امکانات پر غور کریں۔ صبح کو دیکھا کہ (۱) جل تھل بھر گئے ہیں۔ (۲) ہمارا گھر ہی منہدم ہو چلا ہے۔ (۳) بستی ویران ہو گئی ہے (ع دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہو گئیں۔) (۴) سارے آنسو زمین میں جذب ہو گئے اور زمین ویسی ہی سوکھی کی سوکھی ہے۔ (۵) معشوق اور بھی ناراض ہو گیا، یا اور بھی تغافل کیش ہو گیا۔

''صبح'' اور ''نظر آئی'' میں ایک ربط تو یہی ہے کہ رات کو اندھیرے میں روتے رہے، کچھ نظر نہ آیا۔ جب صبح ہوئی تو ''تاثیر نظر آئی۔'' دوسرا ربط یہ ہے کہ رات بھر آنسوؤں کے کرشمہ ہائے دگر دیکھتے رہے۔ (سیلاب، طوفان، دوری۔) صبح کو تاثیر نظر آئی (یعنی معلوم ہوا کہ کچھ اثر نہ ہوا۔) تیسرا ربط یہ

ہے کہ رات کو غرور نے آنکھیں بند کر رکھی تھیں، جب صبح ہوئی تو آنسوؤں کی تاثیر دیکھی اور غرور ٹوٹا۔

بظاہر تو شعر میں کوئی گہرائی، کوئی پہلو نہیں ہے، لیکن درحقیقت معنی آفرینی اور کیفیت دونوں کا کمال ہے۔ مقابلے کے طور پر داغ کا یہ شعر دیکھئے جس میں محاورے کا لطف تو ہے لیکن معنی کا کوئی لطف نہیں۔

ہوے مغرور وہ جب آہ میری بے اثر دیکھی
کسی کا اس طرح یارب نہ دنیا میں بھرم نکلے

میر کا مضمون ذرا بدل کر لیکن بڑے بے ساختہ انداز میں، آنندرام مخلص کے یہاں یوں نظم ہوا ہے۔

ما نہ دیدیم بہ چشم خود آہ
گریہ گویند اثر داشتہ است
(آہ کہ ہم نے اپنی آنکھ سے نہ دیکھا۔
کہتے ہیں گریہ میں اثر ہوتا ہے۔)

اغلب ہے کہ میر نے آنندرام مخلص کا شعر دیکھا ہو، کیونکہ وہ میر کے زمانے کے مشہور شاعر، ذی حیثیت شخص، اور خان آرزو کے محسن اور شاگرد تھے۔ میر نے آنندرام مخلص سے اور جگہ استفادہ کیا ہے، ملاحظہ ہو ۴۴۲/۳۔

۴/۳۷۹ "بے پیچ" دلچسپ لفظ ہے۔ اسے میر نے کم سے کم چار بار استعمال کیا ہے۔ ایک بار تو یہیں شعر زیر بحث میں، اور پھر حسب ذیل اشعار میں۔

تھی یہ کہاں کی یاری آئینہ رو کہ تونے
دیکھا جو میر کو تو بے پیچ منھ بنایا
(دیوان اول)

ہم مست عشق واعظ بے پیچ بھی نہیں ہیں
غافل جو بے خبر ہیں کچھ ان کو بھی خبر ہے
(دیوان اول)

تازگی داغ کی ہر شام کو بے پیچ نہیں
آہ کیا جانے دیا کس کا بجھایا ہم نے
(دیوان اول)

ظاہر ہے کہ شعر زیر بحث، اور شعر (۱) میں "بے پیچ" بمعنی "بے ضرورت، بے وجہ" ہے، اور شعر (۲) میں "بے پیچ" بمعنی "بے حقیقت" ہے۔ شعر نمبر (۳) میں معنی ہیں "بے وجہ، خالی از علت۔

آسی نے "بے پیچ" کے معنی "بے تہ، فرومایہ" اسی شعر کے حوالے سے لکھے ہیں۔ جناب برکاتی اس شعر کو نظر انداز کر گئے ہیں۔ انھوں نے شعر زیر بحث اور شعر (۱) کے حوالے سے معنی "بے سبب، بلا وجہ" درست لکھے ہیں، لیکن ان کا یہ ارشاد غلط ہے کہ آسی کے معنی پر بنی" کوئی مثال... نظر نہیں آئی۔" "اردو لغت، تاریخی اصول پر" میں دونوں معنی درج ہیں اور میر کا شعر (۱) مثال میں درج ہے۔ "نور اللغات"، "آصفیہ"، فیلن سب اس لفظ سے خالی ہیں۔ "فرہنگ اثر" میں بھی یہ نظر انداز ہو گیا ہے۔ پلیٹس اور ڈنکن فوربس میں یہ لفظ "بے ضرورت، بے وجہ" کے معنی میں مرقوم ہے۔ "بہار عجم"، "برہان قاطع" وغیرہ میں یہ لفظ موجود نہیں۔ بدیں وجوہ یہ کہنا مشکل ہے کہ آیا یہ میر کی ایجاد ہے، یا دلی کا کوئی گم نام روزمرہ ہے، جس سے ارباب لغات بے خبر رہے۔ اغلب ہے کہ پلیٹس اور ڈنکن فوربس نے میر کا زیر بحث شعر دیکھ کر اسے درج کیا، اور شعر (۲) سے وہ بے خبر رہے، ورنہ دوسرے معنی بھی درج کرتے۔ وارستہ کی "مصطلحات" اور خان آرزو کی "چراغ ہدایت" میں بھی "بے پیچ" کا وجود نہیں۔ اسٹائنگاس، جسے الفاظ جمع کرنے کا اتنا شوق ہے کہ بعض اوقات ضعیف اسناد پر وہ فرضی لفظ بھی اپنے لغت میں لے آتا ہے، وہ بھی "بے پیچ" سے بے خبر معلوم ہوتا ہے۔ قدیم اردو (= دکنی) کے لغات جو میرے پاس ہیں ان میں بھی یہ لفظ درج نہیں ہے۔

اب شعر کے معنی پر غور کریں۔ یہ تو ظاہر ہے کہ یہاں "بے پیچ" بمعنی "بے وجہ" ہے۔ یعنی معشوق نے دل آزاری بے وجہ کی۔ "بے پیچ ہی تھی" میں کنایہ ہے کہ یہ بات سب پر ثابت وظاہر ہے کہ معشوق نے بے وجہ اور بے سبب متکلم (یا عموی گروہ عاشقاں) کے دل کو تکلیف پہنچائی۔ دوسرے مصرعے میں لوگوں سے پوچھا ہے کہ وہ سچ سچ بتائیں کہ کیا متکلم (یا گروہ عاشقاں) کی طرف سے انھیں کوئی کمی نظر ... "تقصیر" کو اگر "قصور"، "خطا" کے معنی میں لیں تو شعر میں تکرار فضول واقع ہوتی ہے۔ "تقصیر"

یہاں ''کی'' کے معنی میں ہے، کہ اگر معشوق نے بے سبب دلآزاری کی تو کی، لیکن ہم لوگوں نے وفاداری،خوشی خوشی دلآزاری سہنے، وغیرہ میں کوئی کمی نہ کی۔

شعر میں معنی کا لطف زیادہ نہیں، لیکن ایک کیفیت ہے۔ اور لفظ ''بے ہیچ'' بہر حال بہت تازہ لفظ ہے۔ میں نے رشید حسن خاں اور نیر مسعود سے استصواب کیا۔ ان کا کہنا ہے کہ ''بے ہیچ'' فارسی میں بھی نہیں ہے۔ عبدالرشید نے ''بے ہیچ'' کا اندراج ''وہخدا'' میں ڈھونڈا ہے۔ لیکن وہاں جو معنی اس کے مذکور ہیں (بے چیز، نادار فقیر) وہ میر کے شعر زیر بحث سے متضاد نہیں ہوتے اور نہ مصحفی کے اس شعر سے جو انھوں نے درج کیا ہے۔

۳۸۰

یک بیاباں برنگ صوت جرس
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

یک بیاباں = بہت زیادہ

۳۸۰/۱ یک+اسم+اسم/صفت کی ترکیب کے ذریعہ کثرت یا شدت ظاہر کرنا فارسی کا مخصوص طرز ہے۔ اردو میں اسے میر اور پھر غالب نے بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے۔ جن لوگوں کی نظر میں میر کا زیر بحث شعر نہیں ہے (اور زیادہ تر لوگ ایسے ہی ہیں) وہ غالب کو تنہا اس ترکیب کا مالک قرار دیتے ہیں۔ ملحوظ رہے کہ اس تشکیل میں پہلا اسم اہم تر ہوتا ہے۔ یعنی اگر وہ مناسب نہ ہو تو ترکیب ناکام ٹھہرے گی۔ مثلاً اس شعر میں ترکیب ہے ''یک بیاباں بے کسی (و تنہائی)۔'' اب اگر لفظ ''بیاباں'' کی جگہ ''آسماں''، ''دریا''، ''شہر'' وغیرہ کچھ ہو تو بات نہ بنے گی۔ اسی طرح غالب کا شعر ہے ؎

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
حباب موجۂ رفتار ہے نقش قدم میرا

یہاں بھی ''بیاباں'' کی جگہ ''دریا'' وغیرہ نہیں آسکتے۔ غالب کا دوسرا شعر ملاحظہ ہو ؎

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

یہاں ''یک شہر آرزو'' کی جگہ ''یک دشت آرزو'' نہیں کہہ سکتے۔ اس طرح کی تراکیب کا نکتہ یہ ہے کہ اسم (۱) اور اسم/صفت (۲) میں مناسبت معنوی ہونا چاہئے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ''بے کسی/تنہائی اور ''بیاباں'' میں واضح اور پرقوت مناسبت ہے۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ (۱) اور (۲) میں مناسبت براہ راست نہ ہو، بلکہ استعاراتی ہو۔ مثلاً ''یک خورشید روشنی'' کہنے سے بہتر ہے ''یک صبح روشنی'' کہنا۔ ''یک گنج سخاوت'' سے بہتر ہے ''یک دریا سخاوت'' کہنا، وغیرہ۔ چونکہ ایسی تراکیب بنانا بہت آسان

نہیں، اور یہ تشکیل فارسی میں بہت عام نہیں ہے، اس لئے اردو میں بھی خال خال نظر آتی ہے۔

اب شعر کے معنی و مضمون پر توجہ دیتے ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ یہ غالباً واحد مضمون ہے جسے میر نے چھ سات بار کہا ہے، اور فارسی میں بھی کہا ہے۔ دیوان اول میں تو اسے تین بار نظم کیا ہے۔ ایک بار شعر زیر بحث میں اور دوسری بار حسب ذیل شعر میں، جو زیر بحث شعر کے چند ہی غزلوں کے بعد ہے۔

(۱) برنگ صوت جرس تجھ سے دور ہوں تنہا
خبر نہیں ہے تجھے آہ کارواں میری

دیوان اول ہی میں پھر یوں کہا ہے۔

(۲) صوت جرس کی طرز بیاباں میں ہائے میر
تنہا چلا ہوں میں دل پر شور کو لئے

فارسی دیوان چونکہ دیوان اول کے ہی زمانے کا ہے، اس لئے فارسی شعر بھی یہیں سن لیجئے۔

(۳) کسم فریاد رس جز بے کسی نبود دریں وادی
کہ چوں صوت جرس بسیار دور از کارواں ماندم

(اس وادی میں بے کسی کے سوا کوئی میرا فریاد رس نہیں، کہ صوت جرس کی طرح کارواں سے بہت دور بچھڑ گیا ہوں۔)

بقیہ اشعار حسب ذیل ہیں۔

(۴) تنہائی بے کسی مری یک دست تھی کہ میں
جیسے جرس کا نالہ جرس سے جدا گیا

(دیوان پنجم)

(۵) چلتا ہوا تو قافلۂ روز گار سے
میں جوں صدا جرس کی اکیلا جدا گیا

(دیوان ششم)

(۶) یک بیاباں ہے مری بے کسی و تنہائی
مثل آواز جرس سب سے جدا جاتا ہوں

(دیوان ششم)

(۷) یک دست جوں صدائے جرس بے کسی کے ساتھ
میں ہر طرف گیا ہوں جدا کاروان سے

(دیوان ششم)

مندرجہ بالا اشعار کا سرسری مطالعہ بھی چند باتیں ظاہر کر دے گا۔ (۱) جس خوبصورتی سے یہ مضمون شعر زیر بحث میں بندھا ہے، وہ پھر حاصل نہ ہوئی۔ شعر (۲) میں تو الفاظ بھی سب وہی ہیں، لیکن اس میں کثرت الفاظ ہے، اور ع مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی کا جواب نہ بن سکا۔ (۲) فارسی کے شعر میں زبان بالکل ہندوستانی ہے، اور کثرت الفاظ بھی ہے۔ (۳) شعر (۲) میں "صوت جرس" کی مناسبت سے "دل پر شور" خوب ہے، لیکن اور کچھ نہیں۔ (۴) شعر (۵) میں ذرا سا حسن یہ ہے کہ "جرس در گلو بستن" کے معنی ہیں "ارادۂ سفر کرنا" ("بہار عجم")۔ لہٰذا شعر میں مناسبت الفاظ ہے۔ لیکن زیر بحث شعر کی شدت اور "یک بیاباں" کا حسن اس میں نہیں۔ (۵) دیوان ششم میر کی زندگی کے آخری دو برسوں میں ہی مرتب ہوا، لیکن انھوں نے اس مضمون کو تین بار اختیار کیا۔ شاید ان کو تنہائی اور آنے والی موت کا احساس اس زمانے میں زیادہ ہو گیا تھا۔ لیکن صرف شدت احساس سے شعر نہیں بنتا۔ پچپن ساٹھ برس پہلے کہے ہوئے شعر زیر بحث کے برابر کا شعر وہ نہ کہہ سکے۔

اب شعر زیر بحث کے معنوی پہلوؤں پر مزید غور کرتے ہیں۔ اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ تنہائی اور دوستوں کی دوری کے لئے صدائے جرس سے بہتر استعارہ مشکل ہی سے بن پائے گا۔ جرس کی آواز دور دور تک پہنچتی ہے۔ قافلہ، اور قافلے کے ساتھ خود جرس بہت آگے نکل جاتا ہے اور جرس کی آواز دشت میں تنہا رہ جاتی ہے۔ پھر اپنی تنہائی کو "یک بیاباں" کہنا "جرس" اور "جرس" کے متعلقات (کارواں، دشت) کے ساتھ انتہائی مناسبت رکھتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ "مجھ پہ ہے" کہہ کر کئی باتیں بیک وقت کہہ دیں۔ (۱) مجھ پر حاوی اور مستولی ہے۔ (۲) مجھ کو چادر کی طرح ڈھک لیا ہے۔ (۳) مجھ کو تاریکی یا کسی درندے کی طرح گھیر لیا ہے۔ (۴) بادل، یا کسی بیماری (مثلاً بخار) کی طرح مجھ پر چھائی

ہوئی ہے۔ کیفیت، معنی، ابہام سب اس شعر میں نہایت خوبصورتی سے یک جا ہو گئے ہیں۔

اوپر میں نے کہا ہے کہ پچپن ساٹھ برس پہلے کہے ہوئے شعر کے برابر کا شعر اس مضمون میں میر نہ کہہ سکے۔ بات صحیح ہے لیکن مضمون میں اضافہ کر کے اور شور جرس کی تنہائی کو تشبیہ کی طرح استعمال کرتے ہوئے انھوں نے دیوان چہارم میں ایک بے پناہ شعر کہا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۳۰۷۔ یہاں بھی یہی بات ثابت ہوتی ہے کہ مضمون کا جواب مضمون سے ہی بنتا ہے، صرف شدت احساس کو شعر کی خوبی کا ضامن نہیں کہہ سکتے۔ زیر بحث شعر بہر حال بے مثل و مثال ہے۔ اس دعوے کا مزید ثبوت درکار ہو تو "بے کسی و تنہائی" کا صرف حاتم کے یہاں دیکھیں، کس قدر بے جان ہے۔

ایک تو تری دولت تھا ہی دل یہ سودائی
تس اپر قیامت ہے بے کسی و تنہائی

۳۸۱

۱۰۲۰

تو گلے ملتا نہیں ہم سے تو کیسی خرمی
عید آئی یاں ہمارے بر میں جامہ ماتمی

حشر کو زیر و زبر ہوگا جہاں سچ ہے ولے
ہے قیامت شیخ جی اس کارگہ کی برہمی

اس قیامت جلوہ سے بہتر ہے ہم سے جی اٹھیں
مرگئے تو مر گئے ہم اس کی کیا ہوگی کمی

۱/۳۸۱ مطلع بھرتی کا ہے۔ اسے تین شعر پورے کرنے کے لئے رکھا گیا ہے۔ اس کے مضمون کو زیادہ کیفیت کے ساتھ دیوان اول ہی میں یوں کہا ہے۔

ہوئی عید سب نے بدلے طرب و خوشی کے جامے
نہ ہوا کہ ہم بھی بدلیں یہ لباس سوگواراں

ہاں "بر" بمعنی کپڑے کی چوڑائی اور "جامہ" میں ضلع خوب ہے۔ "گلے" اور "جامہ" میں بھی ضلعے کا ربط ہے۔

۲/۳۸۱ اس شعر میں کئی معنی ہیں۔ مضمون کا لطف اس پر مستزاد۔ پہلے معنی تو یہ کہ سچ ہے، حشر جب اٹھے گا تو یہ دنیا زیر و زبر کر دی جائے گی۔ لیکن دنیا جو کسی کارگاہ کی طرح چہل پہل، رونق اور مصروفیت سے بھری ہوئی ہے، اس کا درہم برہم کر دیا جانا بڑی سخت بات ہے (یعنی بڑے افسوس کی بات ہے۔) دنیا کو "کارگاہ"

کہنا اس لئے بھی پر لطف ہے کہ دنیا کو "دار العمل" کہتے ہیں، یہاں یعنی انسان عمل کے لئے آیا ہے، بیکار بیٹھنے کے لئے نہیں۔ دنیا کو تہ و بالا کرنا، یعنی انسان اور اس کی جولاں گاہ کو رائیگاں کر دینا، افسوس کا محل ہے۔

دوسرے معنی یہ ہیں کہ سچ ہے، جب حشر اٹھے گا تو یہ دنیا زیر و زبر کر دی جائے گی۔ لیکن اس وقت، ہماری آنکھوں کے سامنے، یہ کارگاہ اس قدر برہم ہو چکی ہے، اس میں اس قدر انتشار اور افراتفری ہے کہ بالکل قیامت کا منظر برپا ہے۔ لہٰذا (۱) قیامت کی ضرورت نہیں، یہ زمانہ، یہ دنیا خود ہی قیامت ہے۔ (۲) قیامت جلد تر کیوں نہیں آتی؟ حشر تو ابھی بہت دور ہے، یہاں ابھی سے حشر برپا ہے۔ اب قیامت آ جانی چاہئے۔ یہاں اقبال یاد آتے ہیں ؎

وہ کون سا آدم ہے کہ تو جس کا ہے معبود؟
وہ آدم خاکی کہ جو ہے زیر سموات؟
یہ علم یہ حکمت یہ تدبر یہ حکومت
پیتے ہیں لہو دیتے ہیں تعلیم مساوات
ے خانے کی بنیاد میں آیا ہے تزلزل
بیٹھے ہیں اسی فکر میں پیران خرابات
تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں
ہیں تلخ بہت بندۂ مزدور کے اوقات
کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ
دنیا ہے تری منتظر روز مکافات

میرا مطلب یہ نہیں کہ میر کے شعر کا متکلم اور اقبال کی نظم کا متکلم بالکل ہم خیال ہیں۔ میرا مطلب یہ ہے کہ ایک مفہوم کے اعتبار سے میر کا متکلم بھی یہی کہتا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ دنیا کا کاروبار اب بہت برہم ہو چکا ہے اور اب قیامت آنی چاہئے۔ مومن نے اسی مضمون سے فائدہ اٹھایا ہے اور خوب کہا ہے ؎

اے حشر جلد کر تہ و بالا جہان کو
یوں کچھ نہ ہو امید تو ہے انقلاب میں

معنی کی فراوانی کے ساتھ ساتھ اس شعر میں یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ اس کے سب معنی ایک دوسرے سے متخالف ہیں۔ پھر لفظ "قیامت" غیر معمولی خوبی کا حامل ہے۔ دنیا کو "کارگہ" کہنے میں جو حسن ہے، اس کا ذکر ہو ہی چکا ہے۔ "شیخ" سے تخاطب بھی نہایت دلچسپ ہے، کہ اس طرح اللہ تعالیٰ کے انتظام کو براہ راست تنقید کا موضوع نہیں بنایا اور شیخ پر رکھ کر بات کہہ دی۔ پھر "شیخ جی" کہنے میں ایک طرح کی حقارت بھی ہے، گویا شیخ کی ذہنی اور روحانی صلاحیت پر طنز کر رہے ہوں۔ لاجواب شعر ہے۔

۳۸۱/۳ معشوق، یا اللہ تعالیٰ، کو "قیامت جلوہ" کہنا نہایت بدیع بات ہے۔ یہاں بھی لفظ "قیامت" بہت خوب استعمال ہوا ہے اور دو معنی دے رہا ہے۔ اگر "قیامت جلوہ" کو معشوق کی صفت ٹھہرایا جائے تو معنی یہ ہیں کہ معشوق کا جلوہ افروز ہونا ایک انتہائی غیر معمولی بات ہے، گویا قیامت خیز ہے۔ جس طرح قیامت کو ہر چیز تباہ ہو جائے گی اور انسان مر جائیں گے، اسی طرح معشوق کا جلوہ بھی ہر چیز کو تہ و بالا کر دیتا ہے۔ اور اگر "قیامت جلوہ" سے اللہ تعالیٰ مراد لیں تو بھی ٹھیک ہے، کیونکہ حشر کو اللہ کا دیدار نصیب ہوگا۔

اب آگے بڑھتے ہیں۔ بے نیازی معشوق کی بھی صفت ہے، اور حق تعالیٰ کی بھی۔ چنانچہ میر نے تو معشوق کو "صمد" بھی کہا ہے۔ (۱۴۴/۱ دیکھیں۔) پھر یہ بھی کہا گیا کہ اگر سب انسان مر جائیں، یا حق شانہٗ تعالیٰ کی عبادت سے انکار کر دیں تو بھی اس کی ربوبیت میں فرق نہ آئے گا۔ میر کہہ رہے ہیں کہ اگر ہم نے معشوق پر (یا اس کا جلوہ دیکھ کر) جان دے دی تو بھی کیا ہوگا؟ جان سے تو ہم جائیں گے، اور اس کے یہاں (اس کے حسن میں، اس کی معشوقیت میں، اس کی ربوبیت اور شاہنشاہی میں) کوئی بھی کمی نہ ہوگی۔ اس کی دلیل یوں فراہم کی کہ معشوق تو قیامت جلوہ ہے، وہ ہم جیسے کتنوں کو جلوہ دکھا کر مردہ سے زندہ کر سکتا ہے۔ (اللہ اگر چاہے تو کسی کو بھی پھر سے زندہ کر دے، اور قیامت کے دن تو وہ سب کو زندہ کرے گا ہی۔) اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے (یا کنایہ اس بات کا بنتا ہے) کہ معشوق پر جان دینا لا حاصل ہے، اس پر کوئی اثر نہ ہوگا۔ اس سے بہتر ہے کہ زندہ رہ کر اسے راضی کرنے کی مخلصانہ سعی کی جائے۔

ایسا شعر مشکل سے ملے گا جس میں مجازی اور حقیقی عشق کے معنی اس قدر برابر پلے کے ہوں اور بہ یک وقت موجود ہوں۔ لہجے میں درویشانہ ملنگ پن بھی خوب ہے۔

۳۸۲

اس وقت سے کیا ہے مجھے تو چراغ وقف
مخلوق جب جہاں میں نسیم و صبا نہ تھی

۳۸۲/۱ "چراغ وقف" کو میر نے کم سے کم تین بار استعمال کیا ہے۔ ایک تو یہیں شعر زیر بحث میں، اور پھر حسب ذیل اشعار میں ؎

جلنا اس سے کرے نہ کنارہ
جیسے چراغ وقف بچارا

(مثنوی "جوش عشق")

دیکھنے والے ترے دیکھے ہیں سب اے رشک شمع
جوں چراغ وقف دل سب کا جلا کرتا تھا رات

(دیوان دوم)

میر کے یہاں استعمال کی اس کثرت کے باوجود "چراغ وقف" کسی لغت میں نہ ملا، "چراغ ہدایت" میں بھی نہیں، جہاں سے میر نے بہت سے نادر محاورے اور فقرے حاصل کیے تھے۔ نزدیک ترین اندراج "مصطلحات شعرا" میں "چراغ نذر" کا ہے۔ سند میں ثنائی تکلو اور نعمت خان عالی کے شعر دیے ہیں۔ لیکن "چراغ نذر" ہمارے مفید مطلب نہیں، کیونکہ وارستہ نے اس کے معنی دیے ہیں۔ "وہ چراغ جو حصول مقصد کے لیے اولیا کے آستانے پر روشن کرتے ہیں۔" اس مفہوم میں میر نے "چراغ مراد" لکھا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۹۰/۳۔ ہمارے لغات "چراغ مراد" سے بھی خالی ہیں۔ بہر حال، "چراغ وقف" کے معنی فرید احمد برکاتی نے قرینے اور اندازے سے لکھے ہیں، اور تقریباً صحیح لکھے ہیں۔ وہ کہتے ہیں "چراغ وقف" کے معنی ہیں رفاہ عام کے لیے جلایا ہوا چراغ۔ اللہ کے نام پر جلایا ہوا چراغ۔ جس کا کوئی مالک نہ

ہو۔" اس میں تیسرا فقرہ ذرا مخدوش ہے، لیکن زیادہ اہم بات یہ ہے کہ مثنوی "جوش عشق" کے شعر سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ "چراغ وقف" کی شرط یہ تھی اسے بجھنے نہ دیا جائے۔ یعنی کسی شخص کو اس کام پر مامور کرتے ہوں گے کہ وہ چراغ کی نگہبانی کرے اور اسے بجھنے نہ دے۔ لہٰذا "چراغ وقف" کا کام مسلسل جلتا رہنا تھا۔

خلیل الرحمٰن دہلوی نے مجھ سے بیان کیا کہ دلی کے پرانے دیہاتوں اور بعض مضافاتی اضلاع میں بھی یہ رواج تھا کہ گاؤں کی وہ جگہ یا عمارت (جیسے چوپال) جو پورے گاؤں کے استعمال کے لیے وقف ہوتی تھی، اس کے صدر دروازے یا باہری دیوار پر ایک چراغ ہمیشہ روشن رکھا جاتا تھا، اور صدر دروازے یا دیوان پر بڑا سا چراغ بنا بھی دیتے تھے۔ اس چراغ، اور چراغ کی اس شبیہ، دونوں کو "چراغ وقف" کہتے تھے۔ ان معنی کی روشنی میں بھی میر کے شعر میں یہی بات نکلتی ہے کہ "چراغ وقف" ہمیشہ ہی روشن رہتا تھا۔

چراغ کے مضمون پر میر نے کئی عمدہ شعر کہے ہیں۔ مثلاً ۱۲۹/۱ جہاں چراغ گور کے تنہا جلنے اور ۱۵۳/۱ جہاں داغ دل خراب کے روشن ہونے کا ذکر ہے۔ پھر بھی شعر زیر بحث میں ایک الگ وقار اور کائناتی وسعت ہے۔ اقبال کے یہاں بھی یہ انداز اکثر ملتا ہے کہ وہ کائناتی یا سماوی پیمانے (Scale) پر بات کرتے ہیں۔ ممکن ہے اس میں تھوڑا بہت دخل میر کے اثر کا ہو کیونکہ میر تو ہر قسم کے تخیل کے بادشاہ تھے۔ ان کے یہاں ایسے شعر بھی مل جاتے ہیں جن میں کائناتی یا سماوی پیمانے (Scale) پر بات کہی گئی ہے۔ مثلاً ۶۳/۱، ۵۶/۱، ۴/۲، ۵۳/۳، ۱۷/۱ اور ۳۳۰/۱ وغیرہ ملاحظہ ہوں۔ یا پھر ان اشعار کو دیکھیں ؎

جہاں شطرنج بازندہ فلک ہم تم ہیں سب مہرے
بسان شاطر تو ذوق اسے مہروں کی زد سے ہے

(دیوان سوم)

ابر کرم نے سعی بہت کی پہ کیا حصول
ہوتی نہیں ہماری زراعت ہری ہنوز

(دیوان چہارم)

شعر زیر بحث میں متکلم کی قسمت میں شاہراہ حیات پر چراغ وقف کی طرح مسلسل جلتے رہنا

ہے۔ ''کیا ہے چراغ وقف'' میں فاعل کو واضح نہ کر کے کسی کائناتی قوت کی طرف اشارہ کیا ہے، گویا کوئی منصوبہ ہے جو کارکنان قضا و قدر، یا ان کے بھی حاکم نے بنایا ہے کہ متکلم کو چراغ وقف کی طرح تیار رکھنا اور شاہراہ پر ہروقت سوزاں رکھنا ہے۔ اور یہ اس وقت سے جب دنیا میں ہوا بھی نہ تھی، ہر طرف سنسان سناٹا تھا۔ اگر نسیم و صبا ہوتیں تو چراغ کو بجھانے کی کوشش کرتیں۔ پھر کوئی نہ کوئی اسے روشن رکھنے کی سعی کرتا، یا اس کی حفاظت کرتا۔ پھر یہ بھی ہے کہ جہاں ہوا کا دور دورہ ہوتا ہے وہاں چراغ وقف کو روشن کرنے اور روشن رکھنے کے ایک معنی بھی ہیں، کہ ہوا کے باعث اور سب چراغ راہ تو بجھ جائیں گے، لیکن چراغ وقف کو روشن رکھا جائے گا۔ لہٰذا ہوا والی جگہ میں چراغ وقف ایک کارآمد شے ہے۔ لیکن جہاں ہوا بھی نہ ہو وہاں چراغ وقف کی بھی کوئی ضرورت نہیں۔ اس کے باوجود متکلم کو چراغ وقف بنا کر چھوڑ دینے کا مطلب یہ ہوا کہ مقصود صرف جلانا اور اسے تکلیف پہنچانا ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جب دنیا میں نسیم یا صبا کا وجود نہ تھا تو انسان کا بھی وجود نہ رہا ہوگا۔ ایسی صورت میں بھی متکلم کو چراغ وقف بنا کر رکھ دینا اس کو صرف جلانا اور تکلیف ہی دینا ہے۔ اس سے کوئی کام لینا نہیں، بلکہ اسے خواہ مخواہ دکھ دینا ہی اس کی تخلیق کا مقصد معلوم ہوتا ہے۔

اس الم ناک بے حاصلی کے باوجود شعر میں شکایت یا خود رحمی کا لہجہ نہیں، بلکہ ایک متانت اور تمکین ہے، راضی بہ رضا ہونے کا انداز ہے، اور ایک طرح سے اس کائناتی منصوبے میں خود بھی شریک ہونے کا انداز ہے جس کے باعث متکلم کو اس طرح رائگاں ہونا پڑا ہے۔ غالب کے یہاں بھی اکثر ایک عظیم الشان رائگانیت کا احساس ملتا ہے، لیکن ان کے لہجے میں ایک لاشخصیت ہے جو ہمیں عقلی سطح پر متوجہ اور منجذب (engage) کرتی ہے، ذاتی سطح پر نہیں۔ میر کا شعر ہمیں ذاتی سطح پر متوجہ اور منجذب (engage) اور مستغرق کرتا ہے۔ اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۳۸۱/۲ اور ۳۸۴/۱۔

۳۸۳

کتنے پیغام چمن کو ہیں سو دل میں ہیں گرہ
کسو دن ہم تئیں بھی باد سحر آوے گی

۳۸۳/۱ اس سے ملتا جلتا مضمون سودا نے بڑی کیفیت اور خوشگوار ابہام کے ساتھ ادا کیا ہے ؎

اے ساکنان کنج قفس صبح کو صبا
سنتے ہیں جائے گی سوے گلزار کچھ کہو

یہ شعر اس لئے اور بھی مشہور ہو گیا کہ فیض نے اسے ''زنداں نامہ'' کے سرنامے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ (شروع کے ایڈیشنوں میں ''سنتے ہیں'' کی جگہ ''سنتی ہی'' لکھا ہے، اور یہی قرأت مشہور بھی ہوئی۔) ہوا کو قاصد یا برگ گل کو قفس تک لانے، لے جانے والی ہستی کے طور پر کئی عمدہ اشعار میں ہم دیکھ چکے ہیں، مثلاً ۱۶۳/۳ اور ۲۷۲/۳۔ شعر زیر بحث میں سودا کے شعر جیسا ابہام ہے، اور سودا سے زیادہ معنویت ہے۔ مصرع ثانی کے دو معنی ہیں۔ (۱) تمنائی انداز میں کہا ہے کہ کیا کوئی دن ایسا بھی ہوگا جب باد سحر ہمارے پاس آئے گی، یا ہمارے پاس سے ہو کر گذرے گی۔ (۲) یقین اور ارادے کے لہجے میں کہا ہے کہ اچھا کبھی نہ کبھی تو باد سحر ہمارے پاس آئے گی، یا ہمارے پاس سے ہو کر گذرے گی۔ سودا کے شعر میں ''ساکنان کنج قفس'' کا ذکر ہے، لیکن میر کے یہاں کنایہ ہے کہ متکلم قفس میں ہے۔ حالی، جو عام طور پر وضاحت بیان کے قائل تھے، کنائے کی خوبی کے بہرحال معترف تھے۔ عشقیہ شاعری کی ضمن میں انھوں نے جگہ جگہ لکھا ہے کہ صراحت کے مقابلے میں کنایہ بلیغ تر ہے۔

میر کے شعر میں ''دل میں گرہ'' کا فقرہ بھی بہت خوب ہے، کیونکہ یہ استعارہ تو ہے ہی، لیکن چونکہ خود دل کو بھی گرہ، یا غنچہ یا غنچے کی طرح گرفتہ کہتے ہیں، اس لئے کسی چیز کو ''دل میں گرہ'' کہنا مناسبت کا عمدہ نمونہ ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ جب کوئی رنجش ہو تو اس کے لئے ''دل میں گرہ پڑنا'' کا محاورہ استعمال

کرتے ہیں۔ شعر کے مضمون سے اس محاورے کو بھی تھوڑی سی مناسبت ہے، اور ''دل میں گرہ'' کے یہ معنی (''رنجش'') بقول دریا ''معرض التوا'' میں تو ہیں ہی، اور اس طرح مصرعے میں ایک تناؤ پیدا ہوتا ہے جو لطف مزید کا باعث ہے۔

دل کی گرفتگی کا مضمون میر نے دیوان اول ہی میں ایک جگہ بڑی خوبی سے باندھا ہے۔ ملاحظہ ہو ۷/۲۱۔ اس شعر اور زیر بحث شعر میں ایک نکتہ مشترک اور بھی ہے کہ ۷/۲۱ میں دل کو صبا کے سپرد کر رہے ہیں اور اس طرح اس کے کھلنے کی امید کا اشارہ قائم کر رہے ہیں، جب کہ شعر زیر بحث میں یہ اشارہ ہے کہ جب دل میں گرہ کی طرح اٹکے ہوئے پیغامات کو نکال کر صبا کے ہاتھ بھیجیں گے تو یہ گرہیں گویا کھل کر دل سے نکل جائیں گی اور دل ہلکا ہو جائے گا۔ یہ نکتہ تو بہر حال ہے ہی کہ دل کو غنچہ کہتے ہیں، اور غنچے کے بارے میں فرض بھی کرتے ہیں کہ جب اسے ہوا لگتی ہے تو وہ کھلنے پر مائل ہوتا ہے۔

اب اس سوال پر غور کرتے ہیں کہ چمن کے نام کون سے اور کیا پیغام ہیں جو دل میں رکے پڑے ہیں؟ اس مضمون پر شاد کا شعر یاد آتا ہے ؎

مرغان قفس کو پھولوں نے اے شاد یہ کہلا بھیجا ہے
آ جاؤ جو تم کو آنا ہو ایسے میں ابھی شاداب ہیں ہم

میر کے شعر کی طرح یہاں بھی تھوڑا سا اسرار ہے کہ پھولوں کو کس بات یا کس چیز نے یہ ترغیب دی کہ وہ مرغان قفس کو پیغام بھجوائیں؟ لیکن اسی باعث تھوڑا سا تصنع بھی صورت حال میں ہے، کیونکہ پھولوں کی طرف سے مرغان قفس کو پیغام جانے کی بات ذرا یا آورد (Contrived) ہے۔ سودا اور میر نے مرغان قفس کی طرف سے پیغام بھیجے جانے کا مضمون اختیار کر کے خود کو تصنع سے محفوظ رکھا ہے۔ یہ بات بالکل فطری ہے کہ مرغان قفس کی طرف سے چمن یا چمن والوں کو پیغام جائیں۔ مثلاً (۱) ان کی سرد مہری کا شکوہ ہو۔ (۲) اپنا حال زار بیان ہو۔ (۳) اپنی محبت کا اظہار ہو۔ (۴) اس بات کا رنج ہو کہ ہم اپنے دل کا حال تم تک پہنچانے سے قاصر رہے ہیں۔ (۵) یہ پوچھنا ہو کہ تم ہمارے پاس کب آؤ گے؟ (۶) یہ پوچھنا ہو کہ اب وہاں کون سا موسم ہے؟ غرض کہ امکانات کی کثرت ہے، اور ہر امکان شعر کی کیفیت میں نیا اضافہ کرتا ہے۔ میر کے مخصوص انداز میں یہاں کیفیت اور معنی آفرینی شانہ بہ شانہ چل رہے ہیں۔

ایک بات یہ بھی قابل لحاظ ہے کہ اگرچہ صبا یا نسیم سے قاصد کا کام لینا مسلمات شعر میں سے ہے۔ لیکن یہ مضمون کبھی نہیں بندھا کہ صبا نے پیغام واقعی پہنچا ہی دیا۔ شعر زیر بحث میں اس پہلو کے باعث مزید تناؤ پیدا ہوتا ہے کہ بھیجنے کے لئے پیغام تو بہت سے ہیں، لیکن صبا انھیں پہنچا بھی دے گی، اس کے بارے میں کوئی کچھ نہیں کہہ سکتا۔ اور یہ خدشہ تو بہر حال ہے ہی کہ اسیران قفس کے پاس باد سحر بھی آئے ہی نہ، اور ان کے سارے پیغام تادم واپسیں دل ہی میں گرہ رہ جائیں۔

سید محمد خاں رند نے بھی میر کا مضمون اٹھایا ہے، اور ''دل میں گرہ'' کا فقرہ استعمال کیا ہے۔ الفاظ کی کثرت کے باعث ان کا شعر ذرا بیکار ہ گیا، لیکن ہے پوری طرح مکمل ؎

غنچہ ساں حال دل زار رہا دل میں گرہ
نہ ملا باغ جہاں میں شنوا گوش مجھے

چونکہ پھول کے کان فرض کئے جاتے ہیں، اس لئے ''غنچہ ساں'' اور ''شنوا گوش'' میں بداعت بہر حال ہے۔ میر کا شعر تو شاہ کار کا درجہ رکھتا ہے۔

۳۸۴

۱۰۴۵ کوئی ہو محرم شوخی ترا تو میں پوچھوں
کہ بزم عیش جہاں کیا سمجھ کے برہم کی

۳۸۴/۱ ابھی ۳۸۱/۲ پر ہم کارگاہ جہاں کی برہمی کا مضمون دیکھ چکے ہیں۔ وہاں تلوار دودھاری تھی، کہ ایک مفہوم کے اعتبار سے قیامت کے لئے تقاضا تھا کہ کیوں نہیں آجاتی، اور ایک مفہوم کے اعتبار سے اس کارگاہ کے تہ و بالا ہونے کا افسوس تھا۔ زیر بحث شعر میں خود متکلم کی شوخی یا برہمی کا وار ایسا بھرپور ہے کہ پناہ نہ ملے۔ اس شعر پر تھوڑی سی بحث میں نے ''تفہیم غالب'' میں لکھی ہے۔ یہ بات تو ظاہر ہے کہ غالب نے شعوری یا غیر شعوری طور پر اس شعر سے اکتساب کیا ہے۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

غالب کے شعر کی باریکیاں بیان کرنے کا یہاں موقع نہیں، لیکن ان کے شعر میں ''شوخی'' کا لفظ میر کی طرف واضح اشارہ کر رہا ہے۔ مزید یہ کہ دونوں شعروں میں لفظ ''شوخی'' میں انظام کائنات اور قضا وقدر پر طنز ہے، گویا نظم دو جہاں نہ ہو، کوئی طفلانہ کھیل ہو، کسی بچے کی شرارت ہو۔ پھر شعر زیر بحث میں ''کیا سمجھ کے برہم کی'' معنی سے لبریز فقرہ ہے۔ ملاحظہ ہو۔ (۱) بزم عیش جہاں کے بارے میں تو نے کیا سمجھا، اس کے بارے میں تو کس نتیجے پر پہنچا؟ (۲) تو نے بزم عیش جہاں کو کیا گردانا، کیا قرار دیا؟ (۳) کیا تو نے بزم عیش جہاں کو سوچ سمجھ کر برہم کیا؟ (اس مفہوم کے اعتبار سے مصرع ثانی کی نثر یوں ہوگی: کیا (تو نے) بزم عیش جہاں سمجھ کے برہم کی؟) مندرجہ بالا مفاہیم کے اعتبار سے مصرع ثانی استفہامیہ ہے۔ اب ایک اور معنی پر غور کریں: افسوس یا رنج یا خفگی کے لہجے میں کہا ہے کہ تو نے بزم عیش جہاں کو آخر کیا سمجھا کہ اسے برہم کر دیا؟ اس مفہوم کی رو سے متکلم کا لہجہ تہدید آمیز اور گستاخانہ ہے، گویا وہ رب

العلمین کی مصلحت اور حکمت میں دخل اندازی کر رہا ہو، بلکہ اس پر شک کر رہا ہو۔ مثلاً ہم کہتے ہیں: گلچیں نے باغ کو سمجھا کیا ہے کہ اس طرح اسے تاراج کرنے پر آمادہ ہے؟ خدائے حکیم وقدیر کے آگے دیوانگی کا یہ انداز اگرچہ خالی از خطر نہیں، لیکن یہ بھی ایک طرح کی محبت ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۶۱/۱۔

اب مصرع اولیٰ کو دیکھیں۔ ''کوئی ہو'' بھی کثیر المعنی ہے۔ (۱) اگر کوئی ایسا ہو، یعنی اگر کسی کا ہونا ممکن ہو۔ (۲) اگر کوئی مجھے مل جائے۔ (۳) اگر کوئی کہیں آس پاس ہو۔ تینوں صورتوں میں ایک امکان یہ ہے کہ کائنات وحیات کو درہم برہم کرنا ایک طرح کی شوخی ہے، اور اس شوخی کو سمجھنا غیر ممکن ہے۔ دوسرا امکان اس کے بالکل برعکس ہے کہ ایسے لوگ (یا ایسی ہستیاں) موجود ہیں جو اس شوخی کی محرم ہیں، اس کے اسرار سے واقف ہیں۔ نہ صرف یہ کہ وہ موجود ہیں، بلکہ اگر ان سے کچھ پوچھیں تو جواب بھی ملے گا۔ اسرار پر سے پردہ اٹھ بھی سکتا ہے، بس جاننے والا اور پوچھنے والا چاہئے۔ اب ''میں پوچھوں'' کی اہمیت واضح ہوتی ہے، ورنہ ''یہ پوچھوں'' بظاہر زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے اور ''میں پوچھوں'' میں لفظ ''میں'' بظاہر حشو معلوم ہوتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ''میں'' یہاں متکلم کی شخصیت کی طرف تاکید ہے، یعنی اور سب لوگ پوچھیں یا نہ پوچھیں (بلکہ شاید نہ ہی پوچھیں، ان کی ہمت ہی نہ پڑے) لیکن میں ضرور پوچھوں گا کہ تو نے بزم عیش جہاں کیا سمجھ کے برہم کی؟

''عیش'' کو ہم لوگ آرام، لطف اور تکلف سے بھرپور کے مفہوم میں استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً ''عیش وعشرت''، ''عیش وآرام''، ''عیش کرنا'' بمعنی خوب آرام سے اور پرتکلف انداز میں رہنا۔ ''عیاش'' کے معنی ہمارے یہاں ''بکثرت عیش کرنے والا'' ہیں۔ لیکن اصل عربی میں ''عیش'' کے معنی ہیں ''زندگانی، زندگانی کردن'' (''منتخب اللغات'')۔ لہٰذا ''بزم عیش جہاں'' میں ''عیش'' بمعنی ''عشرت'' تو ہے ہی، مگر ''عیش'' بمعنی ''زندگانی'' بھی ہے۔ زبردست شاہکار شعر ہے۔ مابعد الطبیعاتی معاملات کو اس طرح انسانی سطح پر برتنے کا فن اقبال اور غالب کو بھی نصیب نہ ہوا۔

۳۸۵

کس حسن سے کہوں میں اس کی خوش اختری کی
اس ماہ رو کے آگے کیا تاب مشتری کی

شب ہا بحال سگ میں اک عمر صرف کی ہے
مت پوچھ ان نے مجھ سے جو آدمی گری کی

یہ دور تو موافق ہوتا نہیں مگر اب
رکھیے بنائے تازہ اس چرخ چنبری کی

۳۸۵/۱ یہاں معنی کے اعتبار سے کوئی خاص بات نہیں۔ مناسبتیں البتہ خوب ہیں۔ (۱) حسن، خوش، رو۔ (۲) اختری، ماہ، مشتری۔ (۳) ماہ، تاب (بمعنی "چمک"۔) دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز نے لطف پیدا کیا ہے، ورنہ بات معمولی ہے۔ ہاں مصرع اول میں "خوش اختری کی" کہنا بمعنی "خوش اختری کے بارے میں کہنا، اس کا حال بیان کرنا" تازہ ہے۔ پورے شعر میں لہجہ ایسا ہے گویا کوئی نئی بات دریافت کی ہے یا نئی چیز حاصل کی ہے اور بڑے جوش اور ولولے کے ساتھ اس کے بارے میں بات کرنا چاہتے بھی ہیں۔

"خوش اختر" بہت تازہ اور دلچسپ ہے۔ اسے میر نے ایک بار اور بھی استعمال کیا ہے؎

وصل کیوں کر ہو اس خوش اختر کا
جذب ناقص ہے اور طالع شوم

(دیوان ششم)

یہاں بھی معنی میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن علم نجوم کی اصطلاحوں (وصل، اختر، جذب، طالع، شوم) کا ضلع بڑی خوبی سے باندھا ہے۔ مسئلہ پھر بھی وہی رہتا ہے کہ "خوش اختر" کے معنی کیا ہیں؟ فرید احمد برکاتی نے اس کے معنی "خوش بخت" تجویز کیے ہیں۔ یہی معنی پلیٹس اور "اردو لغت تاریخی اصول پر" اور اسٹائنگاس میں بھی ہیں۔ مشکل یہ ہے کہ معشوق کو "خوش اختر" کہنے کا نہ کوئی قرینہ ہے اور نہ سند۔ "نور اللغات"، "فرہنگ اثر"، "فرہنگ آنندراج"، بہار عجم"، "چراغ ہدایت" اور "مصطلحات" سب "خوش اختر" سے ناواقف ہیں۔ "بہار" اور "آنندراج" میں "خوش" کے سابقے کے ساتھ درجنوں اندراجات ہیں، لیکن "خوش اختر" ناموجود ہے۔ "بہار" میں "خوش ستارہ" اور "خوش طالع" البتہ ہیں، لیکن "خوش طالع" کے بجائے "خوش طالعی" کی سند لکھی ہے۔ اردو والے بیٹی کو "دختر نیک اختر" ضرور کہتے ہیں، لیکن وہاں مراد یہ ہوتی ہے کہ وہ شوہر کے معاملے میں اور سسرال کے لیے خوش نصیب ہو۔ معشوق کو نیک اختر یا خوش اختر کہنا بے لطف ہے، جب تک کہ اس کے کوئی استعاراتی معنی نہ ہوں۔ اور استعاراتی معنی کا لغات میں کہیں پتہ نہیں۔ پھر یہ بھی دیکھیے کہ شعر زیر بحث میں اگر "خوش اختری" کے معنی "خوش نصیبی" لیے جائیں تو متکلم عاشق سے زیادہ نجومی معلوم ہوتا ہے کہ معشوق کی خوش بختی کے بارے میں ہم کو بتانا چاہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ معنی یہاں نامناسب اور بے لطف ہیں۔ لہٰذا یہ بات بھی ظاہر ہے کہ میر نے ان دونوں اشعار میں "خوش اختری" اور "خوش اختر" کو "حسن" اور "حسین" کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اب یہ ان کی اختراع ہے، یا کسی فارسی شاعر کی سند پر ہے، اس کے بارے میں یقین کے ساتھ کچھ کہنا مشکل ہے۔ بظاہر تو اختراع میر ہی کی معلوم ہوتی ہے۔

ایک امکان یہ ہے کہ میر نے "خوش اختر" کو معشوق کا استعارہ بنایا ہو اور وجہ شبہ یہ فرض کی ہو کہ معشوق حسن فراواں رکھتا ہے، اور جس کے پاس اتنا حسن ہو، اسے خوش نصیب ہی کہا جائے گا۔ (جس طرح بدصورت شخص یا ناقص الاعضا شخص کو بدنصیب کہتے ہیں۔ یعنی کوئی اگر بدصورت یا ناقص الاعضا ہے تو وہ بدنصیب ہے، اور اگر خوبصورت یا کامل الاعضا ہے تو خوش نصیب ہے۔)

"کس حسن سے کہوں میں" بھی پرلطف ہے، کہ خوش اسلوبی کا کون سا پیرایہ اختیار کروں؟ یا کوئی یا خوبصورت پیرایہ نہیں۔ یا پھر "حسن" بمعنی "حسین" ہو سکتا ہے کہ میں کس حسین کے سامنے

معشوق کی خوش اختری کا بیان کروں؟ معمولی سے مضمون میں اتنے معنی بھر دینا میر ہی کے بس کا روگ تھا۔

۳۸۵/۲ اس شعر میں خود پر طنز، تمسخر، معشوق پر طنز، اپنی بے چارگی کا بیان، یہ سب اس خوبصورتی سے یکجا ہو گئے ہیں کہ میر کے کلام میں بھی (جہاں اس طرح کے شعروں کی کمی نہیں) یہ شعر ممتاز نظر آتا ہے۔ کتے کی طرح ایک عمر بسر کرنے کو "آدمی گری" سے تعبیر کرنا طنز اور خود سپردگی دونوں کی معراج ہے۔ کتے اور آدمی کا تضاد عمدہ تو ہے ہی، مزید لطف یہ ہے کہ کتے کو آدمی سے بے حد مناسبت بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کتا اگر قطعاً اولین پالتو جانور نہیں تو ان چند اولین جانوروں میں سے یقینا ہے جو پالتو ہوئے اور انسانوں کے گھروں میں پلے بڑھے۔ کتے اور انسان میں مناسبت اور کتے میں بعض قابل قدر صفات، مثلاً وفاداری اور قناعت کی بنا پر اسے انگریزی میں man's best friend کہا جاتا ہے۔ "شب با بحال سگ" میں دو لطف ہیں۔ ایک تو یہ کہ رات کے وقت کتوں کے وجود اور ان کے بھونکنے کا احساس زیادہ ہوتا ہے۔ (پطرس کا مضمون "کتے" ملاحظہ ہو۔) اور دوسرا یہ کہ کتا رات کے وقت اپنی گلی میں گھومتا پھرتا ہے اور ساری رات جاگ کر یا نیم بیداری کے عالم میں گذارتا ہے۔ عاشق (متکلم) کا بھی یہی حال ہے کہ وہ راتیں کوے معشوق میں گذارتا ہے۔

"آدمی گری" اس جگہ بہت عمدہ اور معنی خیز لفظ ہے۔ ایک اعتبار سے اس کے معنی ہیں "آدمی بنانے کا کام، آدمی بنانے کا عمل"۔ یہ اس لئے کہ "گر" کا لاحقہ "بنانے والا" کے معنی میں بھی آتا ہے، مثلاً "بادشاہ گر"، "کیمیا گر" وغیرہ۔ ایک اعتبار سے "آدمی گری" کے معنی ہیں "آدمی پن، آدمی کی طرح کا کام"، کیونکہ "گری" کا لاحقہ پیشے کو بیان کے لئے بھی استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً باورچی گری" یعنی "باورچی کا پیشہ باورچی کا کام"، "منشی گری" یعنی "منشی کا پیشہ، منشی کا کام" وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ دونوں معنی اس شعر میں بے حد مناسب ہیں۔ دیوان چہارم میں جو غزل اسی زمین و بحر میں ہے اس میں یہ قافیہ صرف موخر الذکر معنی میں استعمال ہوا ہے، لہٰذا وہاں لطف بہت کم ہے ؎

شب سن کے شور میرا کچھ کی نہ بے دماغی
اس کی گلی کے سگ نے کیا آدمی گری کی

"آدمی گر" کے دونوں معنی میں "آدم گر" بھی مستعمل ہے۔ میر نے "آدم گر" کو ایک جگہ معنی

دوم میں استعمال کیا ہے۔ مضمون دیوان چہارم کے منقولہ بالا شعر سے مشابہ ہے ؎

شب رفتہ میں اس کے در پر گیا
سگ یار آدم گری کر گیا

(دیوان دوم)

جناب برکاتی نے "آدم گری" اور "آدمی گری" دونوں اپنی فرہنگ میں لکھے ہیں، لیکن دونوں معنی نہیں لکھے ہیں۔ پھر انھوں نے شاعر کا نام لکھے بغیر امداد علی بحر کا ایک شعر لکھا ہے۔ شاعر کا نام نہ ہونے کے باعث گمان ہو سکتا ہے کہ یہ شعر بھی میر کا ہے۔ اس کا حذف بہتر تھا۔

خود کو معشوق کا کتا کہنے کا مضمون کسی نے فارسی میں بڑی طباعی کے ساتھ نظم کیا ہے ؎

سحر آمدم بہ کویت بہ شکار رفتہ بودی
تو کہ سگ نہ بردہ بودی بہ چہ کار رفتہ بودی

(میں صبح صبح تیرے کوچے میں آیا، تو شکار کو گیا ہوا تھا۔ جب تو کتے کو ہی ساتھ نہیں لے گیا تھا تو بھلا کس کام سے گیا تھا؟)

میر کے شعر زیر بحث میں عشق مجازی کی خوشبو اتنی واضح نہ ہوتی تو اسے نعت پر بھی محمول کر سکتے تھے۔ شیخ فرید الدین عطار نے اپنی کتاب "تذکرۃ الاولیا" کے دیباچے میں لکھا ہے کہ "حضرت جمال موصلی کی پوری زندگی اسی تمنا میں خون دل پیتے اور دولت صرف کرتے گذر گئی کہ کسی طرح حضور اکرمؐ کے روضۂ اقدس کے قریب مجھے ایک قبر میں جگہ مل جائے اور جب جگہ مل گئی تو انتقال کے وقت یہ وصیت فرمائی کہ میری قبر پر یہ کتبہ لگا دینا کہ آپ کا کتا آپ ہی کے در پر پڑا ہے۔" ممکن ہے شاہ جہانی دربار کے مشہور شاعر محمد جان قدسی کو اپنی شہرۂ آفاق نعت کے ایک شعر کا مضمون شیخ عطار کی بیان کردہ روایت سے ہی حاصل ہوا ہو۔ محمد جان قدسی کا شعر ہے ؎

نسبت خود بہ سگت کردم و بس منفعلم
زانکہ نسبت بہ سگ کوے تو شد بے ادبی

(میں نے آپ کے کتے کی طرف اپنی نسبت کی اور

بہت شرمندہ ہوں، کیونکہ آپ کی گلی کے کتے کی
طرف بھی خود اپنی نسبت کرنا بے ادبی ہے۔)

قدسی کی نعت پر درجنوں تضمینیں لکھی گئیں۔ غالب نے بھی اس کا خمسہ کیا ہے، لیکن اس شعر کا جواب غالب سے بھی نہ ہوا۔ میر نے ذرا ہٹ کر کہا، اور انداز یہاں ایسا رکھا کہ شعر نعتیہ بھی ہو سکتا ہے، اور عاشقانہ بھی۔

فخر سے ہم تو کلہ اپنی فلک پر پھینکیں
اس کے سگ سے جو ملاقات مساوات رہے

(دیوان ششم)

۳۸۵/۳ سردار جعفری نے اس شعر کے بارے میں لکھا ہے کہ یہاں "انقلاب کا منظر آج کے زمانے کے مطابق سیاسی اور سماجی تبدیلی کے لئے نہیں استعمال ہوا ہے۔ اس کا مطلب صرف غلبہ اور اقتدار کے دور کا خاتمہ ہے۔ یہ انداز اور رجحان دراصل عاشق اور معشوق کی دوئی کا پتہ دیتا ہے اور فرد اور سماج، انسان اور زمانے کے ٹکراؤ کو ظاہر کرتا ہے۔" بات بہت عمدہ ہے، لیکن شعر کے مطلب کو "صرف غلبہ اور اقتدار کے دور کے خاتمے" تک محدود کر دینا مناسب نہیں ہے۔ ترقی پسند نظریۂ شعر کی مشکل یہ ہے کہ وہ متن میں ایک ہی معنی کا وجود پسند کرتا ہے۔ متن کی طرف درست رویہ کثیر المعنویت کے امکان کا دروازہ کھلا رکھنا ہے۔ اگر کسی متن میں سیاسی/سماجی معنی بھی نکل سکتے ہیں تو کیوں نہ نکالے جائیں؟ سردار جعفری کی یہ بات درست ہے کہ شعر زیر بحث میں عاشق اور معشوق کی دوئی اور فرد/سماج، انسان/زمانہ کے تصادم کا احساس ہے۔ لیکن اس میں سماجی/سیاسی تبدیلی کے امکان یا اس کے تقاضے کا بھی ذکر ہے، جس طرح مومن کے اس شعر میں ہے جو ۳۸۱/۲ کی بحث میں نقل ہوا ہے۔

اے حشر جلد کر تہ و بالا جہان کو
یوں کچھ نہ ہو امید تو ہے انقلاب میں

اگر کوئی متن سیاسی/سماجی معنی (یا معنویت) کا متحمل ہو سکتا ہے تو پھر سخن فہمی کا فرض ہے کہ اس متن کی یہ صفت بیان کی جائے اور اس کی سیاسی سماجی معنویت کو ظاہر کیا جائے۔ مشکل تب آ پڑتی ہے

جب نقاد اس بات پر اصرار کرے کہ کسی متن میں اور کوئی معنی ہیں ہی نہیں، یا صرف سیاسی سماجی معنی ہیں۔ یا پھر وہ متن کے ساتھ زبردستی کر کے سیاسی/سماجی معنی برآمد کرے۔ اس زبردستی کی ذرا باریک اور subtle مثال پیئر ماشری (Pierre Macherey) کے تصورات ہیں جہاں وہ غیر حاضری (absences) کا نظریہ پیش کرتا ہے، اور کہتا ہے کہ بعض متون کی معنویت ان باتوں میں ہوتی ہے جو ان میں مذکور نہیں ہوتیں۔ اس غیر حاضری کے معنی یہ ہیں کہ متن بنانے والے کو ان تصورات کا گہرا احساس تھا اور اس نے ان کے بارے میں سکوت اختیار کر کے ان کی اہمیت ہم پر واضح کی ہے۔ ماشری کہتا ہے کہ جو چیزیں متن میں کہی گئی ہیں، ان کی وضاحت کے لئے ہمیں انتقادیاتی موضوع The cirtical explicit کا انتظار کرنا چاہئے، اور یہ Critical explicit لا متناہی ہو سکتا ہے۔ اپنی مشہور کتاب A theory of Literary Production میں ماشری کہتا ہے:

> The recognition of the area of shadow in and around the work is the initial moment of criticism. But we must examine the nature of this shadow: does it denote a true absence or is it the extension of a half presence?... It might be said that the aim of criticism is to speak the truth, a truth not unrelated to the book, but not as the content of its expression.

ترجمہ: کسی متن کے اندر اور اس کے گرداگرد دھندلے پن اور سائے کے وجود کا اعتراف اور پہچان، تنقید کا ابتدائی لمحہ ہے۔ لیکن ہمیں اس سائے کی نوعیت کو دیکھنا چاہئے: کیا یہ کسی حقیقی غیاب کی غمازی کرتا ہے، یا یہ کسی نیم حضوری کی توسیع ہے؟ ہم کہہ سکتے ہیں کہ تنقید کا مقصود سچ بولنا اور سچ کو ظاہر کرنا ہے، ایسا سچ جو (زیر بحث) کتاب سے غیر متعلق نہ ہو، بلکہ اس کے اظہار کا مافیہ ہو۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ جو چیزیں متن میں موجود ہی نہیں ہیں یعنی اس کے expression کا مافیہ (content) نہیں ہیں، ان کو بھی متن کا حصہ قرار دے کر ان کے بارے میں گفتگو ہو سکتی ہے۔ بقول ماشری "کوئی کتاب خود مکتفی نہیں ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ لازماً ایک غیر حاضری بھی ہوتی ہے جس کے بغیر کتاب کا وجود ممکن نہیں۔" مثال کے طور پر (بقول ماشری ژول ورن (Jules

(Verne) اپنے ناولوں میں کہنا یہ چاہتا ہے کہ سائنس اور صنعت نے متوسط طبقے کو ترقی کی شاہراہ پر گامزن کر دیا ہے۔ لیکن چونکہ اس ideology میں بعض داخلی تضادات ہیں، اس لئے اس کی تصویر کشی (figuration) اور نمائندگی (representation) کے درمیان خاموشی کے وقفے ہیں اور وہی اس کے ناولوں کی جان ہیں۔

ماشری کا ذکر میں نے اس لئے کیا کہ گوپی چند نارنگ نے فیض پر لکھتے وقت ماشری کے خیالات کا حوالہ دے کر ترقی پسند تنقید کی سادہ لوحی اور سہل بیانی کا ذکر کیا ہے۔ حالانکہ خود ماشری ایک قسم کی سادہ لوحی اور مارکسی خود فریبی کا شکار ہے، کہ وہ متن کو لامحالہ تاریخی شعور کا پابند قرار دیتا ہے۔ اور جو چیزیں اس میں نہیں ہیں ان کے غیاب کو وہ ان کے حضور کی دلیل ٹھہراتا ہے۔ یہ اگر معصومیت نہ ہوتی تو بددیانتی ٹھہرتی۔ دوسری بات یہ کہ ماشری کا نظریہ غیاب بھی بہت نیا نہیں ہے۔ مفسرین حدیث نے امام بخاری کے یہاں بعض مسائل کی غیر حاضری کے لئے اس طرح کی توجیہات اور تاویلات بہت پہلے بیان کر دی تھیں۔

متن کے ساتھ زبردستی کر کے ناموجود معنی برآمد کرنے کی ایک مثال تو پیئر ماشری (Pierre Machery) ہے، جس کے یہاں بہرحال بعض ذہنی قلابازیاں اور پیچیدگیاں ہیں۔ دوسری مثال سردار جعفری کی ہے، جہاں وہ کہتے ہیں کہ میر نے بہت سے اشعار میں "براہ راست سماجی معاشی اور سیاسی مسائل کو ڈھال دیا ہے۔ انھوں نے کبھی یہ خیال نہیں کیا کہ یہ مضامین غزل کی طبع نازک پر گراں گذریں گے۔" اس کے بعد وہ میر کا حسب ذیل شعر نقل کرتے ہیں ؎

نہ مل میر اب کے امیروں سے تو
ہوئے ہیں فقیر ان کی دولت سے ہم

(دیوان دوم)

ان کا خیال غالباً یہ ہے کہ "دولت" یہاں بہ معنی wealth ہے، اور اسی لئے اس شعر میں "سماجی معاشی اور سیاسی" مسائل کا براہ راست ذکر ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ شعر معشوق مزاج روسا کے بارے میں ہے، اور یہاں "دولت سے" کے معنی "بدولت" یعنی on account of کہ "بوجہ تمول" ہے، یعنی ہم ان کے عشق میں فقیر ہو گئے۔ اسی بات کو میر نے دیوان اول میں اور واضح کر

کے لکھا ہے ؎

امیر زادوں سے دلی کے مل نہ تا مقدور
کہ ہم فقیر ہوئے ہیں انھیں کی دولت سے

ایک بار وحید اختر نے مندرجہ بالا شعر مجھے میر کے "سماجی اور سیاسی شعور کے ثبوت میں سنایا تھا۔ حالاں کہ یہاں بھی "دولت" بمعنی wealth نہیں بلکہ "دولت سے" بمعنی "بدولت" ہے۔ اگر دیوان اول والے شعر کے بارے میں سوال ہو کہ معشوق صفت امرا کی کیا دلیل ہے؟ تو ان کے بارے میں آبرو کا شعر ہم ۲/۳۲۷ پر پڑھ چکے ہیں ؎

میرزائی سے ہوئے نامرد دلی کے امیر
ناز کے مارے پھرے جاتی ہے مژگاں کی سپاہ

اگر یہ سوال ہو کہ "دولت سے" بمعنی on account of پڑھنے کے لئے دلیل کیا ہے، اور "دولت" بمعنی wealth پڑھنے سے ہمیں کیا چیز مانع ہے۔ تو اس کا جواب یہ ہے کہ اگر "دولت" بمعنی wealth ہے تو "دولت سے" کی جگہ "دولت کی وجہ سے" ہونا چاہئے۔ "ہم ان کی دولت سے فقیر ہوئے ہیں" کے معنی یہ ہرگز نہیں ہو سکتے کہ ہم ان کی دولت یعنی تمول کی وجہ سے یا اس کے باعث فقیر ہوئے ہیں۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ "دولت" بمعنی "وجہ، باعث" میر کے زمانے میں عام تھا۔ شاہ حاتم کا ایک شعر ہم ۱/۳۸۰ پر دیکھ چکے ہیں۔ جرأت کہتے ہیں ؎

کیا کہوں جو کہ ملا ہم کو جنوں کی دولت
تن کو عریانی ملی پاؤں کے تیں خار ملے

میر سوز نے ایک قطعے میں اپنے دوستوں کی مدح کی ہے کہ وہ سب موزوں طبع تھے، لہٰذا ان کی صحبت میں بیٹھ کر میں بھی شاعر ہو گیا ؎

ورنہ میں اور شاعری توبہ
یہ بھی سب صاحبوں کی ہے دولت

لہٰذا یہ بالکل واضح ہے کہ میر کے شعروں میں "دولت سے" بمعنی "وجہ سے" ہے۔ مزید ثبوت درکار ہو تو میر کا حسب ذیل شعر دیکھیں۔ یہاں "دولت سے" کا لفظ نہیں ہے، اس لئے مضمون اور بھی

صاف ہوگیا ہے ۔

مت مل اہل دول کے لڑکوں سے
میر جی ان سے مل فقیر ہوئے

(دیوان دوم)

یہ سب شعر دراصل شہر آشوب کے عالم سے ہیں (ملاحظہ ہو ۳۰۹/۴۔) بہت سے بہت یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان کو امیروں کی دولت مندی کے خلاف احتجاج کے معنی بھی دیے جا سکتے ہیں، لیکن یہ مفہوم بہت کمزور ہے۔

تنقید کے سلسلے میں بنیادی بات یہی ہے کہ نقاد کو چاہئے کہ وہ متن کو متن ہی کے اصول و قوانین کی روشنی میں پڑھے، اپنے مفروضات کی روشنی میں نہیں۔ اور متن کے جو اصول و قوانین وہ دریافت کرے ان کا پورا پورا ثبوت متن سے مل سکتا ہو۔ یہ سوال بہر حال رہتا ہے کہ کوئی نقاد اپنے شعوری یا غیر شعوری تعصبات اور وابستگیوں کو کس حد تک پس پشت ڈال سکتا ہے؟ لیکن کوشش تو بہر حال کرنی چاہئے۔ یہ نہ کرنا چاہئے کہ ادب/متن کے بارے میں رائے پہلے قائم کر لی جائے اور پھر اسی کو ادب/متن میں تلاش کیا جائے (یعنی ادب/متن کو اس ارادے کے ساتھ پڑھا جائے کہ ہم نے جو رائے پہلے سے قائم کر رکھی ہے، اسی کی صداقت کے ثبوت ہم ادب/متن میں تلاش کریں گے۔)

اس طویل (لیکن ضروری) عبارت معترضہ کے بعد میر کے شعر زیر بحث کی طرف دوبارہ راجع ہوتے ہیں۔ ''چنبری'' بمعنی ''دائرے کی شکل کا'' ہے۔ لیکن ''چنبری'' کے معنی ''گردش کرنے والا، رقص کرنے والا'' بھی ہوتے ہیں۔ (''آنندراج''۔) آسمان کو ''چرخ'' اسی لئے کہتے ہیں کہ وہ گردش کرتا ہے۔ اس لئے ''چرخ''، ''چنبری'' اور ''دور'' میں نہایت لطیف مناسبت ہے۔ مزید معنوی لطف یہ ہے کہ جو شے گردش کر رہی ہو اس کی بنیاد کیسے رکھ سکتے ہیں؟ لہٰذا مصرع ثانی میں اولوالعزمی کے ساتھ ساتھ ایک طنز بھی ہے۔ اور یہ تو ظاہر ہی ہے کہ چرخ چنبری کی بنیاد دوبارہ اگر رکھی بھی تو اس بات کی کوئی دلیل نہیں کہ نئے آسمان کا دور متکلم کے موافق ہی جائے گا۔ یہ طنز کا مزید پہلو ہے۔ اس سے ملتا جلتا مضمون میر نے دیوان دوم میں نظم کیا ہے، لیکن وہاں یہ معنوی ابعاد نہیں ہیں ۔

شاید کہ قلب یار بھی ٹک اس طرف پھرے

میں منتظر زمانے کے ہوں انقلاب کا

ہاں ''قلب'' کا لفظ خوب ہے، کیونکہ اس کے معنی ''پلٹنا'' بھی ہیں۔ یہ مناسبت کی اچھی مثال ہے۔

انوری کے ایک مشہور قصیدے کا مطلع ہے ۔

اے مسلماناں فغان از دور چرخ چنبری
وز نفاق تیر و قصد ماہ و کید مشتری

(اے مسلمانو! چرخ چنبری کے دور سے فریاد و فغاں
ہے۔ اور مریخ کی دشمنی سے، اور چاند کی چال سے،
اور مشتری کے مکر سے فریاد ہے۔)

ممکن ہے میر کو ''چرخ چنبری'' کے ساتھ ''دور'' کا لفظ لانے کا خیال انوری کا شعر دیکھ کر آیا ہو۔ لیکن انوری کے یہاں مضمون بالکل معمولی ہے، نجوم کی اصطلاحوں نے اسے زور بخش دیا ہے۔ میر کے شعر میں ایک طنز اور اولوالعزمی ہے، اور اس کی تہ میں اپنی مجبوری کا احساس بھی۔ میر کے یہاں مضمون اور اسلوب دونوں پر زور ہیں۔ انوری کے یہاں صرف اسلوب زوردار ہے۔ غالب کا مشہور فارسی مطلع بھی ممکن ہے میر سے متاثر ہو۔ یہ ضرور ہے کہ غالب نے مصرع ثانی میں مضمون بہت وسیع کر دیا ہے ۔

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم
قضا بہ گردش رطل گراں بگردانیم

(آؤ آسمان کے قاعدے کو پلٹ دیں اور
بھاری پیمانے کی گردش کے ذریعہ تقدیر کو
پلٹا دیں۔)

غالب کے شعر میں انوری کی سی روانی نہیں ہے، لیکن بلند آہنگی تو خوب ہے۔

۳۸۶

دیکھ تو دل کہ جاں سے اٹھتا ہے
یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے

۱۰۵۰ سدھ لے گھر کی بھی شعلۂ آواز
دود کچھ آشیاں سے اٹھتا ہے

بیٹھنے کون دے ہے پھر اس کو
جو ترے آستاں سے اٹھتا ہے

یوں اٹھے آہ اس گلی سے ہم
جیسے کوئی جہاں سے اٹھتا ہے

۳۸۶/۱ مصحفی نے اس زمین میں دو غزلہ کہا ہے۔ ایک میں نو شعر ہیں، دوسری میں سات۔ میر کی غزل میں نو شعر ہیں۔ ممکن ہے دونوں نے نو نو شعروں کی غزل مشاعرے کے لئے کہی ہو، پھر مصحفی نے سات شعروں کی غزل میر کے جواب میں مزید کہی ہو۔ مصحفی کے سولہ شعروں میں جودت طبع کے ثبوت موجود ہیں، لیکن ان کا کوئی شعر میر کے ان شعروں کا ہم رتبہ نہیں جو میں نے انتخاب میں شامل کئے ہیں۔

مطلع کا مضمون دیوان دوم میں میر نے یوں دہرایا ہے ؎

کیا جانئے کہ چھاتی جلے ہے کہ داغ دل
ایک آگ سی لگی ہے کہیں کچھ دھواں سا ہے

دیوان دوم کا شعر سائر مشہدی سے براہ راست مستعار ہے، لیکن اس کے اپنے لطف بھی ہیں۔ لہٰذا اس پر گفتگو بروقت ہوگی۔ فی الحال اس مطلعے پر غور کرتے ہیں۔ سب سے پہلی بات یہ کہ دونوں مصرعے انشائیہ ہیں، اور ان کے لہجے میں شدید ڈرامائیت ہے۔ اس میں تحیر، عجالت urgency، افتخار، خفیف سا طنز سب شامل ہیں۔ پھر متکلم اور مخاطب کا ابہام بھی خوب ہے۔ ممکن ہے شعر کا مخاطب خود ہی متکلم ہو، یعنی متکلم اپنے آپ سے کہہ رہا ہو کہ تم کس خیال میں گم ہو، کہاں محو ہو، دیکھو دھواں اٹھ رہا ہے، پتہ لگاؤ کہاں سے اٹھ رہا ہے؟ تمہارا دل جل رہا ہے کہ تمہاری جان جل رہی ہے؟ (اس مفہوم میں اسی غزل کا اگلا شعر دیکھیں اور ۲/۵۱ پر بھی غور کریں۔) دوسرا مفہوم یہ ہے کہ عاشق (متکلم) معشوق سے کہہ رہا ہے کہ ذرا دیکھو تو سہی، میں جلا جاتا ہوں۔ ذرا سوچ اور پتہ لگا کہ یہ دھواں میرے دل کا (یعنی آہوں کا) ہے، یا میری جان (یعنی میری زندگی، میری روح) کا ہے۔ تیسرا مفہوم یہ ہے کہ کوئی اور شخص معشوق سے کہہ رہا ہے کہ ذرا دیکھو تو سہی یہ تمہارے عاشق کو کیا ہو گیا؟ یہ دھواں اس کی آہوں کا ہے (دل کا ہے) کہ اس کی جان ہی جلی جا رہی ہے؟

ہر صورت میں ''یہ'' اور ''سا'' کا لطف بیان سے باہر ہے، کیونکہ یہ الفاظ بیک وقت فاصلے کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں (یعنی معشوق کہیں دور ہے) اور صورت حال کے ابہام کی طرف بھی، کہ معشوق اور عاشق، یا متکلم اور عاشق اور معشوق سب ایک دوسرے کے پاس پاس ہیں، اور دھواں ابھی پوری طرح ہر طرف کو پھیلا نہیں ہوا ہے، بلکہ بس ذرا ذرا سا اٹھ رہا ہے۔ چھوٹے چھوٹے لفظوں میں اس قدر معنی بھر دینا میر کا ادنیٰ کرشمہ ہے۔ زبردست کیفیت کا شعر ہے، لیکن معنی کا پہلو بھی نمایاں ہے۔ میر کے خاص انداز کا شعر ہے کہ کیفیت بھی ہے، معنی بھی، لہجے میں ابہام بھی ہے (لیکن کوئی پہلو خود رحمی کا نہیں) اور متکلم کا بھی ابہام ہے۔ غیر معمولی شعر ہے۔ مصحفی نے ''کہاں'' کے قافیے کے ساتھ بالکل انصاف نہ کیا ؎

جمع رکھتے نہیں نہیں معلوم
خرچ اپنا کہاں سے اٹھتا ہے

۳۸۶/۲ اس سے ملتا جلتا مضمون ۲/۵۱ پر بیان ہوا ہے، لیکن وہاں استعارہ رونے کا ہے۔ مصحفی نے

بھی ''آشیاں'' کا قافیہ اچھا نظم کیا ہے ان کا مضمون بھی میر سے مشابہ ہے۔

نالہ کرتی ہے جس گھڑی بلبل
شعلہ اک آشیاں سے اٹھتا ہے

لیکن میر کے یہاں مصرع اولیٰ میں انشائیہ اسلوب نے ڈرامائی شدت پیدا کر دی ہے۔ اس کے سامنے مصحفی کا مصرع اولیٰ بے رنگ معلوم ہوتا ہے۔ آواز کو شعلے سے تشبیہ دینا ہماری شاعری کا مشہور مضمون ہے۔

ڈھونڈے ہے اس مغنی آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برق فنا مجھے

(غالب)

اس غیرت ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا چمک جائے ہے آواز تو دیکھو

(مومن)

رشتۂ آہ آتشیں سے سراج
مجھ کو ہر رات شعلہ بافی ہے

(سراج اورنگ آبادی)

ایسے زبردست شعروں کے سامنے بھی میر کا زیر بحث شعر ممتاز نظر آتا ہے، کیونکہ اس میں کیفیت اور ڈرامائیت دونوں کا وفور ہے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ''شعلۂ آواز'' کا مضمون ہندوستانیوں (یا سبک ہندی والوں) کا وضع کیا ہوا ہے۔ ''بہار عجم'' میں ''شعلۂ آواز'' کی سند کے طور پر محسن تاثیر، غنی کاشمیری اور صائب کے شعر درج ہیں۔ یعنی کوئی شعر سبک صفاہانی یا کسی خالص ایرانی شاعر (مثلاً سعدی، حافظ، جامی) کا نہیں۔ غنی کا شعر اس قدر خوبصورت ہے کہ میر کے شعر سے بہت مختلف المضمون ہونے کے باوجود اسے نقل کیے ہی بنے۔

بود از شعلۂ آواز قلقل بزم ما روشن
سرت گردم مکن خاموش ساقی شمع مینا را

(قلقل کے شعلۂ آواز سے ہماری بزم روشن ہوتی
ہے۔ اے ساقی، میں تیرے قربان تو شمع مینا کو
خاموش نہ کر۔)

''بہار عجم'' میں (اور غالباً اس کی دیکھا دیکھی ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں) ''شعلۂ آواز'' کے معنی لکھے ہیں ''پرسوز آواز جو دلوں پر اثر کرے۔'' ظاہر ہے کہ اردو شعرا نے ''شعلۂ آواز'' کو ان معنی تک محدود نہیں رکھا ہے۔ میر، مومن اور غالب تینوں کے شعروں میں آواز کی پرسوزی سے زیادہ اس کی شدت، اس کی فن کارانہ مہارت اور اس کی قوت و زور مراد ہے۔

جناب عبدالرشید نے ولی کے شعر کی طرف مجھے متوجہ کیا ہے جس سے ''بہار عجم'' اور ''اردو لغت'' میں بیان کردہ معنی کی توثیق ہوتی ہے۔

درد منداں کوں سوا ہے قول مطرب دلنواز
گرمی افسردہ طبعاں شعلۂ آواز ہے

اس نہایت عمدہ شعر کے ساتھ انھوں نے سودا اور یقین کے بھی اشعار کی طرف میری توجہ دلائی ہے جن سے میرے بیان کردہ معنی کی توثیق ہوتی ہے۔

کیجے نہ اسیری میں اگر ضبط نفس کو
دے آگ ابھی شعلۂ آواز قفس کو

(سودا)

نہیں تو تھامتی اس شعلۂ آواز کو اپنے
بھبھو جل جائیں گے ناحق ترے بال و پر اے قمری

(یقین)

میرا خیال ہے ''شعلۂ آواز'' کی ترکیب اردو فارسی شعرا کو دیپک راگ نے سجھائی ہوگی۔

میر کے شعر میں لفظ ''بھی'' کے باعث یہ کنایہ قائم ہوتا ہے کہ شعلۂ آواز نے اور جگہ تو آگ لگا ہی دی تھی، اب گھر بھی جلنا شروع ہو گیا ہے۔ مصرع ثانی میں لفظ ''کچھ'' کے باعث کئی معنی ممکن ہو گئے ہیں (۱) کوئی دھویں کی سی چیز (۲) تھوڑا سا دھواں (۳) ایسا لگتا ہے جیسے دھواں آشیاں سے اٹھ رہا ہے۔

بے مثال شعر ہے۔

۳۸۶/۳ مصحفی اس قافیے کو بھی نہیں سنبھال پائے ہیں۔

جو کہ پتھر سا جم کے بیٹھے ہے

کب ترے آستاں سے اٹھتا ہے

ہاں لفظ ''جم'' (''چھاتی پر جم کی طرح ہونا'') اور ''پتھر'' کی مناسبت سے ''آستاں'' خالی از لطف نہیں۔ لیکن میر کا شعر چند معنی رکھتا ہے، ملاحظہ ہو۔ پہلے معنی تو یہ ہیں کہ جو تیرے آستاں سے اٹھا وہ در بدر ہو گیا، اسے پھر بیٹھنے (آرام کرنے) کا موقع نہ ملا۔ یعنی عاشقوں کی پناہ گاہ بھی تو ہی ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ جو تیرے آستاں سے اٹھا، لوگوں نے اسے تیرا بے وفا قرار دے کر اسے پھر قرار نہ لینے دیا، بلکہ اسے ہمیشہ کے لئے آوارہ گرد کر دیا۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ جو تیرے آستاں سے اٹھا وہ پھر کھڑا ہی رہا، اس کو بیٹھنے کی اجازت نہ ملی۔ ان معنی کی رو سے ''بیٹھنے کون دے ہے'' میں استفہام انکاری کے ساتھ ساتھ ایک غیر شخصی استبداد بھی ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''جو اس بھنور میں پھنسا پھر اسے نکالے کون؟'' یعنی بھنور میں پھنسے ہوئے شخص کا نکلنا ممکن نہیں۔ چوتھے معنی یہ ہیں کہ تیرے آستاں پر لوگوں کا ہجوم اس قدر ہے کہ اگر کوئی شخص وہاں سے اٹھ جائے تو کوئی دوسرا اس کی جگہ لے لیتا ہے اور پہلے والے شخص کو بیٹھنے کا موقع دوبارہ نہیں ملتا۔ ہر صورت میں، آستاں سے اٹھنے والا شخص اپنے بھلے برے کی پہچان سے عاری اور لائق تحقیر شخص ٹھہرتا ہے، ایسا شخص جس نے خود ہی اپنے پاؤں پر کلہاڑی ماری اور جس کا اب کوئی ٹھور ٹھکانا نہیں۔

بنیادی طور پر یہ مضمون عام اور پیچیدگی سے عاری ہے۔ خواجہ احسن الدین بیان نے اسے بڑی کیفیت اور شدت کے ساتھ بیان کیا ہے۔

ہم سرگذشت کیا کہیں اپنی کہ مثل خار

پامال ہو گئے ترے دامن سے چھوٹ کر

لیکن میر نے اس میں کئی معنی ڈال کر اس کی دنیا ہی بدل دی ہے۔ اب اس میں کیفیت کم، لیکن شور انگیزی زیادہ ہے۔

۳۸۶/۴ اس مضمون کو میر نے اردو اور فارسی میں ایک اور جگہ بھی کہا ہے۔

دور از آں سرمایۂ جاں ہیچ لطف زیست نیست

ہر کہ رفت است از درش گوئی ز دنیا رفتہ است

(اس سرمایۂ جاں سے دور زندگی کا کوئی لطف نہیں۔

جو اس کے در سے گیا، گویا وہ دنیا ہی سے چلا گیا۔)

زیر بحث شعر میں جو بات کنائے کے پردے میں مستور تھی، فارسی کے شعر میں واشگاف ہو گئی۔ پھر فارسی شعر میں کثرت الفاظ کا عیب الگ ہے۔ پھر دیوان ششم میں اس مضمون کو میر اس طرح ادا کرتے ہیں۔

اس گلی سے جو اٹھ گئے بے صبر

میر گویا کہ وے جہاں سے گئے

یہاں لفظ ''بے صبر'' میں اور ۳۸۶/۳ کی خفیف سی بازگشت میں بھی، ایک لطف ضرور ہے، لیکن معنی کی وہ فراوانی یہاں نہیں جو زیر بحث شعر میں ہے۔ پھر زیر بحث شعر میں واحد متکلم کے صیغے نے معاملے کو ڈرامائیت اور فوری پن بخش دیا ہے، جب کہ فارسی شعر اور دیوان ششم کے شعر میں عمومی بیان کی کیفیت ہے۔ اس میں کوئی فوری پن نہیں، نہ شور انگیزی ہے، زیر بحث شعر کیفیت سے مالا مال ہے، اور معنی سے بھی خالی نہیں۔ دوسرے مصرعے کے ابہام نے حسب ذیل امکانات پیدا کر دیے ہیں۔ (۱) جب ہم اٹھے تو بہت سے لوگوں نے آہ و فغاں کی، گویا ہم نہ اٹھے کوئی جنازہ اٹھا۔ (۲) ہم وہاں سے اس قدر بادل ناخواستہ اور ناراضا مندی سے اٹھے گویا دنیا سے اٹھ رہے ہوں۔ (۳) ہم اپنی مرضی سے نہ اٹھے، بلکہ اٹھائے گئے، جس طرح جنازہ اٹھایا جاتا ہے۔ (۴) ہم وہاں سے اس قدر رنجیدہ اور غمگین اٹھے گویا کوئی دنیا سے اٹھ رہا ہو اور ہم اس کی مٹی میں شریک ہو رہے ہوں۔ (۵) معشوق سے دوری میں زندگی کا لطف کچھ نہیں، اس لئے جب ہم اس گلی سے اٹھے تو گویا دنیا ہی سے اٹھ گئے۔

یہ بھی ملحوظ رکھئے کہ معشوق کی گلی کو صرف ''اس گلی'' کہہ کر واضح کر دیا ہے۔ اسی طرح، یہ بھی لطف بلاغت ہے کہ ''اٹھنا'' کو دونوں مصرعوں میں دو الگ الگ معنی میں استعمال کیا۔ مصرع اولیٰ میں ''آہ'' بظاہر حشو معلوم ہوتا ہے، لیکن دراصل بہت کارگر ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ''آہ'' اور ''اٹھنا'' میں مناسبت ہے،

کیونکہ آہ کو بھی اوپر اٹھتا ہوا فرض کرتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ لفظ ''آہ'' کا صوتی آہنگ نقاہت اور بے دلی سے اٹھنے کو بڑی خوبی سے واضح کرتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ ''آہ'' کے لفظ سے اس بات کی طرف اشارہ ملتا ہے کہ متکلم کسی کو اپنا حال سنا رہا ہے۔ داستان عشق کی مختلف منزلیں بیان ہو رہی ہیں، کہیں پر انبساط ہے، کہیں درد و رنج۔ یہ موقع درد و رنج کا ہے، اس لئے متکلم آہ بھرتا ہے اور کہتا ہے کہ ہم اس گلی سے یوں اٹھے جیسے کوئی جہاں سے اٹھتا ہے۔

معشوق کے در سے عالم دیوانگی میں، یا مر کر اٹھنے کا مضمون خسرو نے بڑی کیفیت اور تازگی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ عجب نہیں کہ میر نے خسرو کے مندرجہ ذیل شعر سے فیضان حاصل کیا ہو ؎

بہ خود بیروں نمی رفتم ازیں در
ولے از خود بدر رفتم و رفتم
(ہم اپنے آپ تو دروازے کو چھوڑ کر
جانے والے نہ تھے، لیکن اپنے آپے سے
باہر ہو گئے اور چلے گئے۔)

خسرو کے برخلاف سودا نے بڑی طباعی سے کہا ہے ؎

ترے نکالے سے تجھ گھر سے کون جاتا ہے
وہی تو جائے گا پیارے کہ جس کی آئی ہے

۳۸۷

کس طور ہمیں کوئی فریبندہ لبھالے
آخر ہیں تری آنکھوں کے ہم دیکھنے والے

عشق ان کو ہے جو یار کو اپنے دم رفتن
کرتے نہیں غیرت سے خدا کے بھی حوالے

۱۰۵۵ احوال بہت تنگ ہے اے کاش محبت
اب دست تلطف کو مرے سر سے اٹھالے

۳۸۷/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس میں ''آنکھوں'' اور ''دیکھنے والے'' کی رعایت کے سوا کچھ نہیں۔ ''کسی کی آنکھ/آنکھیں دیکھنا'' یا ''کسی کی آنکھ/آنکھیں دیکھے ہوئے ہونا'' کے معنی ہیں۔ کسی کا صحبت یافتہ یا تربیت یافتہ ہونا۔'' اس مضمون کو، کہ جس نے تجھے دیکھا وہ کسی اور کی جانب نہ دیکھے گا، سعدی نے پایہ فلک تک پہنچا دیا ہے ؎

افسوس بر آں دیدہ کہ روئے تو نہ دید است
یا دیدہ و بعد از تو بہ روئے نگرید است
(اس آنکھ پر افسوس جس نے تیرا منھ نہ دیکھا، یا جس
نے تیرا منھ دیکھ کر کسی اور کا منھ دیکھا۔)

حق یہ ہے کہ میر کو اس کے بعد کوشش ہی نہ کرنی تھی۔ سعدی کا شعر کیفیت اور شور انگیزی کی معراج ہے۔

۳۸۷/۲ یہاں غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے ؎

قیامت ہے کہ ہووے مدعی کا ہم سفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

اس میں کوئی شک نہیں کہ روانی اور انتخاب الفاظ میں ندرت (قیامت، کافر) کے باعث غالب کا شعر خوبصورت اور کامیاب استفادے کا درجہ رکھتا ہے۔ لیکن میر کے شعر میں معنی کی چند در چند تہیں ہیں۔ اور مضمون کے لحاظ سے میر کو اولیت کا شرف تو حاصل ہے ہی، کہ الفضل للمتقدم۔ اب معنی کے پہلو ملاحظہ ہوں:

(۱) ''عشق ہے'' محاورہ ہے، بمعنی ''آفریں ہے۔'' لیکن مصرع اولیٰ میں اس کا صرف اس طرح ہوا ہے کہ معنی یہ بھی بنتے ہیں کہ صحیح معنی میں عشق ان کو ہے، یا عشق اگر ہے تو ان لوگوں کو ہے جو یار کو اپنے دم رفتن...

(۲) ''خدا کے حوالے''، ''فی امان اللہ'' وغیرہ فقرے سفر پر جانے والوں سے بھی کہے جاتے ہیں، اور سفر پر جانے والے لوگ ان سے بھی کہہ سکتے ہیں جنھیں وہ چھوڑ کر جا رہے ہیں۔ لہٰذا ''یار کو اپنے دم رفتن'' کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) اپنے یار کو ہنگام سفر، یعنی اپنے یار سے، جس وقت یار سفر کو جا رہا ہو اور (۲) اپنے سفر کے وقت یار کو۔ یعنی اپنے یار سے، اس وقت جب وہ (عاشق) سفر کو جا رہا ہو۔

(۳) جس طرح اردو میں ''جانا'' کے ایک معنی ''مرنا'' ہیں، اسی طرح فارسی میں بھی ''رفتن'' کے ایک معنی ''مرنا'' ہیں (''موارد المصادر'')۔ جلال اسیر کا شعر ہے ؎

بیش ازیں تاب انتظارم نیست
می روم تا جواب می آید
(اس سے زیادہ انتظار کی تاب مجھے
نہیں۔ جب تک جواب آئے آئے
میں مر جاؤں گا۔)

معلوم ہوتا ہے ولی نے جلال اسیر کے تتبع میں کہا ہے ؎

آ شتابی نہیں تو جاتا ہوں
کیا کروں جی اداس ہوتا ہے

ظاہر ہے کہ میر کے شعر میں ''دم رفتن'' کے معنی ''دم مرگ'' بھی ہیں، غالب نے صاف صاف ''ہم سفر'' کہہ کر عاشق کی موت کا امکان ترک کر دیا ہے۔ یوں بھی، غالب کے شعر میں معنی میر کے شعر سے بہت کم ہیں۔ غالب اور میر دونوں کے شعروں میں بندش کی چستی اور روانی ہے لیکن میر کے شعر میں معنی کی کثرت نے چار چاند لگا دیے ہیں۔

۳۸۷/۳ یہ شعر طنز اور تازگی اسلوب کا شاہکار ہے۔ عشق جس پر مہربان ہوتا ہے اسے اجاڑ کر ہی چھوڑتا ہے۔ یہ بالکل عام مضمون ہے۔ میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے محبت کے لئے دست تلطف کا استعارہ وضع کیا اور پہلے مصرعے میں بالکل گھریلو، روزمرہ زندگی کی سی بات کی کہ ''احوال بہت تنگ ہے۔'' ''احوال'' کے پہلے لفظ ''میرا''، ''اپنا'' وغیرہ کا حذف مصرعے کے لہجے کو روزمرہ زندگی کے اور بھی نزدیک لا رہا ہے۔ ''احوال بہت تنگ ہے'' کا فقرہ سبک بیانی کی عمدہ مثال ہے، اور دوسرے مصرعے میں لفظ ''اب'' میں یہ اشارہ بھی ہے کہ جب محبت نے دست تلطف سر پر پہلی بار رکھا ہوگا تو ناتجربہ کاری کے باعث متکلم خوش ہوا ہوگا کہ مجھے اتنی اچھی چیز نصیب ہو رہی ہے۔ یہ کیا پتہ تھا کہ اس تلطف کا انجام بہت دل خراش ہوگا۔

''تلطف'' کے معنی ہیں ''لطف پہنچانا''۔ اردو میں یہ محض ''لطف'' کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے، جس طرح باب ''تفعل'' کے دوسرے افعال بھی اردو میں مجرد اسم کے طور پر رائج ہیں۔ ''منتخب اللغات'' میں ''لطف'' کے معنی حسب ذیل درج ہیں: ''نرمی و نازکی ودر کار و کردار، و ہدیہ، و مہربانی کردن، و یاری کردن، و نگہبانی و حمایت کردن۔'' ظاہر ہے کہ آخری معنی (یاری، نگہبانی، حمایت) بہت دلچسپ ہیں، کہ محبت جس کو اپنی حمایت میں لے لے یا جس کی طرف دوستی کا ہاتھ بڑھائے اس کا یار و مددگار کوئی نہیں، اور اس کے حالات بہت خراب ہو جاتے ہیں۔

حافظ نے بھی اس طرح کا طنزیہ مضمون اچھا باندھا ہے ؎

عشق می ورزم و امید کہ این فن شریف
چوں ہنر ہائے دگر موجب حرماں نہ شود

(میں عشق پیشگی کر رہا ہوں اور اس امید
کے ساتھ کہ دوسرے ہنروں کی طرح یہ فن
شریف بھی حرمان ومایوسی کا موجب نہ بن
جائے گا۔)

حافظ کے شعر میں عشق کا نتیجہ محض "حرماں" بتایا گیا ہے، جو معمولی بات ہے۔ میر نے "احوال بہت تنگ ہے" کہہ کر بظاہر کچھ نہ کہا اور سب کچھ کہہ دیا۔ ہاں حافظ کے شعر میں عشق کو "فن شریف" اور "ہنر" کہنا بہت خوب ہے اور میر کے شعر کی طرح معاملۂ عشق کو روزانہ زندگی میں دخیل کر دیتا ہے۔

اب سوال یہ رہ جاتا ہے کہ محبت کے "دست تلطف" سے مراد کیا ہے؟ یونان میں تو عشق کا اندھا دیوتا کیوپڈ اپنا تیر لوگوں کے دلوں میں ترازو کر دیتا ہے، لیکن یہاں محبت کوئی بزرگ مہربان دوست ہے جو اپنے دست شفقت سے لوگوں کو نوازتا ہے۔ لہٰذا محبت جس کو روز افزوں کرے، جس کو اپنے میں محو کر لے، اس پر محبت کا دست تلطف ہوگا۔ پھر یہ بھی ہے کہ مغربی تصور کے اعتبار سے عشق کا دیوتا نہ دیکھتا ہے اور نہ ٹھہرتا ہے، وہ بس تیر چلا کر رخصت ہو جاتا ہے۔ اس کے برخلاف اس شعر میں تصور یہ ہے کہ محبت اور عاشق میں کوئی ذاتی تعلق ہے، باہم عمل اور رد عمل ہے۔ یعنی محبت کوئی انسانی ہی قوت ہے اور انسانوں کے ہی درمیان عمل پیرا ہے۔ میر کے شعر میں محبت کو بظاہر (personify) یعنی انسان فرض کیا گیا ہے، لیکن دراصل میر نے یہاں محبت کو انسانی تشخص دیا ہے۔ اس میں ایک فوری پن اور ڈرامائیت ہے۔

عشق ایک غیر معمولی قوت ہے، لیکن یہ انسانوں کی دنیا میں انسانوں کی طرح گرم عمل ہے، اس خیال کو میر نے دو مثنویوں کے آغاز میں نہایت حسن وخوبی سے بیان کیا ہے ؎

محبت نے کاڑھا ہے ظلمت سے نور
نہ ہوتی محبت نہ ہوتا ظہور

(شعلۂ عشق)

مندرجہ بالا شعر سے مثنوی شروع ہوتی ہے۔ تمہید کے بتیس شعر ہیں۔ ان میں آخری شعر ہے ؎

زمانے میں ایسا نہیں تازہ کار
غرض ہے یہ اعجوبۂ روزگار

اس مثنوی کے فوراً بعد "دریائے عشق" ہے، جو یوں شروع ہوتی ہے ؎

عشق ہے تازہ کار تازہ خیال
ہر جگہ اس کی اک نئی ہے چال

صاف ظاہر ہے کہ "شعلۂ عشق" کی تمہید جس مضمون پر ختم ہوئی تھی (عشق کی تازہ کاری اور انسانوں کی دنیا میں اس کا عمل) وہی مضمون اس تمہید کا آغاز ہے۔ اس تمہید میں بھی بتیس شعر ہیں، اور آخری تین شعر تو گویا شعر زیر بحث کی شرح کا کام کر رہے ہیں ؎

کام میں اپنے عشق پکا ہے
ہاں یہ نیرنگ ساز یکا[1] ہے

جس کو ہو اس کی التفات نصیب
ہے وہ مہمان چند روزہ غریب

ایسی تقریب ڈھونڈھ لاتا ہے
کہ وہ ناچار جی سے جاتا ہے

آخری بات یہ کہ زیر بحث شعر میں ترک محبت (یعنی محبت سے ترک تعلق) کی تمنا میں تازہ پہلو یہ رکھا ہے کہ خود متکلم کچھ نہیں کرنا چاہتا، وہ چاہتا ہے کہ ترک تعلق کی پہل عشق کی طرف سے ہو۔ خوب شعر کہا۔

---

[1] صبح الزماں اور کلب علی خاں فائق نے "پکا" لکھا ہے، جو ظاہر ہے کہ غلط ہے۔ میری قرأت نسخۂ نول کشور (۱۸۶۸) کے مطابق ہے۔

۳۸۸

برنگ بوئے گل اس باغ کے ہم آشنا ہوتے
کہ ہمراہ صبا ٹک سیر کرتے پھر ہوا ہوتے

سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم کو
وگر نہ ہم خدا تھے گر دل بے مدعا ہوتے

الٰہی کیسے ہوتے ہیں جنھیں ہے بندگی خواہش
ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے

اب ایسے ہیں کہ صانع کے مزاج اوپر بہم پہنچے
جو خاطر خواہ اپنے ہم ہوئے ہوتے تو کیا ہوتے

۳۸۸/۱ بظاہر یہ شعر بے رنگ اور خالی از لطف ہے۔ لیکن ذرا تامل کریں تو کئی سوال پیدا ہوتے ہیں:-

(۱) ''آشنا'' سے کیا مراد ہے؟

(۲) آشنائی کے لئے بوئے گل ہونے کی شرط کیوں ہے؟

(۳) متکلم کو بے گل ہونے کی تمنا ہے، لیکن خود اس وقت وہ کیا ہے؟

(۴) کیا ''پھر ہوا ہوتے'' سے مراد یہ ہے کہ متکلم تو اب بھی ہوا ہے، یا ہوا ہونے والا ہے؟

مندرجہ بالا سوالات کی روشنی میں شعر گنجینۂ معنی معلوم ہوتا ہے۔ ''اس باغ'' سے مراد جہان، باغ بدن یا گلشن عشق بھی ہو سکتی ہے، اور یہ باغ کوئی حقیقی باغ بھی ہو سکتا ہے۔ متکلم کو باغ کے بارے میں معلومات بہت زیادہ نہیں ہے۔ وہ باغ کا آشنا (یعنی دوست) ہونے کی تمنا کرتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ باغ سے اس کی ملاقات ذرا سی ہے (یعنی وہ باغ ہستی/ حدیقۂ عشق/ باغ بدن سے بخوبی واقف نہیں، لیکن اس کی دوستی کا طلب گار ہے۔) اگر ''آشنا'' کو جاننے والا، واقف کار'' کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ ہوا کہ متکلم کو باغ سے بہت کم واقفیت ہے، اور وہ اس کی تفصیلات، روشیں، کنج اور نہریں وغیرہ سب کی سیر دل کھول کر کرنا چاہتا ہے۔ دونوں صورتوں میں یہ تمنا، کہ میں بوئے گل ہوتا، بہت با معنی ہے۔ پھول تو باغ کا حصہ ہوتا ہے، لیکن وہ کسی ایک جگہ قائم رہتا ہے۔ اس کے برخلاف اس کی خوشبو دور تک پھیلتی ہے۔ لہٰذا بوئے گل ہونا باغ کی آشنائی میں دوہری قیمت رکھتا ہے۔ اول تو یہ کہ باغ کا حصہ ہونے کی حیثیت سے پھول کا باغ سے آشنا ہونا لازمی اور فطری ہے۔ دوم یہ کہ بوئے گل سارے باغ میں پھیلتی ہے لہٰذا وہ باغ سے پوری طرح آشنائی رکھتی ہے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم کو محض بوئے گل ہونے کی تمنا ہو، اور اس کے ذہن میں یہ شرط نہ ہو کہ وہ جس پھول کی خوشبو بنے وہ اس باغ (باغ ہستی/ گلشن عشق/ باغ بدن) میں ہی کھلا ہوا ہو، جس کی آشنائی مطلوب ہے۔ ایسی صورت میں بوئے گل ہونے کی تمنا اس بنا پر فرض کی جائے گی کہ بوئے گل لطیف اور متحرک ہوتی ہے اور متکلم بوئے گل کی طرح لطیف اور متحرک ہونا چاہتا ہے۔

مصرع ثانی میں پہلی بات تو عام سی کہی کہ اگر میں بوئے گل ہوتا تو صبا کے ساتھ ساتھ میں بھی تمام باغ میں گھومتا پھرتا۔ لیکن دوسری بات ''پھر ہوا ہوتے'' میں کئی پہلو ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ ہوا ہونا (= غائب ہو جانا = معدوم ہو جانا) تو متکلم کا مقدر ہے ہی لیکن وہ تمنا کرتا ہے کہ موت آنے سے پہلے میں ایک بار اس باغ (ہستی عشق/ بدن) کی سیر خوب گھوم پھر کر دیکھ لوں۔ دوسری بات یہ کہ چونکہ ہوا ہر طرف پھیلی ہوئی ہوتی ہے، اس لئے مراد یہ ہے کہ میں چار دانگ عالم میں پھیل جاؤں۔ پھر اس پھیل جانے میں بھی دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس طرح میں اس باغ کی خبر ہر طرف پہنچا دوں گا، اور دوسرا یہ کہ خوشبو اگرچہ لطیف ہے، لیکن ہوا لطیف تر ہے۔ لہٰذا صبا کے ساتھ ساتھ رہتے رہتے میں بھی اس کی طرح لطیف بن جاؤں۔ ''پھر ہوا ہوتے'' میں تیسرا پہلو یہ ہے کہ اگرچہ میں اس وقت بھی ہوا کی طرح ہمہ جہت

موجود یا لطیف ہوں، لیکن زیادہ اچھا یہ ہوتا کہ میں پہلے بوے گل ہوتا اور پھر ہوا کی طرح ہر طرف پھیلتا یا لطیف ہوتا۔ کیونکہ اس وقت مجھ میں خوشبو نہیں ہے۔ چوتھا پہلو یہ کہ ہوا ہونے کی تمنا کو بوے گل ہونے کی تمنا کا نتیجہ نہیں، بلکہ ایک الگ ہی تمنا فرض کر سکتے ہیں۔ یعنی متکلم دو تمنائیں کرتا ہے، ایک تو یہ کہ وہ بوے گل بن کر باغ کی سیر کرے، اور دوسری یہ کہ وہ ہوا ہو جائے۔

بنیادی طور پر شعر کا مضمون عجب قول محال کا حامل ہے، کہ ایک طرف تو متکلم کو سیر و تماشا کی ہوس ہے اور دوسری طرف وہ بوے گل اور ہوا کی طرح لطیف اور پاک بھی ہونا چاہتا ہے۔ اس طرح اس شعر میں انسان کی فطرت کا تضاد بڑی خوبی سے پیش کیا ہے کہ اس میں روحانی اور جسمانی، آسمانی اور ارضی دونوں مقامات بیک وقت موجود ہیں۔

مراعات النظیر کے لحاظ سے بھی یہ شعر اپنا جواب آپ ہے۔ رنگ، بو، گل، باغ، صبا، سیر، ہوا، تمام الفاظ مناسبت کی لڑی میں پروئے ہوئے ہیں۔

میر نے بوے گل کو ہوا اور جگہ بھی کہا ہے، مثلاً دیوان دوم کا زبردست شعر ہے ؎

رنگ گل و بوے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں
کیا قافلہ جاتا ہے جو تو بھی چلا چاہے

اس شعر پر گفتگو اپنے مقام پر ہوگی، لیکن زیر بحث شعر میں رغبت اور تمنائی حسرت (wistfulness) کا لہجہ ایسا ہے کہ خود میر کو بار بار نصیب نہ ہوا۔ یہ شعر اس بات کی بین دلیل ہے کہ میر کے بظاہر سادہ شعروں سے بھی سرسری گذرنا عقل مندی نہیں۔ سہیل احمد زیدی نے ہمراہ صبا سیر کرنے کے مضمون کو قرآن پاک کے ارشاد سیروا فی الارض سے ملا کر نئی بات نکالی ہے۔ دیکھیے فیض میر کہاں سے کہاں تک رواں ہے ؎

اور دنیا میں بہت کچھ ہے گلستاں کے سوا
میر تم بھی کبھی ہمراہ صبا کر ڈالو

۳۸۸/۲ تا ۳۸۸/۴ یہ اشعار قطعہ بند نہیں ہیں، لیکن ان میں ایک ربط باہمی ہے اس لئے انھیں ایک ساتھ ہی معرض بحث میں لانا بہتر ہوگا۔ آرزو انسان کی کمزوری ہے، بلکہ اس کی تمام نا آسودگیوں اور

احساس ناکامی کا سرچشمہ بھی ہے۔ یہ مضمون سبک ہندی کی شاعری (اور غالباً ہندوستانی فکر) میں اہم مقام رکھتا ہے۔ غالب نے اس کے مختلف پہلوؤں کو کم سے کم دو جگہ باندھا ہے ؎

(۱) گر تجھ کو ہے یقین اجابت دعا نہ مانگ
یعنی بغیر یک دل بے مدعا نہ مانگ

(۲) جب توقع ہی اٹھ گئی غالب
کیوں کسی کا گلہ کرے کوئی

آرزو کے نہ ہونے کا ایک تقاضا قناعت ہے، جیسا کہ بیدل کا لاجواب شعر ہے ؎

دنیا اگر دہند نہ جنبم زجاے خویش
من بستہ ام حناے قناعت بہ پاے خویش
(اگر مجھے دنیا بھی دیں تو میں اپنی جگہ سے نہ اٹھوں۔ میں نے تو اپنے پاؤں میں قناعت کی مہندی لگا رکھی ہے۔)

اب سے کوئی پچاس ساٹھ سال ادھر الہ آباد یونی ورسٹی کے ماہر اقتصادیات پروفیسر جے۔ کے۔ مہتا کے نظریہ اقتصاد کی بڑی دھوم تھی۔ اسے انھوں نے Economics of Wantlessness یعنی غیر ضرورت مندی کی اقتصادیات کا نام دیا تھا۔ پروفیسر مہتا تھے تو پارسی لیکن انھوں نے قدیم ہندو تصورات سے استفادہ کر کے یہ نظریہ وضع کیا تھا کہ انسان اگر اپنی ضرورتیں کم کر لے تو دنیا میں مادی آسودگی حاصل کرنے کی دوڑ، اور اس دوڑ کے باعث اقوام و ملل میں کشاکش و رقابت کم ہو جائے گی۔ ان کا خیال تھا کہ زندگی کا اصل مقصد مادی وسائل میں اضافہ کرنا، یا منافع کو بڑھانا نہیں، بلکہ طمانیت حاصل کرنا ہے۔ اور طمانیت حاصل کرنے کا بہترین راستہ یہ ہے کہ ضرورتیں کم کی جائیں۔ پروفیسر مہتا کے نظریات ایک زمانے میں لندن اسکول آف اکنامکس اور خاص کر لائنل رابنس (Lionel Robbins) کے حلقۂ درس میں بہت مقبول تھے۔ ظاہر ہے کہ میر کے شعر میں اسی غیر ضرورت مندی کی بات ہے جس کا ذکر قدیم ہندوستانی فکر میں ملتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ میر نے اپنے مضمون کو بہت آگے بڑھا دیا ہے، کہ اگر انسان میں آرزو کی کمزوری نہ ہو تو وہ الوہی شان حاصل کر سکتا ہے۔ خدا کو چونکہ بے نیاز

(صد) کہتے ہیں اس لئے میر کے شعر میں شاعرانہ منطق موجود ہے۔

ہماری تہذیب میں تصورات کے انقلاب کا یہ منظر دلچسپ ہے کہ اقبال نے میر کے بالکل برعکس کہا ہے ۔

متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزو مندی
مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی

اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال کا زمانہ آتے آتے ہند+مسلم تہذیب کو نئے زمانے کا گھن پوری طرح کھا چکا تھا۔ میر کے زمانے کا انسان پھر بھی اپنے معاشرے میں روحانی طمانیت سے خالی نہ تھا، کیونکہ زمانہ پر آشوب بھلے ہی رہا ہو، لیکن اقدار پامال نہیں ہوئے تھے۔ میر کے متکلم کے لئے ممکن تھا کہ وہ آرزو کے سوز سے آگے جا کر آرزو کے عدم اور بے مرادی کی بات کرے، یعنی رنگ سے آگے جا کر بے رنگی اور کیف سے آگے جا کر بے کیفی کی بات کرے۔ مولانا روم مثنوی (دفتر ششم) میں کہتے ہیں ۔

ہست بے رنگی اصولِ رنگ ہا
صلح ہا باشد اصولِ جنگ ہا
(رنگوں کی جڑ بے رنگی ہے، جنگوں کی جڑ صلح ہے۔)

یہی بات یوں بھی کہی جا سکتی ہے کہ تکلم (= آرزو اور شوق، اور کیف) مثل چشمہ تنگ ہے، اور سکوت (= بے آرزوئی، اور بے کیفی) مثل بحر بے کراں۔ مولانا مثنوی (دفتر چہارم) میں کہتے ہیں ۔

خامشی بحر است و گفتن ہم چو جو
بحر می جوید ترا جو را مجو
(خاموشی سمندر ہے اور گفتگو چھوٹی سی ندی۔ سمندر تمھیں ڈھونڈھ رہا ہے، تم چھوٹی ندی کو مت ڈھونڈو۔)

اقبال ابھی اس منزل میں ہیں جہاں درد مندی اور سوز دروں مثبت قدریں ہیں، اور یہ

درست ہے۔ خاص کر جب دنیا خود غرضی اور مادہ پرستی اور باطل انگیزی میں مبتلا ہو تو یہ اور بھی ضروری ہے کہ درد مندی کی تربیت و تلقین ہو۔ لیکن درد مندی دلیل ہے مقام انسانیت پر فائز ہونے کی، اور مقام انسانیت میں لطف عاشقی ہے۔ میر کے شعر میں مقام انسانیت سے بلند تر مقام کی بات ہے، جہاں انسان مبدأ اصلی تک پہنچ جاتا ہے، یا اس تک پہنچ جانے کے امکان تک پہنچ جاتا ہے۔ صوفیہ کے یہاں اسے "سیر فی اللہ" کہتے ہیں۔

ٹرمنگھم (Trimingham) نے اپنی کتاب میں مختلف سلاسل تصوف کے اعتبار سے منازل سلوک اور روح انسانی کے مقامات کا جو نقشہ دیا ہے اس کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ تمام سلاسل میں آخری منزل وہ ہے جہاں کوئی حد، کوئی امکان (آرزو، مدعا، تمنا) باقی نہیں رہتا۔ چنانچہ روح کا پہلا اور کم ترین درجہ "نفس امارہ" ہے، اور آخری اور بلند ترین درجہ "نفس کاملہ" آخری درجے تک پہنچتے پہنچتے تمام خواہشات، تمام خطرات ماسوا معدوم ہو جاتے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

(۱) النفس الامارہ — The Carnal Soul
(۲) النفس اللوامہ — The Admonishing Soul
(۳) النفس الملہمہ — The Inspired Soul
(۴) النفس المطمئنہ — The Tranquil Soul
(۵) النفس الراضیہ — The Contented Soul
(۶) النفس المرضیہ — The Approved Soul
(۷) النفس الکاملہ — The Perfected Soul

"سیر فی اللہ" (The Jouney into God) اور "النفس الکاملہ" متوازی یک دگر ہیں، یعنی جب روح درجۂ کمال کو پہنچتی ہے تو اسے "سیر فی اللہ" نصیب ہوتی ہے۔ رنگوں کے علامتی نظام کے اعتبار سے پہلے درجے کا رنگ نیلا ہے (نور ازرق) اور آخری درجے کا کوئی رنگ نہیں نور لا لون لہٗ۔

ان تمام تصورات کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اقبال کے محولہ بالا شعر میں جس مقام کا ذکر ہے وہ اس منزل سے بہت پیچھے ہے، جس کی تمنا میر کے شعر میں ہے۔

گذشتہ شعر میں بوے گل کا مضمون ہے، اور زیر بحث شعر میں دل بے مدعا کا ذکر ہے۔

دیوان اول ہی کے ایک شعر میں میر نے دونوں کو ایک خاصے پر اسرار شعر میں یکجا کیا ہے ؎

برنگ بوے غنچہ عمر اک ہی رنگ میں گذرے
میسر میر صاحب گر دل بے مدعا آوے

صائب نے اس مضمون کو روز مرہ کی ضرورتوں سے منسلک کر کے نئی بات پیدا کی۔ لیکن ان کے یہاں وہ طنطنہ اور خود اعتمادی نہیں ہے جو میر کا خاصہ ہے ؎

خویش را گر ز خور و خواب توانی گذراند
کشتی خود سبک از آب توانی گذراند

(اگر تم خود کو کھانے اور سونے سے فارغ کر لو، ان سے آگے نکل جاؤ، تو تمھاری کشتی پانی سے بھی زیادہ ہلکی اور آسان ہو کر پار اتر جائے گی۔)

یوں تو تینوں ہی شعر انسان کے علوے مرتبت کا ایسا شاندار ترانہ ہیں کہ اس کی مثال خود میر کے یہاں مشکل سے ملے گی (ملاحظہ ہو غزل ۲۵۶ اور ۳۴۷/۱)۔ ترقی پسندوں یا دوسرے نام نہاد بشر دوستوں کا یوچھا ہی کیا ہے۔ لیکن ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے کے معنوی ابعاد بے پناہ ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ خدا ہونے میں شرم دامن گیر ہونے کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ خدا کی خدائی میں بے شمار لوگ ناخوش اور رنجور ہیں۔ لہٰذا خدائی کوئی ایسا مرتبہ نہیں جسے خوشی یا فخر کے ساتھ قبول کیا جائے۔ دوسرے معنی یہ کہ ہمارا طموح اور امنگ یعنی (ambition) تو خدائی سے بھی بلند تر کسی درجے کو حاصل کرنے کا ہے (اگر یہ ممکن ہو) لہٰذا خدا ہونے میں (نعوذ باللہ) ہمیں شرم آتی ہے۔

اولیاء اللہ کی زبان سے عام سکر میں ایسے کلمات سرزد ہوئے ہیں (جیسے حضرت بایزید بسطامی کا "سبحانی ما اعظم شانی") جن پر شرع کی حد سے آگے گذر جانے کا حکم لگ سکتا ہے۔ حضرت مجدد الف ثانی نے ایسے اقوال اور ان کے کہنے والوں کے بارے میں فرمایا ہے کہ ان کا ایسا کہنا دولت فنا تک عدم رسائی کے باعث تھا اور ان کے اصل مرتبہ و کمال کو ایسی گفتگو کے ماورا سمجھنا چاہئے۔ ایک اور مکتوب میں حضرت مجدد صاحب نے فرمایا ہے کہ حلت و حرمت میں صوفیا کا عمل سند نہیں۔ اس معاملے میں امام

ابو حنیفہ اور امام ابو یوسف اور امام محمد کا قول معتبر ہے کہ کسی اور کا۔ انھوں نے مزید فرمایا ہے کہ ہمیں چاہئے کہ ہم صوفیا کو ملامت نہ کریں اور ان کا معاملہ اللہ کے سپرد کر دیں۔ مولانا شاہ اشرف علی صاحب تھانوی کا بھی مسلک یہی ہے۔ میر کے اس شعر کو بھی اسی سکر کے عالم سے سمجھنا چاہئے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ یہ محض شاعرانہ مضمون ہو، جیسا کہ خود اقبال کے شعر میں ہے ؎

نظر بہ خویش چناں بستہ ام کہ جلوۂ دوست
جہاں گرفت و مرا فرصت تماشا نیست

(میں نے نگاہ کو خود اپنے اوپر اس طرح جما لیا ہے کہ جلوۂ دوست نے تمام دنیا کو لے لیا اور مجھے فرصت نظارہ ہی نہیں۔)

یا ابو طالب کلیم کہتا ہے ؎

می رسد مستی بہ سرحدے کہ نشناسم ترا
جام سرشار تغافل سخت تنہا می کشم

(میری مستی اب اس حد کو پہنچ گئی ہے کہ میں تجھے بھی نہیں پہچانتا اور تغافل کے جام سرشار کو مکمل تنہائی میں پئے جا رہا ہوں۔)

ایک امکان پھر بھی ایسا ہے کہ اس شعر کے معنی ایسے نکلیں جن پر سکر یا صحو کی بحث کا اطلاق نہ ہو سکے۔ یعنی اگر "خدا ہوتے" کے پہلے وقفہ فرض کر کے پڑھا جائے تو پھر مصرع ثانی کی نثریں بنے گی کہ "ہمیں تو (بندگی کی خواہش کرتے) شرم دامن گیر ہوتی ہے۔ (کاش کہ ہم) خدا ہوتے۔ یا "(ہم) خدا کے ہوتے (تو ایک بات بھی تھی۔)" میر ؎

سر کسو سے فرو نہیں آتا
حیف بندے ہوئے خدا نہ ہوئے

(دیوان سوم)

سوال اٹھ سکتا ہے کہ "بندگی کی خواہش" سے کیا مراد ہے؟ یہاں بھی کئی جواب ممکن ہیں۔

(۱) خداوند تعالیٰ ازراہ محبت کسی کو اپنا بندہ کہے، جیسا کہ قرآن مجید میں ہے فادخلی فی عبادی (میرے بندوں میں داخل ہو جا۔) (۲) خدا کا بندہ ہونا بھی بہت بڑا اعزاز ہے۔ مثلاً شجر حجر خدا کی مخلوق ہیں لیکن خدا کے بندے نہیں ہیں۔ بندگی کا رتبہ انسان ہی کو حاصل ہے۔ (۳) جب بندگی کا حق ادا ہو تب انسان صحیح معنی میں بندہ بنے، غالب ؎

جان دی دی ہوئی اسی کی تھی
حق تو یوں ہے کہ حق ادا نہ ہوا

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ یہ شعر جو بظاہر محض بڑبولے پن یا پھر عالم سکر کے مضمون پر مشتمل تھا، اپنے اندر معنی کے کئی پہلو رکھتا ہے۔ ''بندگی خواہش'' میں اضافت مقلوبی ہے (یعنی یہ ''خواہش بندگی'' ہے۔) شعر انتہائی برجستہ ہے، اور مصرع اولیٰ میں خود اللہ سے تخاطب کا انداز بھی بہت خوب ہے (الٰہی کیسے ہوتے ہیں۔) کیونکہ ایک معنی میں تو یہ واقعی استفسار (اور اس طرح شوخی اور طنز کی معراج ہے) اور دوسرے معنی میں خود کلامی، یا پھر محض بدیعیاتی ربط ریجائی زور پیدا کرنے کا طریقہ ہے۔

خواجہ احسن الدین بیان نے میر سے ملتا جلتا مضمون بڑی خوبی سے باندھا ہے ؎

تمنا بادشاہی کی کسی سفلے کو ہووے گی
مرے دل میں خدائی کا بھی خطرہ ہو تو کافر ہوں

''مزاج اور پر بہم پہنچنا'' سے مراد ہے ''پسند خاطر ہونا، مرضی کے مطابق ہونا۔'' یہ بات کہ انسان اپنے صانع (اللہ تعالیٰ) کے پسند خاطر ہے بزرگوں سے ثابت ہے کہ ان اللہ خلق آدم علی صورتہ (بے شک اللہ نے انسان کو اپنی صورت پر بنایا) اور قرآن حکیم میں ہے کہ لقد خلقنا الانسان فی احسن تقویم (یقیناً ہم نے انسان کو سب سے اچھی شکل میں بنایا۔) اب اس پر تعلی ملاحظہ ہو کہ اگر ہم اپنی مرضی کے مطابق بنتے تو خدا جانے کیا ہوتے۔ یعنی اس کا بھی امکان ہے کہ اگر ہمیں روپ دھارنے کی آزادی ہوتی تو ہم اپنے موجودہ روپ سے بھی بہتر روپ دھارتے، کیونکہ ہمارا موجودہ روپ ہمارا خود کا تو اختیار کیا ہوا نہیں ہے۔

یہ ایک نفسیاتی حقیقت ہے کہ ہر ذی روح اپنے لئے اچھے سے اچھا ہی تلاش کرتا ہے

(روپ، لباس، جائے قیام، کھانا، ساتھی، وغیرہ۔) لیکن یہ سوال پھر بھی رہتا ہے کہ جس روپ کو خود صانع نے منتخب کیا، کیا اس میں، یا اس پر، کسی ترقی کی گنجائش ہے؟ اسپنوزا (Spinoza) کا قول تھا کہ یہ عالم بہترین عالم ہے، کیونکہ خدا نے اسے ایسا ہی بنایا ہے۔ اگر اس سے بہتر عالم ممکن ہوتا تو اللہ تعالیٰ اسے ضرور بناتا۔ یا چونکہ اللہ تعالیٰ بہترین صانع ہے اس لئے اس کا بنایا ہوا عالم لامحالہ بہترین ہے۔ قرآن میں بھی کہا گیا ہے کہ اللہ تعالیٰ احسن الخالقین (سب سے اچھا بنانے والا) ہے۔ اس بحث کی روشنی میں میر کا یہ شعر بشر دوستی کا اعلیٰ ترین نمونہ ٹھہرتا ہے، کیونکہ اس میں انسان کی آزادی انتخاب کو بہترین قدر ٹھہرایا گیا ہے۔ خدا جانے کس عالم میں میر سے یہ شعر ہوئے ہوں گے، یہاں تو شیکسپیر اور گوئٹے جیسوں کے بھی پر جلتے ہیں ؎

کہاں ہیں آدمی عالم میں پیدا
خدائی صدقے کی انسان پر سے

(دیوان اول)

میر سوز نے میر کا مضمون پلٹ کر بالکل عام بات کہی ہے۔ لیکن اسلوب اس قدر خوبصورت اور رعایتیں اتنی دلچسپ ہیں کہ شعر قائم ہو گیا ہے ؎

خدا کی قسم پھر خدا ہی خدا ہے
اگر خود تو اس خود پرستی سے گذرے

آرزومندی کی لذت اور تمنا کا جوش خدائی سے الگ ہی لطف رکھتا ہے، اس مضمون پر ہم اقبال کا شعر پڑھ چکے ہیں۔ بندگی اور خدائی کے موضوع پر اقبال کی یہ رباعی بھی زباں زد خلائق ہے ؎

خدائی اہتمام خشک و تر ہے
خداوندا خدائی درد سر ہے
ولیکن بندگی استغفر اللہ
یہ درد سر نہیں درد جگر ہے

اقبال کی اس رباعی پر اور میر کے زیر بحث اشعار پر مرزا محمد سبقت (شاگرد بیدل) کے مندرجہ ذیل شعر کو ایک طرح کا حاشیہ سمجھ کر پڑھیں اور دیکھیں کہ دو مختلف تہذیبوں کا امتزاج کیسی کیسی تازگی پیدا کرتا ہے۔

سکھراج سبقت کا شعر بند + مسلم شعور حیات اور شاعرانہ فکر کا بہترین نمونہ ہے۔

او بفکر مست و من فارغ
بندگی با خدایے دارد

(وہ میری فکر میں ہے اور میں تمام افکار
سے آزاد۔ بندگی میں بھی ایک طرح کی
خدائی ہے۔)

کچھ عجب نہیں کہ میر اس شعر سے واقف رہے ہوں، کیونکہ وہ اور سبقت ہم عصر اور ہم شہر تھے۔

۳۸۹

۱۰۶۰ چمن یار تیرا ہوا خواہ ہے
گل اک دل ہے جس میں تری چاہ ہے

سراپا میں اس کے نظر کر کے تم
جہاں دیکھو اللہ اللہ ہے

تری آہ کس سے خبر پایئے
وہی بے خبر ہے جو آگاہ ہے

چراغاں گل سے ہے کیا روشنی
گلستاں کسو کی قدم گاہ ہے

۳۸۹/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن اس میں چمن، ہوا اور گل کی مراعات النظیر اچھی ہے۔ گل کو دل فرض کرنا، اور پھر ایسا دل، جس میں معشوق کی محبت ہے، اچھا خیال ہے۔ یہ بے دلیل بھی نہیں کیونکہ گل اور دل دونوں کو چاک چاک فرض کرتے ہیں۔ ''چمن'' اور ''چاہ'' میں ضلع کا ربط ہے (''چاہ'' بمعنی ''کنواں'') کیونکہ اکثر باغوں میں کنواں بھی ہوتا تھا۔

۳۸۹/۲ ''نظر کر کے دیکھنا'' بمعنی ''غور و توجہ سے دیکھنا'' میر نے ایک اور جگہ لکھا ہے۔

گر دیکھو گے تم طرز کلام اس کی نظر کر
اے اہل سخن میر کو استاد کرو گے

(دیوان اول)

یہ محاورہ لغات میں نہ ملا۔ فرید احمد برکاتی نے قیاس سے معنی درج کیے ہیں۔ اور صحیح لکھے ہیں۔ اس محاورے کی تازگی ہی شعر زیر بحث کو انتخاب میں لانے کے لئے کافی تھی، لیکن اس میں معنی کے پہلو بھی ہیں۔ میر نے اس مضمون پر، کہ سراپاے معشوق کا ہر عضو دلکش ہے، کئی شعر کہے ہیں۔ مثلاً ۲/۲۳، اور پھر حسب ذیل نہایت تازہ شعر ؎

جس جاے سراپا میں نظر جاتی ہے اس کے
آتا ہے مرے جی میں یہیں عمر بسر کر

(دیوان سوم)

لیکن زیر بحث شعر کی بات ہی اور ہے۔ ''نظر کر کے دیکھنا'' کی تازگی کا ذکر ہم کر چکے ہیں۔ مصرع ثانی میں ''اللہ اللہ ہے'' بھی ایسا ہی فقرہ/محاورہ ہے جو لغات میں نہ ملا، حتی کہ برکاتی بھی اسے نظر انداز کر گئے ہیں۔ ''اللہ ہی اللہ ہے'' تو معروف ہے، اور اس کے کئی معنی ہیں۔ مثلاً اسی زمین و بحر میں درد کی غزل ہے جہاں یہ قافیہ ''انتہائی مسرت''، ''لطف اور مزے ہیں'' وغیرہ کے مفہوم میں برتا گیا ہے ؎

اگر بے حجابانہ وہ بت ملے
غرض پھر تو اللہ ہی اللہ ہے

میر حسن کی مثنوی میں اسے توصیف کے مبالغے کے طور پر صرف کیا گیا ہے ؎

بس اوپر جو کچھ جلوۂ ماہ ہے
نہ پوچھو کہ اللہ ہی اللہ ہے

اسی زمین و بحر میں غالب کی بیت زبان زد خلائق ہے۔ یہاں ''اللہ ہی اللہ ہے'' کا مفہوم ہے ''ہر طرف خدا ہی خدا ہے۔ کسی اور کا سہارا نہیں ہے'' ؎

دم واپسیں برسر راہ ہے
عزیزو اب اللہ ہی اللہ ہے

برسبیل تذکرہ یہ بھی عرض کر دوں کہ ''نور اللغات'' کا یہ بیان درست نہیں کہ ''اللہ بروزن فعلن (فا) عوامی تلفظ ہے۔'' درد، میر حسن، اور غالب تینوں کے یہاں ''اللہ'' بروزن فعلن ہی بندھا ہے۔ میر کے لئے بھی ممکن تھا کہ وہ ''اللہ'' بروزن فعلن باندھ کر ''اللہ اللہ ہے'' کی جگہ ''اللہ ہی اللہ ہے'' لکھ دیتے۔ ان کا ایسا نہ کرنا اس بات کی دلیل ہے کہ وہ ''اللہ اللہ ہے'' کو مستقل محاورہ قرار دیتے تھے اور غالباً معناً بھی اسے ''اللہ ہی اللہ ہے'' سے مختلف سمجھتے تھے۔

لہٰذا سوال یہ ہے کہ ''اللہ اللہ ہے'' کے معنی کیا ہیں؟ فحواے کلام سے لگتا ہے کہ اسے حیرت، استعجاب، اور فردیت uniqueness کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ اول دو معنی میں تو محض ''اللہ اللہ'' کا فقرہ مستعمل ہے مثلاً حیرت:

مر جاؤ کوئی پروا نہیں ہے
کتنا ہے مغرور اللہ اللہ

(میر دیوان دوم)

استعجاب:

وہ لطافت وہ صفائی ہے کہ اللہ اللہ
صاف بلور کا گویا کہ شجر ہے وہ بدن

(مصحفی)

تیسرے معنی (فردیت) کے لئے کوئی سند نہ ملی، لیکن یہ معنی مناسب حال معلوم ہوتے ہیں، کہ جس طرح اللہ بالکل ایک اور لاشریک ہے، اسی طرح معشوق کے سراپا کا ہر عضو اپنی جگہ بے مثال اور فرد ہے۔ یا پھر یہ کہ فردیت کی صفت میں سراپاے معشوق سے بڑھ کر کوئی نہیں مگر اللہ تعالیٰ ہے۔

اگر ''نظر کر کے دیکھنا'' کی جگہ صرف ''نظر کرنا'' (بمعنی دیکھنا، توجہ کرنا) کی قرأت فرض کی جائے تو نثر حسب ذیل ہوگی: ''تم اس کے سراپا میں نظر کر کے (پھر) جہاں دیکھو اللہ اللہ ہے۔'' اب اور بھی دلچسپ معنی حاصل ہوتے ہیں کہ معشوق کا سراپا دیکھنے کے بعد ہر جگہ اللہ کا جلوہ نظر آتا ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ معشوق کا سراپا دیکھنے کے بعد نظر نہیں آتا۔ (''آصفیہ'' میں محاورہ درج ہے ''اللہ نظر آتا ہے'' اور معنی دیے ہیں ''کچھ نہیں نظر آتا۔'') تیسرے معنی یہ ہیں کہ معشوق کا سراپا دیکھنے کے بعد طبیعت اس قدر بدل جاتی ہے اور اللہ کی لگن اس قدر غالب آ جاتی ہے کہ جہاں دیکھیے لگ اللہ اللہ کرتے نظر آتے

ہیں۔ عجب دلچسپ اور مزے دار شعر ہے، اللہ اللہ۔

۲۸۹/۳ یہ مضمون بہت عام ہے، اور اس میں اولیت کا شرف غالباً سعدی کو حاصل ہے۔

ایں مدعیاں در طلبش بے خبر اند
کاں را کہ خبر شد خبرش باز نیامد
(اس کی طلب میں دعوے کرنے والے یہ لوگ بے
خبر ہیں۔ کیونکہ جس کو اس کی خبر لگ گئی پھر اس کا پتہ
نہ چلا۔)

آٹھ سو برس کے بعد بھی سعدی کے شعر کی آب و تاب کم نہیں ہوئی ہے۔ خود میر نے اس مضمون کو بہت دہرایا۔

تہ بے خودی کی اپنی کیا کچھ ورے دھری ہے
ہم بے خبر ہوئے ہیں پہنچے کسو خبر کے

(دیوان دوم)

مت رنج کھینچ مل کر ہشیار مردماں سے
اس کی خبر ملے گی اک آدھ بے خبر سے

(دیوان سوم)

دیوان دوم کا شعر تو یقیناً اپنے رنگ میں لاجواب ہے۔ پھر درد کا شعر بھی ہے۔

آگاہ اس جہاں سے نہیں غیر بے خوداں
جاگا وہی ادھر سے جو موند آنکھ سو گیا

مزید ملاحظہ ہو ۱۵۵/۲۔ اس سب کے باوجود زیر بحث شعر میں ایک بات ایسی ہے جو اسے اوروں سے ممتاز کرتی ہے۔ سامنے کا مفہوم تو یہی ہے کہ تیری خبر ملے تو کس سے ملے، کیونکہ جو تجھ کو جانتا ہے وہ اور سب سے بے خبر ہے، اس لئے وہ کسی کو کچھ بتائے گا نہیں۔ لیکن ایک معنی یہ بھی ہیں کہ "جو آگاہ ہے" مسند ہے اور "وہی بے خبر ہے" مسند الیہ۔ عارف خود بے خبر ہے کہ میں عارف ہوں، پھر وہ دوسرے کو

کیا بتائے گا؟

اس بات کی دلیل، کہ بعض اوقات عارف کو بھی اپنے تقرب الی اللہ کی خبر نہیں ملتی، مثنوی مولانا روم (دفتر دوم) کے ایک مشہور قصے سے ملتی ہے۔ اس میں حضرت موسیٰ کا واقعہ بیان کیا گیا ہے کہ انھوں نے ایک چرواہے کو دیکھا جو اللہ سے کہہ رہا تھا۔

تو کجائی تا کہ خدمت ہا کنم
جامہ ات را دوزم و بخیہ زنم
جامہ ات شویم سپشہایت کشم
شیر پیشت آورم اے محتشم
(تو کہاں ہے، مجھے بتا کہ میں تیری
خدمتیں کروں۔ تیرے کپڑے سی دوں،
ان میں بخیہ کر دوں۔ تیرے کپڑے دھو
دوں، تیری جوئیں مار دوں۔ اے محتشم میں
تیری خدمت میں دودھ پیش کروں۔)

غرض کہ وہ جاہل چرواہا اس قسم کی بہت سی باتیں کہہ رہا تھا جو اللہ کی شان کے قطعاً منافی تھیں۔ حضرت اس سے بہت ناراض ہوئے اور اس کو سخت سرزنش کی کہ تو نے ایسی باتیں کہیں جن سے تیرا ایمان سوخت ہو گیا۔ چرواہا شرمندگی اور رنج سے مغلوب ہو کر بیاباں کی طرف چل دیا۔ لیکن "موسیٰ" کو اللہ تعالیٰ کی وعید آئی کہ تم میرے بندے کو مجھ سے چھڑانے والے کون ہوتے ہو؟ ہم نے ہر شخص کی ایک طبیعت بنائی ہے، ایک سیرت بنائی ہے۔ کوئی چیز کسی کے لئے اچھی ہے تو کسی اور کے لئے بری ہے۔ اللہ کو کسی کی تعریف و ثنا کی ضرورت نہیں۔

من نہ کردم امر تا سودے کنم
بلکہ تا بر بندگاں جودے کنم
ہندیاں را اصطلاح ہند مدح
سندیاں را اصطلاح سند مدح

من نگردم پاک از تسبیح شاں
پاک ہم ایشاں شوند و در فشاں
ما بروں را ننگریم و قال را
ما دروں را بنگریم و حال را

(میں نے لوگوں کو (اطاعت کا) حکم اس لئے نہیں دیا کہ اس سے مجھے کوئی فائدہ حاصل ہو، بلکہ اس لئے کہ میں اپنے بندوں پر جود و سخاوت کروں۔ ہندوستان والے اپنی اصطلاح میں میری ثنا کرتے ہیں، سندھ والے اپنی اصطلاح میں میری ثنا کرتے ہیں۔ میں ان کی تسبیح سے پاک نہیں ہو جاتا۔ بلکہ وہی لوگ تسبیح کی برکت سے پاک اور گوہر افشاں ہو جاتے ہیں۔ ہم ظاہر کو اور قول کو نہیں دیکھتے۔ ہم باطن کو اور اصل حال کو دیکھتے ہیں۔)

ظاہر ہے کہ وہ چرواہا مقرب تھا، لیکن خود اسے اپنے تقرب کی خبر نہ تھی۔ لہٰذا وہ کسی اور کو تقرب الی اللہ کی راہ دکھانے سے قاصر تھا۔ بلکہ حضرت موسیٰ جیسے جلیل القدر پیغمبر بھی اس کے مرتبے سے بے خبر رہے۔ اسی طرح میر کے شعر میں بھی معنی کا ایک امکان یہ ہے کہ تیری خبر ملے تو کیسے ملے، کہ جو عارف ہے بھی، اسے خود نہیں معلوم کہ میں عارف ہوں۔ شعر کے اس معنی کی سند مولانا روم کے بیان کردہ واقعے کے علاوہ شیخ عطار کے قول سے ملتی ہے۔ شیخ موصوف ''تذکرۃ الاولیا'' میں فرماتے ہیں کہ ''اولیاء کرام کی بہت سی قسمیں ہیں۔ ان میں سے بعض اہل معرفت، بعض اہل محبت، بعض اہل توحید، بعض تمام صفات سے متصف، بعض معمولی صفات کے حامل، اور بعض بے صفت بھی گذرے ہیں۔'' اس کے معنی یہ ہوئے کہ اہل محبت کو، یا اس ولی اللہ کو، جو بے صفت ہے، خود اپنے عرفان کی خبر نہ ہو تو کیا عجب؟ مولانا نے روم

نے خوب کہا ہے کہ ع ما از پے سنائی و عطار آمدیم۔ اور اکثر صوفیانہ مضامین کی حد تک میر بھی کہہ سکتے ہیں کہ ع ما راہ مولوی و سنائی گرفتہ ایم۔

۳۸۹/۴ (یہ شعر دیوان سوم کا ہے۔) اس کو دیکھ کر غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے ؎

دیکھو تو دل فریبی انداز نقش پا
موج خرام یار بھی کیا گل کتر گئی

اس میں کوئی شک نہیں کہ غالب کا شعر اپنی روانی، انشائیہ اسلوب، اور استعارے کی چمک دمک کے باعث لاجواب ہے۔ اور میر کا شعر اگرچہ تقدم زمانی رکھتا ہے، لیکن غالب کے سامنے اس کا چراغ ذرا مدھم جلتا ہوا لگتا ہے۔ پھر بیدل کا انتہائی خوبصورت شعر ہے ؎

ہر کجا می گذری گرد پر طاؤس است
نقش پایت چہ قدر بوقلموں می گردد

(تم جہاں جہاں سے گذرتے ہو وہاں طاؤس کے پروں کی افشاں بکھری ہوئی ہے۔ تمھارا نقش قدم کس قدر رنگا رنگ ہوا جاتا ہے۔)

تو کیا پھر میر کا شعر ان کے سامنے لانے کی ضرورت تھی؟ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ میر کے شعر میں لفظ ''قدم گاہ'' بہت تازہ ہے۔ ''قدم گاہ'' بمعنی قدم رکھنے کی جگہ''۔ یہ قدم گاہ آدم'' کی یاد دلاتا ہے جس کے معنی بقول ''بہار عجم'' جزیرہ سراندیپ ہیں جہاں آدم جنت سے اتر کر آئے تھے اور جہاں کی زمین میں ان کے قدموں کی برکت سے یاقوت پیدا ہو گئے تھے۔ جس طرح سرخی کے باعث گل کو چراغ سے تشبیہ دیتے ہیں، اسی طرح سرخی کے باعث لعل و یاقوت کو بھی چراغ سے تشبیہ دیتے ہیں (مثلاً ''لعل شب چراغ''۔) لہٰذا ''قدم گاہ'' اور ''چراغ'' میں ''قدم گاہ آدم'' کے حوالے سے لطیف مناسبت ہے۔ پھر میر کے شعر میں کئی معنی بھی ہیں۔ (۱) کیا گلشن میں یہ روشنی چراغان گل کے باعث ہے؟ نہیں، بلکہ گلستاں کسی کی قدم گاہ ہے، اور یہ کسی کے قدموں کے نشان ہیں جن کی روشنی تمام پھیلی ہوئی ہے۔ (۲) چراغان گل کے باعث گلستاں میں کیا عمدہ روشنی ہو رہی ہے! کیوں نہ ہو، آخر گلستاں کسی کی قدم گاہ ہے۔ اس کے

استقبال و اعزاز میں یہ روشنی ہو رہی ہے۔ (۳) کیا یہ روشنی چراغاں گل کے باعث ہے؟ ہاں۔ اور چراغاں ہونے کی وجہ یہ ہے کہ گلستاں کسی کی قدم گاہ ہے۔ (۴) چراغاں گل سے بھلا کیا روشنی ہوگی؟ اصل معاملہ یہ ہے کہ گلستاں کسی کی قدم گاہ ہے، اس باعث یہاں اتنی روشنی ہے۔

''قدم گاہ'' کے ایک معنی ''جاے ضرور'' بھی ہیں۔ طباطبائی ہوتے تو فوراً پہلوے ذم کا اعتراض وارد کرتے۔ لیکن پہلوے ذم کا تصور میر کے زمانے میں تھا ہی نہیں۔ سودا کے یہاں غزل کے بھی بعض شعروں میں آج کے مذاق کے بموجب اس قدر پہلوے ذم ہے کہ وہ کسی محفل میں پڑھنے کے لائق نہیں۔ پہلوے ذم پر تھوڑی سی بحث میں نے ''عروض، آہنگ اور بیان'' اور ''تفہیم غالب'' میں درج کی ہے۔ واضح رہے کہ پہلوے ذم سے مراد یہ ہے کہ جہاں شاعر از خود کوئی مذموم یا قبیح بات کہنے کا ارادہ نہ رکھتا ہو لیکن عجز بیان یا لاعلمی یا عدم توجہ کے باعث وہ ایسا متن بنا جائے جس میں قبیح یا ''قابل اعتراض'' معنی بھی ہوں۔ جہاں شاعر جان بوجھ کر قبیح بات کہتا ہے (مثلاً ہجو میں) وہاں پہلوے ذم کا حکم نہیں لگتا۔ بلکہ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہجو یہ متن کی خوبی بھی ہے کہ اس میں قبیح معنی بہت ہوں۔

۳۹۰

ڈھب ہیں تیرے سے باغ میں گل کے
بو گئی کچھ دماغ میں گل کے

۱۰۶۵ جاے روغن دیا کرے ہے عشق
خون بلبل چراغ میں گل کے

دیا = ڈالا

دل تسلی نہیں صبا ورنہ
جلوے سب ہیں گے داغ میں گل کے

۳۹۰/۱ مطلع کا مضمون تازہ ہے، کہ پھول کچھ مغرور ہو گیا ہے اور اس نے کچھ معشوق کے سے طرز اختیار کر لیے ہیں۔ لیکن شعر بڑی حد تک ناکام ہے، کیونکہ پھول کے مغرور ہو جانے، یا معشوق کے سے طرز اختیار کرنے کی دلیل نہیں دی ہے۔ معلوم ہوا کہ نیا مضمون اسی وقت کامیاب ہوتا ہے جب اس کو (شاعرانہ) استدلال کے ذریعہ ثابت کیا گیا ہو، یا پھر وہ ایسا مضمون ہو جسے دلیل کی حاجت نہ ہو۔

''دماغ میں بو جانا'' کے معنی ہیں ''مغرور پیدا کرنا، مغرور ہونا۔'' اصل لغت ''دماغ میں بو'' ہے، اسے جانا، ہونا، پانا وغیرہ کے ساتھ استعمال کرتے ہیں، جیسا کہ مندرجۂ ذیل اشعار سے ثابت ہے ؎

گر وہ دید کو آیا تھا باغ میں گل کے
کہ بو کچھ اور ہی پائی دماغ میں گل کے

(سودا)

جو بو کچھ اور بھری ہو دماغ میں گل کے
کہوں کہ وہ ابھی لے لے باغ میں گل کے

(قائم چاند پوری)

بر سبیل تذکرہ یہ بھی عرض کردوں کہ ان تینوں میں سودا کا مطلع بہترین ہے، کیونکہ ان کا مضمون مدلل ہے۔ قائم کے مطلع میں بھی مضمون مکمل ہے، لیکن ان کے یہاں روانی میر و سودا سے کم ہے۔

''دماغ میں بو'' بمعنی ''غرور''، یا محض ''بو'' بمعنی ''غرور'' فارسی میں نہیں ہے۔ اردو کے لغات میں بھی نہ ملا۔ فرید احمد برکاتی نے آسی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''بو دماغ میں ہونا، یعنی گل کو کچھ غرور پیدا ہو گیا ہے۔'' ہمارے لغات کے ناقص ہونے کا ثبوت اس سے بڑھ کر کیا ہوگا کہ جو محاورہ اٹھارویں صدی کے تین نام آور شعرا نے برتا ہے وہ بھی ان سے نظر انداز ہو گیا ہے۔ ''نور اللغات'' نے ''بو'' کے ایک معنی ''شان، آن بان'' ضرور دیے ہیں، لیکن وہ زیر بحث محاورے کے مفید مطلب نہیں۔ انھیں بس اس محاورے کے قریب معنی کہا جا سکتا ہے۔ لالتا پرشاد شفق نے ''فرہنگ شفق'' میں آتش کے حوالے سے ''دماغ میں بو سمانا'' لکھ کر معنی دیے ہیں ''غرور و نخوت ہونا''۔ آتش کا شعر ہے۔

کیا چمن شگفتہ ہیں کیا بہار آئی ہے
کیا دماغ بلبل میں بوے گل سمائی ہے

ظاہر ہے کہ یہاں ''غرور و نخوت'' کے معنی نہیں ہیں، اور شفق لکھنوی کو میر و سودا وغیرہ کے شعروں کی بنا پر وہم ہو گیا کہ ''دماغ میں بو ہونا'' اور ''دماغ میں بو سمانا'' ایک ہی ہیں۔ ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں ''دماغ میں بو ہونا/ جانا/ پانا'' مذکور نہیں۔ لیکن ''دماغ میں بو سمانا'' درج ہے، اور معنی دیے ہیں ''معطر ہو جانا، خوشبو بس جانا، تر و تازگی کا احساس ہونا''۔ سند میں وہی آتش کا شعر لکھا ہے جو مذکورہ بالا ہے، لیکن غلطی سے قافیے ''آئی'' اور ''سمائی'' لکھ دیے ہیں۔ یہ بات بھی صاف ظاہر ہے کہ ''اردو لغت'' کے بھی معنی غلط ہیں۔ ''نور اللغات'' نے صحیح معنی دیے ہیں: ''دھن ہونا''۔ ان معنی کی تصدیق امیر مینائی کے بھی ایک شعر سے ہوتی ہے۔

بوے یوسف مصر سے کنعاں میں لائی ہے صبا
اب دماغ حضرت یعقوب میں بو اور ہے

یہ صاحب ''نور اللغات'' کی سادہ دلی ہے کہ انھوں نے ''دماغ میں اور بو ہونا'' کا محاورہ الگ سے قائم کر کے معنی لکھے ہیں ''دماغ میں کوئی اور دھن ہونا'' اور سند میں امیر کا شعر دیا ہے۔ حالانکہ صاف ظاہر ہے کہ لفظ ''اور'' محاورے کا حصہ نہیں ہے۔ مصحفی نے ''دماغ میں بو پہنچنا اسی معنی (''دھن سمانا'') میں لکھا ہے۔

نہ بیٹھ سائے تلے جا کے باغ میں گل کے
مبادا بو تری پہنچے دماغ میں گل کے

اب یہ بات بھی واضح ہوئی کہ جس طرح ''دھن'' کے لئے ''سمانا'' اور ''ہونا'' اور ''پہنچنا'' وغیرہ بولتے ہیں۔ اسی طرح ''دماغ میں بو'' (بمعنی ''دھن'') کے لئے بھی ''سمانا'' اور ''ہونا'' اور ''پہنچنا'' وغیرہ بولتے ہیں۔ معلوم ہوا کہ ''دماغ میں بو'' بمعنی ''غرور'' بھی ہے، اور بمعنی ''دھن'' بھی ہے۔

آخری بات یہ کہ ''دماغ'' کے معنی چونکہ ''غرور'' بھی ہیں، اور ''ناک'' بھی، اس لئے ''بو'' اور ''دماغ'' میں رعایت در رعایت ہے۔

۳۹۰/۲ معشوق کا حسن بلکہ اس کا وجود، عاشق پر منحصر ہوتا ہے۔ اگر عاشق نہ ہو تو معشوق بھی نہ ہو۔ اس سے یہ مضمون نکلا کہ عاشق اپنی جان دے کر معشوق کی قدر و قیمت میں اضافہ کرتا ہے۔ اگر جانباز عاشق نہ ہوں تو معشوق کا بازار سرد پڑ جائے۔ میر۔

پامال کر کے ہم کو پچھتاؤ گے بہت تم
کمیاب ہیں جہاں میں سر دینے والے ہم سے

(دیوان اول)

ان مضامین کو گل و بلبل کے استعارے میں بیان کریں تو مضمون یہ بنتا ہے کہ گل کے چہرے کی سرخی بلبل کے خون کے باعث ہے۔ اور اگر گل کو چراغ فرض کریں تو یوں کہیں گے کہ چراغ گل میں خون بلبل مثل روغن جلتا ہے۔ میر نے اس پر مزید کمال یہ کیا ہے کہ گل کے چراغ میں خون بلبل کو روغن کی طرح (یا روغن کے بجائے) جلانے کو عشق کی کارگذاری قرار دیا ہے۔ یعنی اگر عشق نہ ہو تو بلبل کا خون نہ جلے، یعنی عشق بالارادہ بلبل کا خون جلاتا ہے۔ اب ''خون جلنا'' کا دوسرا، یعنی استعاراتی مفہوم (بہت

آزردہ ہونا، بہت رنج اٹھانا) بھی ہمارے مفید مطلب ہو جاتا ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ "دیا کرے ہے عشق" میں استمرار کا اشارہ ہے، یعنی یہ عشق کا عام اور مستقل وطیرہ ہے کہ وہ چراغ گل کو خون بلبل سے روشن کرتا ہے۔ عشق کو محض ایک تجربہ، یا محض ایک حقیقت سے زیادہ فاعل (Subject) اور کار پرداز قرار دینے سے شعر میں الیاتی احساس پیدا ہو گیا ہے، کہ عشق "آفت زمانہ" ہے ؎

یہی عشق خلوت میں وحدت کے ہے
یہی عشق پردے میں کثرت کے ہے

غرض طرفہ ہنگامہ آرا ہے عشق
تماشائی عشق و تماشا ہے عشق

(مثنوی میر)

لہٰذا عشق ہر چیز میں اپنا تصرف کرتا ہے۔ وہ خون بلبل سے چراغ گل کے لئے روغن کا کام لیتا ہے، اور اس طرح بلبل کی موت کو گل کی زندگی کا سامان قرار دیتا ہے۔ لیکن چونکہ بلبل کے بغیر گل نہیں، اس لئے بلبل کی موت ایک طرح گل کی بھی موت ہے۔

چراغ گل میں روغن کا مضمون سودا نے تمثیلی انداز میں خوب باندھا ہے ؎

عدو بھی ہے سبب زندگی جو حق چاہے
نسیم صبح ہے روغن چراغ میں گل کے

میر کے مضمون کو تقریباً الٹ کر سودا نے اسی غزل میں یوں کہا ہے ؎

نہیں ہے جائے ترنم یہ بوستاں کہ نہیں
سوائے خون جگر ے ایاغ میں گل کے

ناصر کاظمی نے میر کی زیر بحث غزل پر غزل لکھی ہے۔ اس میں ایک شعر ہمارے لئے دلچسپ ہے ؎

کیسی آئی بہار اب کے برس
بوئے خوں ہے ایاغ میں گل کے

ناصر کاظمی کی غزل ان کے اوائل مشق کی ہے۔ غالباً اسی لئے انھیں مصرع ثانی کا ہم پلہ پیش مصرع حاصل نہ ہو سکا۔ میر کے دونوں مصرعے نک سک سے بالکل درست ہیں۔

فارسی کا ایک معمولی سا شعر ہے ؎

بہ گرد تربتم امشب ہجوم بلبل بود
مگر چراغ مزارم ز روغن گل بود

(آج رات میری قبر کے گرد بلبل کا ہجوم تھا۔ شاید میرے چراغ مزار میں روغن گل پڑا تھا۔)

اس میں اور میر کے شعر میں کوئی مشابہت نہیں۔ فارسی کا شعر معمولی اس لئے ہے کہ خود یہ مضمون بے ربط ہے کہ متکلم کے مزار پر بلبلوں کا ہجوم تھا (اور وہ بھی رات کے وقت۔) پھر اس کی کوئی دلیل بھی نہیں دی، جس سے بات بکھ جتی۔ اور جہاں روغن گل ہو وہاں بلبلوں کا ہجوم ضروری ہو تو ہر اس شخص کے گرد بلبلیں منڈلائیں گی، جس نے روغن گل لگا رکھا ہو۔ محمد حسین آزاد کے ناپسندیدہ لوگوں میں میر بھی تھے، لہٰذا وہ جگہ جگہ میر پر ترچھی ترچھی چوٹ کرتے ہیں۔ "آب حیات" میں میر پر گفتگو کے دوران "ایک اور توارد" کا عنوان قائم کر کے محمد حسین آزاد لکھتے ہیں: "کسی استاد کا شعر فارسی ہے۔" اس کے بعد وہ مذکورہ بالا شعر نقل کر کے فرماتے ہیں: "میر صاحب کے شعر میں بھی اسی رنگ کا مضمون ہے، مگر خوب بندھا ہے۔" ("مگر خوب بندھا ہے" کی بیداد لائق داد ہے۔) اس مربیانہ جملے کے بعد انھوں نے میر کا زیر بحث شعر لکھا ہے۔ یہی محمد حسین آزاد چند صفحے پہلے سودا کے ایک شعر کو ایک فارسی شعر کا ترجمہ بتا کر تحسینی لہجے میں کہہ چکے ہیں کہ "شعر کو شعر میں ترجمہ کرنا ایک دشوار صنعت ہے۔" یہ بات تو درست ہے، لیکن فارسی کا ایک ایسا شعر نقل کرنا جس کا میر کے شعر سے کوئی واسطہ نہیں، اور پھر تعریضی لہجہ میں میر کے شعر کو فارسی کے شعر سے لڑتا ہوا بتانا نہ سچائی ہے نہ انصاف۔ افسوس کہ ہماری تنقید ایسی ہی کارگذاریوں سے بھری پڑی ہے۔ محمد حسین آزاد اس بات کو خوب جانتے تھے کہ مضمون سے مضمون بنانا، یا پرانے مضمون میں نئی بات پیدا کرنا ہماری شعریات کا اہم اور قیمتی اصول ہے۔ لیکن کچھ تو انگریزی اثر سے، اور کچھ میر کی مخالفت میں، وہ اس بات کی پروا نہیں کرتے اور بار بار اشارے کنائے میں کہتے ہیں کہ میر نے دوسروں کے مضمون چرائے ہیں۔ غنی کاشمیری نے جب کہا تھا ؎

یاراں بروند شعر مارا
افسوس کہ نام ما نہ بروند
(یار لوگ ہمارے شعر تو لے گئے، لیکن
افسوس کہ انھوں نے ہمارا نام نہ لیا۔)

تو ان کی مراد یہی تھی کہ کسی کے مضمون کو استعمال کرنے میں کوئی عیب نہیں لیکن یہ بات صاف عیاں ہونی چاہئے کہ یہ فلاں کے شعر کا جواب ہے۔ تخلیقی استفادے کی قسموں میں ترجمہ، اقتباس، جواب، میں اس بات کی پوری گنجائش ہے کہ دوسروں کے مضمون سے مضمون بنایا جائے۔ بعض مضمون اس قدر مشہور ہو جاتے ہیں کہ ان کے بارے میں کچھ کہنا ضروری نہیں ہوتا کہ یہ کس کے ہیں۔ لیکن اگر کوئی منفرد مضمون کسی کے یہاں سے لیا جاتا تو شاعر اکثر خود ہی کہہ دیتا تھا کہ میں نے فلاں کی بات کا جواب لکھا ہے۔ اور اگر وہ نہ بھی کہتا تو تخلیقی معاشرہ اس قدر باخبر تھا کہ وہ سمجھ لیتا تھا کہ یہ جواب یا استفادہ ہے۔ بقا اکبرآبادی نے جب میر پر یہ الزام لگایا تھا کہ انھوں نے (میر نے) میرا دو آبے کا مضمون لے لیا (ملاحظہ ہو ۳۳/۴) تو ان کو شکایت صرف اس بات کی تھی کہ مضمون تو میرا ہے اور داد مل رہی ہے میر کو۔ ویسے یہ بات بھی ہے کہ بقا اکبرآبادی ازلی جھگڑالو تھے۔ انھوں نے میر و سودا کی ہجو بھی لکھی ہے اور اپنی اس کارگذاری پر فخر بھی کیا ہے۔

مرزا و میر باہم دونوں تھے ہم ملا
فن سخن میں یعنی ہر ایک تھا ادھورا
اس واسطے بقا اب ہجووں کی ریسماں سے
دونوں کو باندھ باہم میں نے کیا ہے پورا

آخری بات یہ کہ گل کو بوجہ سرخی کے، چراغ کہتے ہیں، اور خون بھی سرخ ہوتا ہے۔ لہٰذا چراغ گل میں خون بلبل کی دلیل مہیا ہوگئی۔ بہت عمدہ شعر ہے۔

۳۹۰/۳ اس مضمون پر اس سے بہتر شعر، اور بعض نکات کے لئے ملاحظہ ہو ۱۹۳/۳۔ پھر بھی اس شعر میں ایک دو نکات قابل توجہ ہیں۔ اول تو یہ کہ "دل تسلی نہیں" اضافت مقلوبی بھی ہو سکتا ہے، یعنی "تسلی دل نہیں" اور بے اضافت بھی ہو سکتا ہے، یعنی "دل تسلی نہیں ہوتا۔" "تسلی ہونا" بطور متعدی اٹھارویں صدی

میں عام تھا۔ غالب نے لکھا ہے۔

جگر تشنۂ آزار تسلی نہ ہوا
جوئے خوں ہم نے بہائی بن ہر خار کے پاس

ظاہر ہے کہ یہ "تسلی شدن" بمعنی "مطمئن ہونا، دلاسا حاصل ہونا، دل کا رنج کم ہونا" وغیرہ کا ترجمہ ہے۔ "اردو لغت، تاریخی اصول پر" سے معلوم ہوتا ہے کہ حسرت موہانی نے بھی اسے استعمال کیا ہے۔ لیکن آج کل یہ بالکل سننے میں نہیں آتا۔

"گل" کے معنی خود ہی "داغ" ہیں۔ (اس سلسلے میں کچھ بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۶/۳ اور ۱۳۸/۱۔) شعر زیر بحث میں گل کے داغ، یعنی داغ کے داغ کی بات ہے۔ لہٰذا یہاں داغ کے معنی محض (scar) نہیں، بلکہ "غم" فرض کرنا ہوگا ("داغ" بمعنی "غم" کے لئے ملاحظہ ہو ۱۵/۲۔) اب داغ کا لفظ دوہری معنویت کا حامل ہو کر خاص میر کے رنگ کا لفظ ہو گیا، کہ "داغ" بمعنی "غم" تو ہے، لیکن "گل" کے معنی بھی "داغ" ہیں۔ اس طرح مصرعے میں خوب صورت تناؤ پیدا ہو گیا ہے۔ چونکہ یہاں "گل" کے معنی "معشوق" ہیں، اس لئے "جلوے" کا لفظ بڑی مناسبت کا حامل ہے۔

میر کی غزل سے ہم زمین، لیکن مختلف البحر غزلیں سودا، قائم اور مصحفی نے کہی ہیں۔ مصحفی نے "داغ" کا قافیہ میر کے ہم معنی باندھا ہے، لیکن بہت بھونڈے اور بے کیف انداز میں۔

حزا الم کا جو ہے مصحفی کو کود کے ساتھ کود=تنگ
بھرے ہے نت تنگ سودہ داغ میں گل کے

طالب آملی کا ایک شعر نظر سے گذرا جس کا مضمون شعر زیر بحث، اور خاص کر ۱۹۳/۳ سے مشابہ ہے۔

گر نسیم چمن ہمرہ آورد ورقے
مشام شوق تسلی بہ جذب بو نہ شود
(نسیم چمن ایک آدھ پنکھڑی اڑا کر لائے تو لائے۔ میرا
مشام شوق پھول کی خوشبو کھینچ کر تسلی نہیں حاصل کرتا۔)

ملحوظ رہے کہ "تسلی شدن" بمعنی "مطمئن ہونا" یہاں بھی موجود ہے۔

۳۹۱

عشق میں نے خوف و خطر چاہئے
جان کے دینے کو جگر چاہئے

شرط سلیقہ ہے ہر اک امر میں
عیب بھی کرنے کو ہنر چاہئے

خوف قیامت کا یہی ہے کہ میر
ہم کو جیا بار دگر چاہئے

۳۹۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ مصرع اولیٰ کی بندش سست ہے، اور مفہوم ناقص۔ ''نے'' کے بعد عام طور پر ایک اور ''نے'' یا نون نافیہ لگاتے ہیں، خاص کر جب پہلے ''نے'' کے بعد دو باتیں کہی گئی ہوں۔ مثلاً غالب ع

نے وہ سرور و سوز نہ جوش و خروش ہے

بعض نسخوں میں ''بے خوف و خطر'' ملتا ہے۔ کلب علی خاں فائق نے اسے غلط قرار دیا ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ قرأت بہت اچھی نہ ہوتے ہوئے بھی ''نے خوف و خطر'' سے بہتر ہے۔ اعظم الدولہ سرور نے ''عمدہ'' میں ''بے خوف و خطر'' ہی لکھا ہے۔ ''عمدہ'' میں میر کا ترجمہ چونکہ میر کی زندگی ہی میں، یا ان کے فوراً بعد لکھا گیا ہوگا، اس لئے ''بے خوف و خطر'' کی قرأت کو بالکل نظر انداز نہیں کر سکتے۔ معنی پھر بھی بہ تکلف ہی نکلتے ہیں۔ نسخۂ محمود آباد (مرتبہ اکبر حیدری) اور نسخۂ نیر مسعود میں بھی ''بے خوف و خطر'' ہی ہے۔ ''بے خوف و خطر'' میں معنی نامکمل رہتے ہیں۔ لیکن ممکن ہے میر نے پہلے ''بے خوف خطر''

لکھا ہو اور بعد میں ''بے خوف و خطر'' لکھ کر اصل کی اصلاح کر دی ہے۔ معنی اب بھی پوری طرح پابند محاورہ نہیں ہو سکے۔ شعر بہر حال معمولی ٹھہرتا ہے۔ اس زمین و بحر میں سودا کا مطلع نسبۃً بہتر ہے۔ ان کا مصرع ثانی میر سے تقریباً لڑ گیا ہے۔ غزلیں غالباً کسی مشاعرے کی ہیں، اور ''جگر'' چاہئے کا قافیہ اتنا بولتا ہوا ہے کہ توارد ہونا حیرت انگیز نہیں۔ مصرع اولیٰ سودا کا بھی خاصا بے لطف ہے ؎

جان تو حاضر ہے اگر چاہئے
دل تجھے دینے کو جگر چاہئے

میر سوز نے البتہ خوب مطلع کہا ہے ؎

ہم کو نہ کچھ سیم نہ زر چاہئے
لطف کی اک تیری نظر چاہئے

۳۹۱/۲ مضمون کے اعتبار سے، اور بندش کی چستی کے لحاظ سے، یہ شعر لاثانی ہے۔ 'عیب' اور ''ہنر'' کا تضاد خوب ہے، اور ''سلیقہ'' میر کا خاص لفظ ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۲/۱۔ اس لفظ میں محنت اور حرکت کی اقتصادیات (economy) کا بھی تصور ہے، کہ کم محنت سے زیادہ کام کر لیا جائے۔ لیکن سب سے زیادہ اہم بات اس شعر کا مضمون ہے، کہ عیب اور خوبی دونوں ہی طرح کے کام ہنر کا تقاضا کرتے ہیں۔ یا پھر یہ کہ انسان جو بھی کرے، اسے ایک بانک پن (Panache) کے ساتھ کرے، اس کی ہر بات میں ایک ادا نکلتی ہو۔ اگر وہ معمولی بات بھی کہے تو دلوں کو موہ لے، جیسا کہ حالی نے غالب کے بارے میں کہا ہے ؎

لاکھ مضمون اور اس کا ایک ٹھٹھول
سو تکلف اور اس کی سیدھی بات

۳۹۱/۳ اس مضمون کو میر اور آبرو دونوں نے ملک قمی سے لیا ہے۔ پہلے ملک قمی کو سنئے ؎

باکم از آشوب محشر نیست می ترسم کہ باز
ہم چو شمع کشتہ باید زندگی از سر گرفت

(مجھے آشوب محشر کا کوئی خوف نہیں، ڈر ہے تو یہ ہے
کہ بجھائی ہوئی شمع کی طرح مجھے زندگی پھر از سرنو
شروع کرنی پڑے گی۔)

ملک قمی کے یہاں الفاظ کی ذرا کثرت ہے، لیکن دونوں مصرعے رواں بہت ہیں۔ اور شمع کشتہ کی تشبیہ بہت خوب ہے، کیونکہ اس میں شمع کی طرح جلنے اور پگھلنے کے بھی معنی آگئے ہیں۔ آبرو کہتے ہیں ؎

زندگانی تو ہر طرح کاٹی
مر کے پھر جینا قیامت ہے

آبرو کا مصرع اولیٰ بہت کارگر نہیں، لیکن مصرع ثانی (خاص کر لفظ قیامت) واقعی قیامت کا ہے۔ اس ایک لفظ نے ملک قمی کی ''شمع کشتہ'' والی تشبیہ کو بھی ماند کر دیا ہے، کفایت الفاظ اس پر الگ ہے۔ میر کے یہاں بھی کفایت الفاظ بہت خوب ہے، بلکہ اس اعتبار سے ان کا شعر ملک قمی اور آبرو دونوں کے شعر سے بہتر ہے۔ مضمون کے اعتبار سے دیکھیں تو ملک قمی نے آشوب محشر سے بے خوف ہونے کا ذکر کیا ہے۔ اور میر نے اس سے زیادہ لطیف بات کہی ہے کہ مجھے خوف قیامت تو ہے، لیکن اس وجہ سے نہیں کہ اس دن حساب کتاب ہوگا اور اعمال جانچے جائیں گے، بلکہ اس وجہ سے کہ مجھے دوبارہ زندہ ہونا پڑے گا۔ ملک قمی کے شعر میں پوری زندگی کو دوبارہ گذارنے کا تذکرہ ہے۔ آبرو کے شعر میں بھی یہ معنی ہیں اور دوبارہ جی اٹھنے کے بھی معنی ہیں۔ میر کے شعر میں بھی یہی بات ہے کہ دوبارہ جی اٹھنے کے معنی ہیں اور پوری زندگی دوبارہ گذارنے کے بھی معنی ہیں۔ میر کے شعر میں ''ہم کو جیا... چاہئے'' میں مزید حسن یہ ہے کہ دوبارہ جی اٹھنے کے معنی مقدم ہیں، اور پوری زندگی دوبارہ گذارنے کے معنی موخر ہیں۔ اس طرح میر کے شعر میں ڈرامائیت زیادہ ہے۔

بحیثیت مجموعی یہ کہا جاسکتا ہے کہ اگر آبرو کا مصرع اولیٰ کم زور نہ ہوتا تو ان کا شعر ملک قمی اور میر دونوں سے بہتر ٹھہرتا۔ اس وقت میر کا شعر تینوں میں بہترین ہے، لیکن اولیت کا اعزاز ملک قمی کو بہر حال حاصل ہے۔ میر نے اس مضمون کو دوبارہ کہا ہے ؎

جی تو جانے کا ہمیں اندوہ ہی ہے لیک میر
حشر کو اٹھنا پڑے گا پھر یہ اک غم اور ہے

(دیوان دوم)

یہاں مضمون میں یہ اضافہ کر کے، کہ مرنے کا بھی درد ہے اور دوبارہ جی اٹھنے کا بھی غم، میر نے ملک قمی اور شاہ آبرو سے دونوں سے اپنی بات الگ کر لی ہے۔ ہاں اس شعر میں وہ روانی نہیں جو زیر بحث شعروں میں ہے۔ امیر مینائی نے مضمون بھی محدود کیا اور معنی بھی پست کر دیے ؎

مر کے راحت تو ملی پر ہے یہ کھٹکا باقی
آکے عیسیٰ سر بالیں نہ کہیں قم مجھ کو

۳۹۲

ہستی اپنی حباب کی سی ہے
یہ نمائش سراب کی سی ہے

چشم دل کھول اس بھی عالم پر
یاں کی اوقات خواب کی سی ہے

میر ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

۳۹۲/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں، یہ میر کے عام معیار کا، یعنی زیادہ تر شعرا کے اعتبار سے اعلیٰ معیار کا شعر ہے۔ پہلے مصرعے میں ’’حباب‘‘ (جو پانی سے بنتا ہے اور پانی پر بنتا ہے) کے مقابلے میں مصرع ثانی میں ’’سراب‘‘ (جو خشکی پر بنتا ہے لیکن پانی کا التباس پیدا کرتا ہے) بہت خوب ہے، لفظ ’’نمائش‘‘ بھی عمدہ ہے، کیونکہ سراب تو محض نمائش ہے، اور بلبلے میں ہوا بھری ہوتی ہے جو دکھائی نہیں دیتی۔ ’’کی سی ہے‘‘ میں لطف یہ ہے کہ یہ امکان پھر بھی چھوڑ دیا ہے کہ شاید ایسا نہ ہو۔ یعنی ممکن ہے ہماری ہستی بظاہر حباب و سراب کی سی ہو، لیکن حقیقت میں کچھ اور ہو۔ ’’ہستی اپنی‘‘ میں اشارہ دونوں طرف ہے یعنی میری اکیلی ہستی، یا ہماری ہستی یعنی تمام بنی نوع انسان کی existence۔

۳۹۲/۲ اس شعر کے سامنے غالب کا شعر رکھیے۔

بزم ہستی وہ تماشا ہے کہ جس کو ہم اسد
دیکھتے ہیں چشم از خواب عدم نکشادہ سے

میں نے ان دونوں اشعار پر ’’شعر غیر شعر اور نثر‘‘ میں مفصل اظہار خیال کیا تھا۔ اسی کو یہاں دہرائے دیتا ہوں۔ میں اسے میر کے بہترین شعروں میں گنتا ہوں۔ شیکسپیئر کے کردار پراسپرو (Prospero) کا مکالمہ جن لوگوں کو یاد ہوگا:

We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.

(The Tempest, IV, I,)

ترجمہ: ہم تو اسی شے کے ہیں
جس سے خواب بنائے جاتے ہیں اور ہماری
یہ چھوٹی سی زندگی،
نیند اس کے گرد دائرہ کھنچے ہوئے ہے۔

وہ جانتے ہوں گے کہ میر نے ’’اوقات‘‘ کا محاورہ نما استعارہ رکھ کر رو بیے کا جو ابہام پیدا کیا ہے، اس کی وجہ سے شیکسپیئر کی رائے زنی سے بہتر صورت پیدا ہوگئی ہے۔ ’’اوقات‘‘ بمعنی ’’حیثیت‘‘ ہے۔ ’’اس کی اوقات ہی کیا ہے‘‘ تحقیراً بولا جاتا ہے۔ لیکن یہ بھی کہہ دیتے ہیں: کہ ’’میں اپنی اوقات پر قائم ہوں‘‘ یعنی ’’اپنی حد سے تجاوز نہیں کر رہا ہوں۔‘‘ ’’اوقات‘‘ ’’وقت‘‘ کی جمع بھی ہے، ’’اوقات بسر کرنا‘‘ بمعنی ’’زندگی گذارنا‘‘۔ ’’اوقات‘‘ کو محض زمانے کا مفہوم بھی دیا جا سکتا ہے، ’’تنگی اوقات‘‘، ’’خوش اوقاتی‘‘ وغیرہ۔ ’’اوقات‘‘ سے روزی کمانے کا تصور بھی منسلک ہے۔ مثلاً ’’گذر اوقات ہو جاتی ہے۔‘‘ ان سب مفہوموں کے ساتھ ’’خواب‘‘ کا مفہوم برقرار رہتا ہے۔

اس عالم کی حیثیت کیا ہے؟ وہ خواب کی طرح ہلکا ہے، بے معنی ہے، غیر حقیقی ہے۔ خواب کی سی بساط رکھتا ہے۔ بہت طویل، پیچیدہ، لیکن ذات کے اندر محدود۔ (آپ کے خواب آپ کی ذات کے آگے نہیں جا سکتے۔ آپ دوسروں کے behalf پر خواب نہیں دیکھ سکتے۔) عالم کی حدیں خواب کی طرح

مبہم، نیم روشن اور غیر قطعی ہیں۔ اس میں زندگی گذارنا خواب دیکھنا ہے۔ اس کی اوقات (جمع جتھا، روزی روٹی) خواب کی طرح فرضی یا کم قیمت ہے۔ یہاں جو وقت گذرتا ہے وہ اس طرح گویا ہم خواب میں ہیں۔ یہاں کے وقت کی مثال خواب کے وقت کی سی ہے۔ طویل ترین خواب بھی چند ہی لمحوں پر محیط ہوتا ہے اور خواب دیکھنے والا چشم زدن میں برسوں کی منزل طے کر لیتا ہے، وقت کو آگے پیچھے کر لیتا ہے۔ بچہ خواب دیکھتا ہے کہ میں بڈھا ہو گیا ہوں، بڈھا خواب دیکھتا ہے کہ میں بچہ ہوں، وغیرہ۔ گویا خواب میں وقت کی نوعیت زمان غیر حقیقی یعنی (unreal time) کی ہوتی ہے۔ اس دنیا میں وقت غیر حقیقی ہے۔ اصل اور حقیقی زمان تو "اس" عالم میں ہے۔

اس طرح محض ایک لفظ کے ابہام نے شعر کو معنی کی ان دنیاؤں سے ہم کنار کر دیا جو واضح لفظ استعمال کرنے سے ہم پر بند رہتیں۔ مثلاً مصرع اگر یوں ہوتا ع

(۱) یاں کی ہستی تو خواب کی سی ہے

(۲) یہ جو دنیا ہے خواب کی سی ہے

(۳) زندگی یہ تو خواب کی سی ہے

وغیرہ، تو شعر وہ کوڑی کا نہ رہتا۔ موجودہ صورت میں اس کا جواب ممکن نہیں تھا، سوائے اس کے کہ اور ابہام پیدا کیا جاتا۔ ابہام کی کاٹ توضیح سے نہیں ہو سکتی۔ غالب اور میر دونوں کے اشعار میں عالم ہست و بود کی کم حقیقی کا تذکرہ ہے، اور اس کے مقابلے میں کسی اور عالم کا ذکر ہے جو زیادہ واقعی اور اصلی ہے۔ میر نے اس نکتے کو واضح کرنے کے لئے زمان و مکان کے ادغام سے ایک استعارہ تراشا ہے، لیکن زیادہ زور زمان پر ہے۔ یہی ثابت کرنا مقصود تھا کہ عالم آب و گل میں زمان غیر حقیقی ہے۔ غالب نے زمان کے لئے مکان کا استعارہ تلاش کر کے ابہام کو مبہم تر کر دیا ہے۔ میر کے یہاں عالم مثل خواب تھا۔ غالب کے شعر میں متکلم خود خواب میں ہے۔ اور خواب بھی وہ جو وجود کی نفی کرتا ہے، یعنی خواب عدم۔ غالب نے یہ نہ کہہ کر کہ بزم ہستی کا وجود مثل خواب ہے، یہ کہا ہے کہ اس کا وجود اگر ہے تو خواب میں ہے (بے اصل ہے) یا عدم میں ہے (یعنی نہیں ہے۔) بزم ہستی کا وجود اس لئے ہے کہ بزم ہستی ہے ہی نہیں۔ اس طلسمی ماحول میں بھی میر کا شعر اپنی جگہ بنتا ہے۔ مجرد ابہام کی بنا پر میر اور غالب کے شعر ہم پلہ ہیں۔ لیکن غالب نے مضمون کو پیکر اور استعارے کے مرکب میں بند کر کے جو دیا

خلق کی ہے وہ میر سے بالاتر ہے۔

یہاں تک میں نے "شعر، غیر شعر اور نثر" سے بحث نقل کی ہے جو ابہام کے حوالے سے تھی۔ اب چند مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ میں چشم دل کے کھولنے کا ذکر ہے۔ اس سے مراد یہ نکلی کہ عالم آب و گل کو دیکھنے کے لئے دیدۂ ظاہر کافی ہے، لیکن یہاں تو دیدۂ ظاہر بھی کھلے ہوئے نہیں ہیں، کیونکہ عالم آب و گل کو مصرع ثانی میں خواب کہا ہے۔ لہٰذا اس کو دیکھنے کے لئے آنکھیں بند ہونا چاہئے، جیسا کہ خواب دیکھتے وقت ہوتا ہے۔ "خواب" کو نیند کے معنی میں لیں تو مراد یہ نکلی کہ عالم آب و گل محض ایک نیند ہے، اور اس کے جاگنے کے بعد کسی اور عالم کو دیکھنا ہوگا۔

آخری سوال یہ ہے کہ "اس بھی عالم" سے کون سا عالم مراد ہے؟ ظاہر ہے کہ ایک معنی تو "عالم بالا" یا "عالم ارواح" ہیں جو کہ حقیقی عالم ہے۔ لیکن ایک امکان یہ بھی ہے کہ "اُس" کی جگہ "اِس" ہو۔ اب معنی یہ نکلے کہ اگر تم چشم دل سے دیکھو تو پتہ لگے گا کہ یہاں کی اوقات خواب کی سی ہے۔ اب لطف یہ پیدا ہوا کہ چشم دل کھلے تو عالم آب و گل مثل خواب دکھائی دے۔ ایک معنی یہ بھی ہیں کہ تم نے اس عالم (آب و گل) پر چشم دل تو کھول رکھی ہے، لیکن اس سے تمھیں کچھ ملے گا نہیں کیونکہ یہاں کی اوقات خواب کی سی ہے۔ تم اس عالم (ارواح) پر چشم دل وا کرو تو تمھیں کچھ حاصل ہوگا۔

دیوان چہارم میں اس شعر کا ایک پہلو میر نے یوں بیان کیا ہے ؎

کچھ نہیں اور دیکھیں ہیں کیا کیا
خواب کا سا ہے یاں کا عالم بھی

۳۹۲/۳ اس شعر پر بھی بحث "شعر، غیر شعر اور نثر" سے نقل کرتا ہوں۔ یہاں بنیادی معاملہ مناسبت الفاظ کا ہے۔ مثلاً مندرجۂ ذیل شعر ملاحظہ ہو ؎

ہے چشم نیم باز عجب خواب ناز ہے
فتنہ تو سو رہا ہے در فتنہ باز ہے

کہتے ہیں کہ مصرع اولیٰ ناسخ نے کہا تھا جس پر خواجہ وزیر نے فی البدیہہ مصرع لگایا۔ مناسبت کے اعتبار سے نہ میر کی تشبیہ میں کوئی خاص بات ہے، نہ ناسخ و وزیر کے استعارے میں۔

آنکھوں کو شراب کے پیالے بھی اکثر کہا گیا ہے، اور فتنہ بھی۔ مگر دوسرے شعر میں پپوٹوں کو "در فتنہ" کہہ کر صاحب خانہ کے سوتا ہونے لیکن گھر کا دروازہ کھلا ہونے کا ذکر کر کے مکمل بھری پیکر خلق کیا گیا ہے۔ اسی طرح، میر کے شعر میں اصل خوبی تشبیہ میں نہیں ہے بلکہ لفظ "میر" میں ہے۔ مثلاً اس مصرع سے تخلص نکال کر اسے یوں کر دیا جائے ؂

تیری ان نیم باز آنکھوں میں

آج ان نیم باز آنکھوں میں

ہائے ان نیم باز آنکھوں میں

وغیرہ، تو شاعری فوراً غائب ہو جاتی ہے کیونکہ دراصل، یہ شعر لفظ "میر" کے استعمال کی وجہ سے انکشاف اور تحیر کا پیکر بن گیا ہے۔ "میر! ان نیم باز آنکھوں" کہنے سے پیکر یہ بنتا ہے کہ کسی شخص نے اچانک یہ محسوس کیا ہے کہ ارے، ان نیم باز آنکھوں کا راز یہ ہے کہ ان کی ساری مستی شراب کی سی ہے۔ لہٰذا یہ شعر یا تو محبوب کا سامنا ہونے پر انکشاف کی صورت حال بیان کر رہا ہے، یا سامنا ہونے کے بعد تنہائی میں زیر لب کہی ہوئی بات ہے، جس میں ایک رنجیدہ تمنائیت ہے۔ یا اس اچانک احساس کا نقشہ ہے کہ کسی شخص نے دفعتہً یہ محسوس کیا کہ اس کے اوپر جو نشے کی سی کیفیت طاری تھی (یا ہے) وہ ان نیم باز آنکھوں کی وجہ سے تھی (یا ہے۔) اگر "اُن" کو "اِن" پڑھا جائے تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہ شعر تنبیہی ہے کہ میر، تو اس طرف مت دیکھ، یہ نیم باز آنکھیں شراب کا سا نشہ رکھتی ہیں۔ تو انھیں دیکھ کر اپنے ہوش کھو دے گا۔ (یا ان کی مستی شراب کا سا اثر رکھتی ہے، شراب حرام ہے۔ تو کیوں ان کی طرف دیکھ کر شراب کا نشا اپنے رگ و پے میں سرایت کرنے کا گناہ مول لیتا ہے؟) آخری صورت یہ ہے کہ اے میر! تو ان نیم باز آنکھوں سے دھوکا نہ کھانا۔ یہ اصل مستی نہیں ہے، بلکہ شراب کی آوردہ مصنوعی اور کم تر درجے کی مستی ہے۔ (دل میں اک چور بھی ہے کہ معشوق نے غیر کے ساتھ شراب تو نہیں پی ہے؟) علاوہ بریں لفظ "ساری" بھی تحیر اور انکشاف کے تاثر کی پشت پناہی کرتا ہے۔

اس تجزیے کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اگر چہ ناسخ اور وزیر کے شعر کا حسن بھی پیکر کا خلق کردہ ہے، لیکن میر سے کم تر درجے کا ہے، کیونکہ اگر چہ میر کا شعر بھی پیکر ہی کا مرہون منت ہے، لیکن

(رچرڈس (I.A.Richards) کی زبان میں) اس پیکر کے خلق کردہ محسوسات سے متعلق جو ذہنی وقوعات (mental events) منسلک ہیں، وہ زیادہ متنوع ہیں، اس لئے میر کے جدلیاتی الفاظ میں نامیاتی زندگی زیادہ ہے۔ لہٰذا ظاہر ہے کہ میر کا شعر بہتر ہے۔ اس تجزیے کی روشنی میں پیکر کی تعین قدر کا اصول بھی طے ہو جاتا ہے، کہ پیکر جس حد تک اور حواس خمسہ میں جتنے زیادہ، حواسوں کو متحرک کرے گا، اتنا ہی اچھا ہوگا۔

یہاں تک تو "شعر، غیر شعر اور نثر" سے ماخوذ بحث تھی۔ اب میں اس پر اتنا اضافہ کرنا چاہتا ہوں کہ میر کا شعر تحیر اور انکشاف کا پیکر بن کر ہماری حس مشترک کو متاثر کرتا ہے۔ اس کے ذریعہ ہمارے تخیل کو مہمیز ملتی ہے۔ اس بظاہر سادہ اور رسمیاتی شعر میں کیفیت اور معنی کی فراوانی ہے۔

۳۹۳

دل کے معمورے کی مت کر فکر فرصت چاہیے
ایسے ویرانے کے اب بسنے کو مدت چاہیے

عشق وے خواری نبھے ہے کوئی درویشی کے بیچ
اس طرح کے خرچ لا حاصل کو دولت چاہیے

۱۰۷۵ عاقبت فرہاد مرکر کام اپنا کر گیا
آدمی ہووے کسی پیشے میں جرأت چاہیے

عشق میں وصل و جدائی سے نہیں کچھ گفتگو
قرب و بعد اس جا برابر ہے محبت چاہیے

۳۹۳/۱ سب سے پہلے تو فانی کا یہ شعر اس مطلعے کے سامنے رکھیے ؎

دل کا اجڑنا سہل سہی بسنا سہل نہیں ظالم
بستی بسنا کھیل نہیں بستے بستے بستی ہے

فانی کے شعر میں جذباتیت اور خود رحمی کا وفور ہے۔ معلوم ہوتا ہے متکلم پوری کوشش کر رہا ہے کہ اپنی صورت حال کی درد انگیزی سے جو کچھ فائدہ یعنی معشوق سے جو کچھ توجہ ممکن ہے اسے حاصل کر لے۔ اس کے برخلاف میر کے شعر کا متکلم عجب پر وقار، بے پروا اور مربیانہ لہجہ اختیار کرتا ہے۔ اس کا مخاطب بھی مبہم ہے، کہ معشوق بھی ہوسکتا ہے، کوئی اور شخص بھی ہوسکتا ہے، اور خود متکلم بھی ہوسکتا ہے۔ پھر

یہ لطف ملاحظہ ہو کہ مصرع اولیٰ میں دل کو ''معمورہ'' کہا اور مصرع ثانی میں اسے ''ویرانہ'' کہا۔ یعنی دل کی گذشتہ اور موجودہ دونوں صورت حالات بھی بیان کردیں، اور یہ بھی ظاہر کردیا کہ دل کوئی معمولی جگہ، چھوٹی سی بستی، یا گم نام سا قصبہ نہیں، بلکہ معمورہ ہے۔ ''بستی'' کے مقابلے میں ''معمورہ'' بہت زیادہ قوی لفظ ہے۔ ''معمورہ'' کے معنی ہیں ''آباد، بھرا ہوا، چہل پہل کی جگہ، وہ جگہ جہاں خوب کھیتی اور سبزہ ہو، وغیرہ''۔ ''معمورہ'' کے استعمال کی مثالیں میر کے یہاں مزید دیکھنا ہو تو ۱۸۴/۱ اور ۲۷۶/۲ ملاحظہ کریں۔ اس کے برخلاف ''بستی'' سے تنگی، یا کم سے کم چھوٹے پن، کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ دیکھیے میر نے ''بستی'' کا لفظ کس خوبی سے استعمال کیا ہے ؎

اجڑی اجڑی بستی میں دنیا کی جی لگتا نہیں
تنگ آئے ہیں بہت ان چار دیواروں میں ہم

(دیوان ششم)

فانی کا متکلم دل کی ویرانی کو ترحم اور تعزیت کا موقع بنانا چاہتا ہے، لیکن وہ دل کو ''بستی'' ہی کہہ کر رہ جاتا ہے۔ میر کا متکلم اسے ''معمورہ'' اور پھر ''ایسا ویرانہ'' کہتا ہے۔ ''ایسا ویرانہ'' میں ویرانہ کی وسعت اور ویرانی کی شدت، دونوں مفہوم ہیں۔ پھر وہ کہتا ہے ابھی تم اس کی فکر میں مت پڑو، یہ کام وقت چاہتا ہے، فرصت اور مدت چاہتا ہے۔ دونوں قافیے اس قدر برمحل بیٹھے ہیں کہ بایدوشاید۔ لفظ ''اب'' بھی توجہ کا طالب ہے، کہ اس میں کنایہ اس بات کا ہے کہ شاید پہلے کبھی اس ویرانے کو دوبارہ بسانا نسبتۃً آسان رہا ہو، لیکن اس وقت تو یہ کام بہت دیر طلب ہے۔ شور انگیز شعر کہا ہے، لیکن کنائے بھی ہیں۔ معمولی مضمون کو اتنا چمکا کر پیش کرنا میر ہی کے بس کا روگ تھا۔

۳۹۳/۲ اس طرح کا مضمون میر نے اکثر کہا ہے، اور ہر جگہ کوئی نئی بات ڈال دی ہے، مثلاً ملاحظہ ہو ۲۷۸/۱ اور ۳۵۳/۱۔ پھر مندرجہ ذیل اشعار بھی ہیں ؎

چاہنے کا مجھ سے بے قدرت کا کیا ہے اعتبار
عشق کرنے کو کسو کے چاہیے مقدور تک

(دیوان دوم)

سیمیں تنوں کا ملنا چاہے ہے کچھ تمول
شاہد پرستیوں کا ہم پاس زر کہاں ہے

(دیوان دوم)

غریبوں کی تو پگڑی جاے تک لے ہے اتروا تو
تجھے اے سیم بر لے بر میں جو زردار عاشق ہو

(دیوان چہارم)

ان اشعار کے ہوتے ہوئے بھی زیر بحث شعر میں اپنی انفرادیت ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ اس میں عشق اور بے خواری دونوں کا ذکر ہے، یعنی دونوں ایک ہی مرتبے کی چیزیں ہیں۔ رندی و حسن پرستی دونوں یکساں اہمیت یا وقعت رکھتی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ ''درویش'' کہہ کر عجب لطیف طنز پیدا کیا ہے، کہ ہیں تو درویش، لیکن کام کرنا چاہتے ہیں مے خواری و عاشقی کے۔ یا پھر یہ کنایہ ہے کہ ان کاموں سے، یا ان چیزوں کی کشش سے کوئی بچ نہیں سکتا۔ درویش ہو یا کوئی اور، دنیا دار ہو یا اہل دل، لیکن عشق و مے خواری کے بغیر چارہ نہیں۔ تیسری بات یہ کہ ان دونوں چیزوں کو ''خرج لا حاصل'' کہا۔ اس میں طنز کا لطف تو ہے ہی، لیکن معنی بھی دو ہیں۔ (۱) عشق و مے خواری میں جو زر خرچ ہوتا ہے وہ لا حاصل ہے، کیونکہ ان اشغال سے کچھ فائدہ نہیں، ان سے کچھ ہاتھ نہیں لگتا۔ (۲) عشق و مے خواری میں خود انسان خرچ ہو جاتا ہے، یعنی انسان اپنے کو، یا اپنی صلاحیتوں اور قوتوں کو ضائع کرتا ہے۔ اور ایسی فضول خرچی کو دولت درکار ہے۔

مطلع کی طرح اس شعر کا بھی لہجہ ٹھنڈا سا مربیانہ ہے۔ خود ترحمی اور درد انگیزی کا دور دور تک پتہ نہیں۔ خوب کہا ہے۔

۳۹۳/۴ یہاں غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے ؎

ہم سخن تیشے نے فرہاد کو شیریں سے کیا
جس طرح کا بھی کسی میں ہو کمال اچھا ہے

غالب کے شعر میں ''کمال'' کا ذکر ہے اور میر کے شعر میں ''جرأت'' کا۔ میر نے فرہاد کی

موت کا تذکرہ کر کے جرأت کا جواز پیدا کر دیا ہے۔ دونوں کے یہاں خفیف سا اشارہ اس بات کا ہے کہ سنگ تراشی یا کوہ کنی بذات خود کوئی بہت محترم و معزز فن نہیں۔ اپنے اپنے وقت کے سب سے بڑے شاعروں کے لئے مناسب بھی تھا کہ وہ اپنے فن کے علاوہ ہر فن کو بہ نگاہ کم ہی دیکھتے۔

میر کا شعر غالب سے بہتر ہے، کیونکہ غالب نے شیریں سے فرہاد کی ہم سخنی کا کوئی ثبوت نہیں پیش کیا ہے، سوائے اس کے کہ ایک عام سی بات ہے کہ شیریں شاید فرہاد کا کام دیکھنے اس کے پاس آیا کرتی ہو۔ اس کے برخلاف میر نے ''مر کر کام اپنا کر گیا'' کہہ کر بات مبہم رکھی ہے۔ اس کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ مرنا ہی فرہاد کا مقصود تھا، اور اپنی جرأت کے باعث اس نے اسے حاصل کر لیا۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ فرہاد نے مر کر اپنے عشق کی صداقت اور شیریں پر اپنی جاں بازی کا نقش ثبت کر دیا۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ فرہاد نے موت کے ذریعہ زندگی جاوداں حاصل کر لی۔

ایک بہت ہی خوبصورت امکان یہ بھی ہے کہ فرہاد نے مر کر نہ صرف شیریں پر، بلکہ خسرو پر بھی اپنے عشق کا سکہ جما دیا، اور خسرو کو اپنے مقابلے میں ہمیشہ کے لئے پست کر دیا۔ میر حیدر معمائی نے کیا خوب کہا ہے ؎

ہمیں بس کوہ کن را باہمہ دوری کہ از نامش
بر افروزد رخ شیریں و خسرو مضطرب گردد

(شیریں سے اس قدر دوری کے باوجود فرہاد کے
لئے یہی بہت ہے کہ اس کا نام سنتے ہی شیریں کا چہرہ
چمک اٹھتا ہے اور خسرو مضطرب ہو جاتا ہے۔)

حیدر معمائی کے یہاں معنی کا ایک ہی پہلو ہے، لیکن بہت خوب بندھا ہے۔ میر کا شعر زیادہ معنی خیز ہے۔ شور انگیز دونوں ہیں۔

۳۹۳/۴ معشوق دور ہوتے ہوئے بھی نزدیک ہے، یا نزدیک ہوتے ہوئے بھی دور ہے۔ یہ دونوں مضمون ہمارے شعرا نے برتے ہیں۔ موخر الذکر پر کچھ شعر آگے آئیں گے، اور اول الذکر پر میر حسین شوق نے مضمون آفرینی کا کمال دکھا دیا ہے ؎

دوریم بہ صورت ز تو نزدیک بہ معنی
مانند دو مصرع کہ ز ہم فاصلہ دارد
(ہم تجھ سے در حقیقت نزدیک اور بظاہر دور ہیں،
جیسے کہ شعر کے دو مصرعے، جو ایک دوسرے سے
دور، لیکن معنی کے لحاظ سے باہم دگر پیوست ہوتے
ہیں۔)

صائب کو شوقی کے مضامین بہت پسند تھے، چنانچہ انھوں نے اس مضمون کو بھی تقریباً ہو بہو اٹھالیا۔

ما از تو جدائیم بہ صورت نہ بہ معنی
چوں فاصلۂ بیت بود فاصلۂ ما
(ہم تجھ سے بظاہر جدا ہیں، نہ کہ در اصل۔
ہمارا تیرا فاصلہ ایسا ہی ہے جیسے شعر کے دو
مصرعوں کا۔)

میر نے زیر بحث شعر کے علاوہ دیوان پنجم میں یہ مضمون یوں کہا ہے۔

نہیں اتحاد تن و جاں سے واقف
ہمیں یار سے جو جدا جانتا ہے

ایسے اشعار کے ہوتے ہوئے بھی دیوان اول کا یہ زیر بحث شعر اپنی جگہ پر قائم نظر آتا ہے۔ سب سے پہلے تو اس کا بے تکلف اور آسودہ (relaxed) لہجہ ہے، گویا بالکل سامنے کی بات کہی جا رہی ہو۔ عشق کے تجربے کو اس طرح روزانہ زندگی سے پیوست کر دینا کہ بظاہر اس کی اہمیت کم ہو جائے، یہ میر کا خاص انداز ہے۔ پھر "محبت چاہئے" کا فقرہ بہت معنی خیز ہے، کہ اگر واقعی لگاؤ ہے تو فاصلے کچھ معنی نہیں رکھتے۔ اس کے دو معنی ہیں۔ (۱) عاشق و معشوق فاصلے کو طے کر کے آملیں گے۔ بقول اقبال۔

آملیں گے سینہ چاکان چمن سے سینہ چاک

اور دوسرے معنی یہ ہیں کہ اگر محبت ہے تو نزدیکی اور دوری اپنی اہمیت کو کھو دیتے ہیں اور عاشق و

معشوق دونوں خود کو ایک دوسرے سے بے انتہا نزدیک محسوس کرتے ہیں چاہے مکانی فصل بہت زیادہ ہو۔

مصرع اولیٰ میں "نہیں کچھ گفتگو" سے بھی کئی باتیں مراد ہیں۔ (۱) ان باتوں کا ذکر نہیں۔ (۲) ان باتوں سے کوئی مطلب نہیں۔ (۳) ان باتوں کا کوئی مطلب نہیں (یعنی یہ بے معنی باتیں ہیں۔) "اس جا" کا فقرہ بھی خوب ہے۔ اس سے (۱) ملک عشق مراد ہے۔ (۲) مقام عشق مراد ہے، یعنی جب عاشق/معشوق اس مقام پر پہنچ جائیں جو صحیح معنی میں درجۂ عشق و وحدت کہلانے کا مستحق ہے۔ (۳) معاملات عشق مراد ہیں، کہ یہاں ان باتوں میں دوری اور نزدیکی ایک ہی معنی رکھتی ہے۔ چھوٹے چھوٹے الفاظ میں میر نے حسب معمول کثرت معنی کے اشارے بھر دیے ہیں۔ ہاں، ان کا مصرع اولیٰ حافظ کا تقریباً ترجمہ ہے۔

در راہ عشق مرحلۂ قرب و بعد نیست
می بینمت عیاں و دعا می فرستمت
(راہ عشق میں دوری اور نزدیکی کے مراحل نہیں۔
میں تجھے صاف صاف دیکھ لیتا ہوں اور تجھے اپنی
دعائیں بھیجتا ہوں۔)

حافظ کے شعر پر مزید گفتگو کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۷۱۔

۳۹۴

دل کھنچے جاتے ہیں سارے اس طرف
کیونکہ کہیے حق ہماری اور ہے

۳۹۴/۱ اس شعر میں کئی طرح کے تصورات یک جا ہو گئے ہیں۔ مشہور حدیث نبویؐ ہے کہ میری امت کبھی باطل پر مجتمع نہ ہوگی۔ لہٰذا مسلمانوں کا عام عقیدہ ہے کہ جس چیز پر اجماع ملت ہو وہ برحق ہے۔ اب میر کا شعر دیکھیے۔ متکلم/عاشق درد و الم اٹھاتا ہے، معشوق کے ستم سہتا ہے، اس سے مہر و انصاف کا متمنی ہوتا ہے۔ ان میں سے کچھ بھی اسے حاصل نہیں ہوتا۔ لہٰذا وہ یہ کہنے میں خود کو حق بجانب گمان کرتا ہے کہ معشوق غیر منصف اور ناحق پر ہے اور میں حق پر ہوں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ تمام خلقت کے دل تو معشوق کی طرف کھنچے جاتے ہیں۔ سب اسی کا کلمہ پڑھتے ہیں۔ پھر میں کس طرح کہوں کہ حق میری طرف ہے؟

دوسرا تصور یہ ہے کہ میدان حشر میں متکلم/عاشق دادخواہ ہوتا ہے کہ معشوق کے ہاتھوں جو کچھ میں نے اٹھایا ہے اس کی جزا ملے۔ لیکن وہ دیکھتا ہے کہ میدان حشر میں سب لوگوں کے دل تو معشوق کی طرف کھنچے جا رہے ہیں، پھر وہ یہ دعویٰ کیسے کرے کہ حق میری طرف ہے؟ وہاں تو یہ عالم ہے کہ کارکنان قضا و قدر کے بھی دل اسی کی طرف ہو گئے ہیں۔ سلطان محمد تقی نے خوب کہا ہے ؎

از قتل من مترس کہ دیوانیان حشر
مجرم کنند بہر تو صد داد خواہ را

(تو میرے قتل سے نہ ڈر، کہ حشر کے دن کار پردازان حشر تیری خاطر تیرے سیکڑوں دادخواہوں کو مجرم گردان دیں گے!)

تیسرا تصور یہ ہے کہ معشوق میں ایسا کرشمہ اور کشش (Charisma) ہے کہ سب لوگ اس

کے دام میں گرفتار ہو جاتے ہیں۔ نوبت یہاں تک آتی ہے کہ لوگ ایک دوسرے کے دشمن ہو جاتے ہیں، کیونکہ سب کو اس محبت کا دعویٰ ہے۔ چنانچہ محمد امین ذوقی کا شعر ہے ؎

چہ آفتی تو نہ دانم کہ در جہاں امروز
محبت تو دو کس باہم آشنا نگذاشت

(نہ جانے تم کون سی آفت ہو کہ آج دنیا میں تمھاری محبت کے باعث کوئی دو شخص باہم آشنا نہیں رہ گئے۔)

ایسی صورت حال میں متکلم/عاشق کس منھ سے کہے کہ حق میری طرف ہے؟ ہر شخص برحق ہونے کا دعویٰ کر رہا ہے، اور حقیقت صرف ایک ہے، کہ سب کے دل معشوق کی طرف کھنچے ہوئے ہیں۔

میر کے شعر کا سب سے خوبصورت پہلو یہ ہے کہ متکلم/عاشق کو سب سے زیادہ فکر اس بات کی ہے کہ میں خود کو برحق کس طرح ثابت کروں؟ یعنی معاملہ اب صرف عشق و عاشقی، بوالہوسی اور پاکبازی کا نہیں، بلکہ پورے انسانی کردار، پوری زندگی کے معیار کا ہے، کون حق پر ہے اور کیا چیزیں برحق کہی جاتی ہیں، یا کہی جائیں گی؟ اس پر طرہ یہ کہ لہجے میں ہلکی سی رنجیدگی کے سوا کچھ نہیں، کوئی جذباتی شور و تلاطم نہیں، کوئی سینہ زنی اور ڈراما نہیں۔ اتنے سادہ الفاظ اور اس قدر پیچیدہ تصورات، اعجاز سخن گوئی اور کسے کہتے ہیں؟

۳۹۵

پاس ناموس عشق تھا ورنہ
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

۳۹۵/۱ ’’ناموس‘‘ کے اصل معنی ہیں ’’راز، راز کی چیز، چھپانے کی بات۔‘‘ اس سے فارسی اردو والوں نے شرم، عزت، آبرو، گھر کی عورتیں (یعنی پردے والیاں) معنی نکالے۔ (موخرالذکر معنی میں ’’ناموس‘‘ مذکر ہے، باقی تمام معنوں میں مونث۔) میر کے یہاں ’’ناموس‘‘ کے ایک اور استعمال (اور نہایت عمدہ استعمال) لیکن زیر بحث شعر سے تقریباً مخالف مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۲/۳۶۱۔ وہاں ’’ناموس‘‘ بمعنی ’’پردے والیاں‘‘ بہت برمحل نہیں ہے، جب کہ زیر بحث شعر میں یہ معنی بھی برمحل ہیں، کہ آنسو دراصل عشق کے ناموس ہیں۔ ان کا کام پردے میں رہنا ہے۔ متکلم کو عشق کے ناموس کا پاس تھا، ورنہ شدت الم کے باعث کئی بار رونا آیا اور بہت سے آنسو پلک تک آئے اور قریب تھا کہ وہ بے پردہ ہو جائیں۔ لیکن متکلم نے انھیں پردے میں رکھا۔

ملحوظ رہے کہ متکلم کی نظر میں عشق کی ناموس بس اتنی ہی بات میں کھو سکتی ہے کہ آنسو پلک سے ٹپک جائیں۔ یعنی باواز بلند نالہ کرنا، گریہ و آہ و فغاں کرنا تو بہت بڑی بات ہے۔ آنکھ سے آنسو بہ نکلیں تو ہی عشق کی ناموس پر دھبہ لگ جائے گا۔

یہ کیفیت کا شعر ہے، لیکن معنی سے بھی بہرہ اندوز ہے۔ لہجے میں وقار اور تمکنت ہے۔ یہ سب میر کے خاص انداز ہیں۔ ورنہ ضبط غم کے مضمون پر قائم نے بہت زور آزمائیاں کی ہیں ؎

اس نے دل کی حالت کا کیا اثر لیا ہوگا
دل نے کیا کہا ہوگا دل ہے بے زباں اپنا

کمال ضبط غم عشق اے معاذ اللہ
کہیں کہیں سے جو یہ ماجرا بیاں ہوتا

تسکین صبر دل سے کوئی دشمنی نہ تھی
دیکھا یہ حال قابل شرح بیاں نہ تھا

تینوں شعر اچھے ہیں، لیکن کیفیت مفقود ہے، حالاں کہ یہ مضمون کیفیت چاہتا ہے، عقلیت نہیں۔ مومن نے لفظی دروبست کا کمال دکھایا ہے، لیکن پھر بھی تھوڑی سی کیفیت پیدا کرلی ہے ؎

ضبط فغاں گو کہ اثر تھا کیا
حوصلہ کیا کیا نہ کیا کیا کیا

۳۹۶

گرے بحر بلا مژگان تر سے
نگاہیں اٹھ گئیں طوفان پر سے

کہاں ہیں آدمی عالم میں پیدا
خدائی صدقے کی انسان پر سے

۱۰۸۰ تفنگ اس کی چلی آواز پر میر
گئی ہے میر گولی کان پر سے

۳۹۶/۱ یہ اشعار بظاہر دو غزلوں کے ہیں، کیونکہ مطلع میں قافیہ ''تر/پر'' ہے اور ردیف ''سے''۔ (ممکن ہے مطلع ذو قافتین ہو، کیونکہ ''مژگان/طوفان'' بھی ہم قافیہ ہیں حالاں کہ ''مژگان'' اور ''تر'' کے درمیان اضافت ہے، لہٰذا ایسی حالت میں ''مژگان'' اور ''طوفان'' ہم قافیہ نہیں ہو سکتے۔) مطلع کے بعد والے شعروں میں قافیہ ''انسان/کان'') وغیرہ اور ردیف ''پر سے'' ہے۔ لہٰذا یہ دو مختلف غزلوں کے شعر ہیں۔ لیکن تمام نسخوں میں یہ ایک غزل کی صورت میں ملتے ہیں۔ کلب علی خاں فائق نے نولکشور کے ۱۸۶۸ والے ایڈیشن کی بنا پر مطلع کے مصرع ثانی میں ''پر سے'' کی جگہ ''بر سے'' تجویز کیا ہے۔ لیکن اس سے دو غزلوں کا مسئلہ حل نہیں ہوتا، اور نہ معنی میں کوئی ترقی ہوتی ہے۔ بہر حال، چونکہ مجھے اس غزل سے دو شعر انتخاب میں لینے تھے، اور اصولاً مطلع بھی ساتھ میں رکھنا تھا، اس لئے میں نے مروج نسخوں کا تتبع کرتے ہوئے مطلع بھی شامل کر لیا ہے۔ ورنہ میری رائے میں یہ مطلع اس غزل کا ہے نہیں۔ اگر ''مژگان پر سے'' پڑھیں تو بات بن سکتی ہے، لیکن پھر بھی معنی بہت کم

زور رہتے ہیں۔

معنی اور مضمون کے اعتبار سے مطلعے میں کوئی خاص بات نہیں۔ مصرع ثانی کی بندش ڈھیلی ہے۔ معنی بظاہر یہ ہیں کہ جب میری مژگان تر سے بحر بلا برسے تو دنیا کی نگاہیں طوفان (غالباً طوفان نوح) پر سے ہٹ گئیں، یعنی دنیا کی نگاہوں میں طوفان کی قدر کم ہو گئی۔ خان آرزو نے اس سے بہت بہتر طریقے پر کہا ہے ؎

دریاے اشک اپنا جب سر پہ اوج مارے
طوفان نوح بیٹھا گوشے میں موج مارے

۳۹۶/۲ انسان کی علو مرتبت کے موضوع پر کئی غیر معمولی شعر ۲۵۵/۳ اور پھر غزل ۲۵۶ اور ۳۸۸ پر گذر چکے ہیں۔ لیکن پھر بھی اس شعر میں بعض نکات توجہ طلب ہیں۔ انشائیہ اسلوب کے باعث یہاں معنی کے بھی کچھ نئے پہلو ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ اس شعر میں انسان اور آدمی کی تفریق محولہ بالا اشعار سے بھی زیادہ نمایاں طریقے سے سامنے آئی ہے۔ پہلے مصرعے میں کہا کہ دنیا آدمی سے خالی ہے۔ ''آدمی'' سے مراد ہے وہ معمولی ہستی جو باشعور اور باطق ہے، اور جو نطق و شعور کے باعث باقی تمام ذی روحوں میں ممتاز اور ان سے برتر ہے۔ یہ معمولی، عام ہستی اب ناپید ہے۔ دوسرے مصرعے میں کہا کہ اگر ''انسان'' ہو تو خدائی اس پر صدقے کی جا سکتی ہے۔ اس کے دو معنی ہیں۔ (۱) انسان اتنی بلند ہستی ہے کہ ایک انسان کی قیمت ساری خدائی سے بڑھ کر ہے۔ (۲) اگر انسان کا درجہ نصیب ہو تو خدا کا درجہ بھی اس پر قربان ہو سکتا ہے، یعنی ''انسان'' کا درجہ نعوذ باللہ خدا کے درجے سے بلند تر ہے۔ اقبال کہتے ہیں ؎

خدائی اہتمام خشک و تر ہے
خداوندا خدائی درد سر ہے
و لیکن بندگی استغفراللہ
یہ درد سر نہیں درد جگر ہے

اقبال نے ''استغفراللہ'' کہہ کر خود کو بچا لیا، لیکن میر کا زعم انسانیت اس درجہ بلند ہے کہ وہ

صاف صاف کہتے ہیں خدائی صدقے کی۔ اس مفہوم کے اعتبار سے "خدائی" کے معنی ہیں "خدا ہونا"، اور پہلے مفہوم کے اعتبار سے لفظ "خدائی" کے معنی ہیں "خدا کی خدائی، یعنی عالم کون و فساد و موجودات۔"

اغلب ہے کہ یہ شعر نعتیہ ہو اور اس کا پہلا مفہوم ہی اس کا اصل مفہوم ہو کہ سرور کائنات کی ہستی حاصل موجودات ہے، اس لئے خدا کی خدائی ان پر صدقے کی جا سکتی ہے۔ بہر حال، دونوں اعتبار سے انسان کی شان میں اس سے بہتر قصیدہ شاید ہی ممکن ہو۔ اقبال کا شعر جو ۱/۳۸۸ پر گذر چکا ہے، پھر یاد آتا ہے ؎

متاع بے بہا ہے درد و سوز آرزو مندی
مقام بندگی دے کر نہ لوں شان خداوندی

آخری سوال یہ ہے کہ "انسان" سے یہاں کیا مراد ہے؟ یہ بات تو ظاہر ہے کہ اول و آخر درجے پر یہاں انسان سے "انسان کامل" مراد ہے یعنی ایسا انسان جس نے خود کو ہر چیز سے یکسو کر لیا ہو اور وہ مصروف باللہ ہو۔ ایسا انسان، جس کا ارادہ اللہ کا ارادہ اور جس کی مرضی اللہ کی مرضی ہوتی ہے۔ اس مسئلے پر حضرت ابو ہریرہؓ کی بیان کردہ حدیث مشہور ہے۔ حضرت سید اشرف جہانگیر سمنانی نے اوحد الدین کرمانی کے مندرجہ ذیل اشعار سے استدلال کرتے ہوئے کہا ہے کہ فنا فی اللہ ہونے کے بعد وجود باقی نہیں رہتا، کیونکہ جو چیز قائم بالذات نہیں ہے اس کو وجود سے تعبیر نہیں کر سکتے۔ یہ بحثیں حضرت سید اشرف جہانگیر نے وحدت الوجود کی ضمن میں اٹھائی ہیں لیکن ان سے اس انسان کے بھی تصور پر بھی روشنی پڑتی ہے جو کامل ہو ؎

چیزے کہ وجود او بہ خود نیست
ہستیش نہادن از خرد نیست
ہستی کہ بہ حق قیام دارد
او نیست و لیک نام دارد
تا جنبش دست ہست مادام
سایہ متحرک است مادام

چوں سایہ ز دست یافت مایہ
پس نیست جدا ز اصل سایہ

(جس چیز کا وجود اس کے اپنے باعث نہیں ہے، اس پر ہستی کا بوجھ فرض کرنا عقل مندی نہیں۔ وہ ہستی کہ جو حق کے ذریعہ قیام رکھتی ہے، وہ ہے نہیں، لیکن اس کا نام ہے۔ مثلاً جب تک ہاتھ میں جنبش ہے، اس وقت تک اس کا سایہ بھی متحرک رہتا ہے۔ تو جب سائے کی بساط ہی ہے ہاتھ پر، تو ثابت ہوا کہ سایہ، اصل سے جدا نہیں ہے۔)

اس طرح وحدت الوجود کی بحثیں بالآخر انسان کامل کی بحث سے مل جاتی ہیں۔ (سید اشرف جہانگیر سمنانی پر اور شیخ اوحد الدین کرمانی کے اشعار پر بحث سید وحید اشرف کی کتاب "تصوف" (حصۂ اول) سے ماخوذ ہے۔)

اگر یہ نہ بھی فرض کیا جائے کہ میر کے شعر زیر بحث میں "انسان" سے "انسان کامل" مراد ہے (جس کا ذکر پیغمبرؐ نے حضرت ابو ہریرہؓ سے مروی حدیث میں کیا ہے) تو بھی اس میں کوئی شک نہیں کہ پہلے مصرعے میں آدمی کا ذکر کر کے میر نے "انسان" سے وہ ہستی مراد لی ہے جس کو اللہ نے لقد خلقنا الانسان فی احسن تقویم کہہ کر پکارا ہے۔ لہٰذا "انسان" سے مراد وہ ہستی ہوئی جس میں تمام "انسانی" صفات بدرجۂ اتم موجود ہوں۔

اس سلسلے میں دیوان اول ہی میں میر نے عجب سادہ لیکن پرکار شعر کہا ہے۔ شیطان سے تخاطب بہت معنی خیز ہے، کیونکہ اس سے ایک مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ جو شخص انسان کو سجدہ نہ کرے، وہ شیطان ہے۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ صوفیا میں حتیٰ کہ چشتیوں میں بھی، پیر کا سجدۂ تعظیمی جائز تھا۔ حضرت بابا سلطان جی نظام الدین اولیا فرماتے ہیں کہ میں نے یہ رسم (سجدۂ تعظیمی) اپنے بزرگوں کے علی الرغم موقوف کی۔

پھر نہ شیطاں سجود آدم سے

شاید اس پردے میں خدا ہو وے

آتش نے حسب معمول میر سے مستعار لے کر کہا ہے، لیکن بات ہلکی کر دی ہے ؎

ناسجی کی دلیل ہے یہ سجدے سے ابا

ابلیس کو حقیقت آدم عیاں نہ تھی

آتش کے شعر میں روانی بھی کم ہے۔

۳۹۶/۳ ''کان پر سے گولی نکل جانا'' کے معنی ہیں ''کسی مصیبت سے بال بال بچنا''۔ میر نے حسب معمول محاورے کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارہ معکوس بنایا ہے اور انتہائی خوش طبعی کے ساتھ معشوق کی طراری کا مضمون بھی باندھ دیا ہے۔ دیوان سوم میں بھی معشوق کی تیزی اور چوکسی کا مضمون ایک شعر میں خوب باندھا ہے ؎

باؤ سے بھی گر پتا کھڑکے چوٹ چلے ہے ظالم کی

ہم نے دام گہوں میں اس کے شوق شکار کو دیکھا ہے

شعر زیر بحث کو دیوان سوم کے شعر پر استعارہ معکوس کے باعث فوقیت حاصل ہے۔ پھر آواز پر تفنگ چلنے اور گولی کے کان پر سے نکل جانے میں دلچسپ مناسبت بھی ہے، کہ آواز تو معشوق کے کان نے حاصل کی، اور گولی عاشق/متکلم کے کان پر سے گذری۔ تیسری بات یہ کہ شعر زیر بحث میں کفایت الفاظ بھی قابل داد ہے۔ پہلے مصرعے میں صرف سات لفظ ہیں، لیکن پورا افسانہ کہہ دیا ہے رات کا وقت، معشوق کا کمیں گاہ میں ہونا، اس کی قادر اندازی، عاشق۔متکلم کا شکارگاہ سے چپکے چپکے گذرنا، لیکن پتہ کھڑکنے یا قدم کی آہٹ پر معشوق کی گولی کا چلنا، غرض کہ پورا منظر نامہ ہے۔

معشوق کے ہاتھ میں توپ یا تفنگ کا مضمون اور لوگوں نے بھی باندھا ہے، مثلاً ؎

اپنی شکار گاہ جہاں میں ہے آرزو

ہم سامنے ہوں اور تمہاری رفل چلے

(آتش)

عاشق کو جب دکھائی فرنگی پسر نے توپ

پایا نہ کچھ وہ کہنے کہ بس فیر ہو گئی

(بہادر شاہ ظفر)

میر کے یہاں شگفتہ مزاجی اور خوش طبعی کے ساتھ ساتھ محاورے کو استعارے کی سطح پر برتنے کا جو فن ہے وہ انھیں آتش اور ظفر کے شعروں سے بہت بلند کر دیتا ہے۔ توپ بندوق کے مضامین سنبھالنا کس قدر مشکل ہے، اس کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ میر کی مثال کے باوجود متاخرین انھیں برتنے میں کامیاب نہ ہو سکے۔

۳۹۷

جب نام ترا لیجے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

اے ناقۂ لیلیٰ دو قدم راہ غلط کر
مجنون زخود رفتہ کبھو راہ پر آوے

تک بعد مرے میرے طرف داروں کنے تو
کوئی بھیجیو ظالم کہ تسلی تو کر آوے

مے خانہ وہ منظر ہے کہ ہر صبح جہاں شیخ
دیوار پہ خورشید کا مستی سے سر آوے

۱۰۸۵ دیواروں سے سر مارتے پھرنے کا گیا وقت
اب تو ہی مگر آپ کبھو در سے در آوے

صناع ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی
ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

۳۹۷/۱ یہ اشعار ایک دو غزلے کے ہیں۔ مطلع دوسری غزل سے ہے اور اگلے دو شعر پہلی غزل

سے۔ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں سوائے اس کے کہ "چشم بھر آنے" اور "جگر" میں مناسبت خوب ہے، کیونکہ جگر کے ٹکڑے آنسو کے ساتھ کھنچ کر آتے ہیں، لہٰذا کثرت گریہ ہوگی تو بالآخر سارا جگر کٹ کر بہ جائے گا۔ اس مضمون کو دیوان اول ہی میں ایک بار اور نظم کیا ہے، لیکن وہاں بھی کوئی خاص کامیابی نہ ہوئی ؎

کٹتے ہے دیکھیے یوں عمر کب تلک اپنی
کہ سنیے نام ترا اور چشم تر کریے

میر درد نے زندگی ہی کو معشوق کا درجہ دے کر نئی بات کہی ہے حالانکہ ان کا مضمون میر سے مختلف ہے ؎

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

۳۹۷/۲ اس مضمون کو قائم نے بھی کہا ہے ؎

کاش اس وادی میں اے ناقۂ لیلیٰ تیرا
اس طرف راہ غلط ہو کہ جدھر مجنوں ہے

(قائم نے "راہ" کو اکثر مذکر باندھا ہے، چنانچہ کلیات کی دوسری ہی غزل کا مطلع ہے ؎

مقدور کے نعت پیمبرؐ کی رقم کا
ہر دم ہے دم تیغ پہ یاں راہ قلم کا

میر اور قائم دونوں کے (ناقۂ لیلیٰ والے) اشعار کی بنیاد شاپور طہرانی کے حسب ذیل زبردست شعر پر ہے ؎

این کہ گاہے دو سہ زد ناقۂ لیلیٰ بہ غلط
آسماں تا چہ بلا بر سر مجنوں آرد

(یہ جو دو تین قدم ناقۂ لیلیٰ نے غلط راہ پر رکھ دیے تو
ان کے بدلے میں آسمان خدا جانے کیا کیا آفتیں

مجنوں کے سر پر توڑے گا۔)

اس میں کوئی شک نہیں کہ مضمون کی ندرت، عشق اور عاشق کی ستم زدگی اور حرماں نصیبی کے شور انگیز بیان، اور جذباتیت سے عاری پر وقار اسلوب کے باعث شاپور طہرانی کے شعر کا جواب تقریباً غیر ممکن تھا۔ لیکن میر نے اس غیر ممکن کو ممکن بنا کر دکھا دیا ہے۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ میر کے شعر میں مجنوں خود کبھی ناقۂ لیلیٰ کی راہ پر نہیں چلتا، بلکہ ناقۂ لیلیٰ اگر راہ غلط کرے اور نتیجتاً اس راہ پر چل پڑے جس پر مجنوں سرگرداں ہے، تو یہ گویا مجنوں کا راہ راست پر آنا یعنی اصل راہ پر آنا ہوگا۔ دوسری بات یہ کہ مجنوں تو از خود رفتہ ہے، یعنی اسے اپنے تن بدن کی سدھ نہیں۔ وہ دشت میں آوارہ و پریشان بھی ہے، اور لغوی معنی میں "اپنے آپ سے گیا ہوا" بھی ہے۔ یعنی وہ دو طرح سے آوارہ ہے۔ اور اگر وہ اپنے آپ سے گیا ہوا ہے (یعنی اسے اپنا ہوش ہی نہیں، یا وہ نفسیاتی اور جسمانی طور پر اپنے آپے میں نہیں ہے) تو ناقۂ لیلیٰ کی راہ غلط کر کے اس راہ پر آنا جس پر مجنوں ہے، بے سود اور فضول ہی ثابت ہوگا۔

اگلا نکتہ یہ ہے کہ دونوں مصرعے انشائیہ اسلوب میں ہیں۔ پہلے مصرعے میں ناقۂ لیلیٰ کو تلقین کی جا رہی ہے کہ تو تھوڑی سی راہ غلط کر لے۔ لہٰذا ناقۂ لیلیٰ کو اختیار ہے کہ وہ جس طرف چاہے جا سکتا ہے۔ ایسی صورت میں ناقۂ لیلیٰ بھی مجنوں کی زبوں حالی سے باخبر ٹھہرتا ہے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ متکلم دعائیہ لہجے میں، یا کسی عمل خواں کے لہجے میں کہتا ہے کہ اے ناقۂ لیلیٰ تو راہ غلط کر۔ مصرع ثانی کو استفہامیہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ کیا بھلا مجنوں ز خود رفتہ کبھی راہ پر آئے گا؟ یعنی مجنوں ز خود رفتہ تو راہ پر آنے والا نہیں (وہ تو اپنے آپے سے بھی گیا ہوا ہے)، اس لئے اے ناقۂ لیلیٰ، تو ہی ایک دو قدم راہ غلط کر لے۔

اس طرح میر نے شاپور طہرانی کی شور انگیزی کا جواب معنی آفرینی کے ذریعہ پیدا کر کے اپنی بات بنائی ہے۔ شاپور طہرانی کی ندرت کا جواب (خاص کر دوسرے مصرعے کی آفاقی طربیت کا جواب) میر سے نہ بن پڑا۔ میر نے اس مضمون کا ایک اور پہلو دیوان اول ہی میں یوں باندھا ہے ؂

تو ہی زمام اپنی ناقے تڑا کہ مجنوں
مدت سے نقش پا کے مانند راہ پر ہے

۳۹۷/۳ مصرع ثانی میں "کوئی" بروزن "فع" ہے۔ بے کسی کی موت، یا بے چارگی کی زندگی، اور پھر اس کی خبر مرنے والے کے پس ماندگان کو جانا (یا نہ جانا)، یہ مضمون میر نے اکثر باندھا ہے۔ یہ ان کے مزاج کی ارضیت اور گھریلو روزانہ زندگی کے معاملات سے ان کے شغف کا آئینہ دار ہے اور انسانی تعلقات پر مبنی معاملات سے ان کی دلچسپیوں کو ظاہر کرتا ہے ؂

دیواروں سے سر مارا تب رات سحر کی ہے
اے صاحب نگیں دل اب میری خبر کرنا

(دیوان پنجم)

یہاں "خبر کرنا" بمعنی "خبر گیری کرنا" بھی ہے اور بمعنی "خبر پہنچانا" بھی۔ دوسرے معنی کی رو سے مصرع ثانی ایک پر زور پکار ہے۔ کوئی شخص قید میں ہے، اور اپنے قید خانے کے محافظ، یا قید کرنے والے سے کہتا ہے کہ اب تو میری خبر میرے گھر والوں کو پہنچا دو۔ دیوان اول ہی کے ایک شعر میں خبر جانے کا مضمون جہاز کی غرقابی کے حوالے سے بیان کیا ہے اور نہایت خوب بیان کیا ہے ؂

اس ورطے سے تختہ جو کوئی پہنچے کنارے
تو میر وطن میرے بھی شاید یہ خبر جائے

درد نے بھی اس زمین میں غزل کہی ہے اور خبر جانے کا مضمون بڑے تازہ انداز میں باندھا ہے ؂

قاصد سے کہو پھر خبر ادھر ہی کو لے جا
یاں بے خبری آ گئی جب تک خبر آوے

میر کے شعر زیر بحث میں "طرف داروں" کا لفظ بہت معنی خیز ہے۔ یہ گھر والوں، دوستوں، ہم خیال لوگوں اور ان سب کو محیط ہے جو متکلم کی زندگی چاہتے تھے اور اس کی موت کے خلاف تھے۔ گویا یہ لوگ وہ ہیں جو متکلم کی موت پر ماتم کناں ہوں گے، یا رنج کریں گے۔ دوسرے مصرعے میں لفظ "ظالم" مناسب تو ہے، لیکن یہاں اس میں وہ قوت نہیں ہے جو ۱/۳۶۸ میں لفظ "ظالم" میں ہے۔ بلکہ شعر زیر بحث میں یہ لفظ کچھ ضرورت سے زیادہ ڈرامائی اور میر کے عام انداز کے خلاف (overstated) معلوم ہوتا ہے، کیونکہ اس میں اسی قسم کی رحم کی درخواست سی ہے جو ہم نے دیوان اول

کے شعر میں دیکھی۔ اس کمزوری کے باوجود شعر قابل قدر ہے، کیونکہ اس میں بے یاری اور تنہا موت کی پوری داستان نظم ہوگئی ہے۔ مضمون کے اعتبار سے شعر میں خاص نکتہ یہ ہے کہ متکلم اپنی جان بخشی نہیں چاہتا، اسے اپنی موت کا یقین بھی ہے، لیکن اس پر کوئی رنج نہیں۔ وہ اپنے قاتل/قاتلوں یا دشمن/دشمنوں کو وصیت کررہا ہے کہ میرے طرف داروں کی تسلی کا انتظام تو کر دینا۔ اس میں بھی ایک طنز ہے کہ قاتلوں کی طرف سے کوئی تسلی یا تعزیت کو جائے۔ امام حسینؑ کے اہل بیت اور یزید کے اہل خانہ کی تعزیت کا سماں یاد آتا ہے۔

''تسلی تو کر آوے'' میں طنز کا ایک انوکھا پہلو توجہ کے لائق ہے۔ اردو میں محاورہ ''تسلی دینا'' ہے۔ میر اور اٹھارویں صدی کے بعض شعرا نے فارسی کا براہ راست ترجمہ کرتے ہوئے ''تسلی ہونا'' (تسلی شدن) بمعنی ''دلاسا ہونا'' دل کو تھوڑا سا اطمینان و آرام ہونا'' استعمال کیا ہے (ملاحظہ ہو ۳/۳۹۰۔) لیکن تسلی کرنا عام طور پر فعل لازم ہے، بمعنی ''اطمینان کرنا'' پنجاب میں اب بھی بولتے ہیں'' آپ اپنی تسلی کرلیں کہ سب سامان محفوظ ہے۔'' میر نے ''تسلی کر آوے'' کو بظاہر ''تسلی دے آئے'' کے معنی میں برتا ہے۔ لیکن انھوں نے اس محاورے کو اگر ''اطمینان کرلینا'' کے معنی میں صرف کیا ہے تو مراد یہ نکلتی ہے کہ قاتل/قاتلوں کا قاصد جا کر اطمینان کر آئے کہ متکلم کے طرف داروں میں سے کوئی اب بچا نہیں ہے، بلکہ سب موت کے گھاٹ اتار دیے گئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ نہایت طنزیہ بیان ہے، کیونکہ اس کے معنی یہ ہیں کہ (۱) قاتلوں کو صرف متکلم نہیں، بلکہ اس کے تمام طرف داروں کی موت مطلوب ہے اور (۲) قاتلوں کی صرف مقتول کے طرف داروں سے بے اطمینانی اور خوف ہے، اور وہ مقتول کے بعد انھیں بھی زندہ نہیں چھوڑنا چاہتے۔

اردو کے تمام لغات ''تسلی کرنا'' سے خالی ہیں، بلکہ پلیٹس کے علاوہ کسی نے ''تسلی ہونا'' بھی نہیں دیا ہے۔ ڈنکن فوربس اور فیلن میں صرف ''تسلی دینا'' درج ہے۔ یہاں پھر ہمارے لغات کے ناقص ہونے کا احساس شدید ہو جاتا ہے، اور میر و سودا جیسے شعرا کی تفہیم کی مشکلات بڑھ جاتی ہیں۔ فرید احمد برکاتی نے ''تسلی کرنا'' بمعنی ''تسلی دینا'' لکھا ہے اور ''آنند راج'' کے حوالے سے کہا ہے کہ یہ ''تسلی دادن'' کا ترجمہ ہے۔ دراصل یہ ترجمہ ہے ''تسلی کردن'' کا۔ ''آنند راج'' میں یہ محاورہ ''بہار عجم'' کے حوالے سے درج ہے۔ سند میں جتنے شعر ہیں ان سے فعل لازم کے معنی نہیں نکلتے۔ لہٰذا یہ تو طے

ہو گیا کہ ''تسلی کرنا'' بمعنی ''تسلی دینا'' ہے، لیکن یہ امکان اب بھی باقی ہے کہ میر نے اہل پنجاب کا اتباع کرتے ہوئے ''تسلی کرنا'' کو لازم استعمال کیا ہو، اور میرے بیان کردہ دوسرے معنی بھی درست ہوں۔ میر شاعری اتنے بے ڈھب ہیں کہ ان سے کچھ بعید نہیں، خاص کر جب معاملہ زبان کے ساتھ آزادی برتنے کا ہو۔

۴/۳۹۷ اس شعر کی طرح کے شدید تاثر مگر بالکل مختلف مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۴/۴۰۳ جہاں متکلم خار سر دیوار کو، جو خود اس کے خون سے سرخ ہے، بالیدن گل ہا سے تعبیر کرتا ہے۔ وہ منظر جنون کا تھا، اور یہاں منظر مستی کے جنون کا ہے کہ رات بھر کی شراب نوشی کے بعد رند جب شراب خانے کی چہار دیواری پر سورج کو لٹکا ہوا دیکھتے ہیں تو وفور مستی میں یہ فرض کرتے ہیں کہ سورج کا سر کاٹ کر دیوار پر لٹکا دیا گیا ہے، تاکہ نہ صبح ہو اور نہ شب بے نوشی کا اختتام ہو۔ مضمون بالکل نیا ہے، اور تخیل کی جس بے لگام پرواز نے سورج کے طلوع ہوتے ہوئے جلوے کو خورشید سر بریدہ کا رنگ عطا کر دیا ہے وہ عقل کو انگشت بدنداں چھوڑ جاتی ہے۔ شب وصال یا شب مے کا ختم ہونا ہمیشہ ناگوار ہوتا ہے، جیسا کہ میر کا نہایت ہی عمدہ شعر ہے۔

شام شب وصال ہوئی یاں کہ اس طرف
ہونے لگا طلوع ہی خورشید رو سیاہ

(دیوان اول)

لہٰذا صبح کے سورج کو گردن بریدہ اور دیوار مے کدہ پر لٹکا ہوا فرض کرنا بہت خوب ہے۔ لیکن شعر کے معنی ابھی ختم نہیں ہوئے، ملاحظہ ہو۔ (۱) مے خانے کی دیوار پر سورج کا بریدہ سر نہیں ہے، بلکہ سورج خود عالم مستی میں گرتا پڑتا مے خانے کی دیوار سے جا لٹکا ہے، تاکہ کسی صورت سے دنیا کو روشن کر سکے۔ (۲) صبح کو جب سورج نکلتا ہے تو وہ مے خانے کی خوشبو سے مست ہو کر دیوار مے کدہ سے جھانکتا ہے کہ اندر کے منظر سے لطف اندوز ہو سکے۔ (۳) مے خانہ وہ جگہ ہے جہاں سورج رات بھر چھپ کر شراب نوشی کرتا ہے، اور جب صبح کو وہ باہر نکلتا ہے کہ دنیا کو روشن کرے، تو وفور مستی کے باعث اس کا سر دیوار مے کدہ پر اٹکا رہ جاتا ہے۔ اقبال نے بھی کچھ ایسے ہی بے لگام تخیل کو کام میں لاتے

ہوئے کہا تھا

خورشید وہ عابد سحر خیز
لانے والا پیام بر خیز
مغرب کی پہاڑیوں میں چھپ کر
پیتا ہے مئے شفق کا ساغر

''مے خانہ وہ منظر ہے'' بمعنی ''مے خانہ اس منظر کی جگہ ہے'' یا ''مے خانے کا منظر وہ ہے۔'' ''منظر'' کو اس طرح میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے، مثلاً ۱۰۱/۱۔ لفظ کی تازگی، سر خورشید بدیوار کا پیکر، متکلم کے لہجے میں وفور مستی، نشے کا بے قابو پن، تخیل کی بے تکلف پرواز، یہ چیزیں اس شعر کا طرۂ امتیاز ہیں۔

۳۹۷/۵ اس شعر کا ابہام، ہلکی سی تلخی، اور تقدیر ٹھونک لینے کا انداز قابل داد ہیں۔ دیواروں سے سر مارنے کے بارے میں ایک شعر اسی غزل میں گذر چکا ہے (۳۹۷/۳۔) دیواروں سے سر مارنا، یعنی شدت جنوں اور وفور بے تابی کے باعث سر کو دیواروں سے ٹکراتے پھرنا۔ متکلم کہتا ہے کہ اب اس کا وقت نہیں۔ اس سے مراد یہ ہوئی کہ (۱) متکلم سر ٹکراتے ٹکراتے اب بالکل بے حال ہو چکا ہے۔ (۲) یا اس کام سے تنگ آ چکا ہے، لہٰذا اب وفور شوق وہ نہیں رہ گیا جو پہلے تھا۔ (۳) یا اسے معلوم ہو گیا ہے کہ یہ فعل عبث ہے، اس سے کچھ حاصل نہیں ہوتا ہے۔ (۴) یا پھر وہ سمجھتا ہے کہ اس نے حق محبت ادا کر دیا، سر بہت پھوڑ لیا، اب اس سے زیادہ کی ضرورت نہیں۔

یہاں تک تو پھر بھی ٹھیک تھا، کہ اس طرح کے مضامین اگر عام نہیں تو بالکل معدوم بھی نہیں کہ عاشق سر پھوڑ پھوڑ کر اپنا حال برا کر لے اور پھر سوچے کہ بس، اس سے زیادہ اپنا مقدور نہیں۔ لیکن مصرع ثانی میں عجیب و غریب بات کہہ دی ہے کہ اب تو اپنے آپ ہی، اپنی مرضی سے، اچانک ہمارے دروازے پر آ جائے اور پھر اندر آ جائے تو آ جائے، ہم تو اب نہ صرف تیری امید کھو چکے ہیں، بلکہ تجھے بلانے کی جتنی سعی ممکن تھی وہ بھی کر گذرے ہیں۔ ''گیا وقت'' بھی معنی خیز فقرہ ہے، کیونکہ اس میں ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ سر ٹکرانے اور پھوڑنے کی بھی ایک منزل ہوتی ہے۔ ہم اس منزل سے گذر چکے ہیں، اب وقت دوسرا ہے۔ مثلاً اب وقت صبر کرنے کا ہے، یا وقت راضی برضا ہو کر چپ چاپ بیٹھ رہنے کا

ہے، یا وقت ترک تمنا کا ہے۔ آخری امکان بہت دلچسپ ہے، کہ ایک طرف تو ترک تمنا کی منزل ہے، اور دوسری طرف یہ امید، یا توقع، یا آرزو، یا حسرت، یا اس امکان کی روشنی سے دل روشن ہے کہ معشوق آپ ہی آپ ہم تک چلا آئے گا۔ دونوں مصرعوں میں صورت حال کا تضاد اور جس ذہنی کیفیت کا اظہار کیا گیا ہے، اس کا بھی تضاد بہت خوب ہے۔

''دیواروں'' ''در'' اور ''در آوے'' میں مراعات النظیر عمدہ ہے۔ مصرع ثانی کا صرف ونحو بھی خوب ہے اور مصرعے کی برجستگی میں اضافہ کر رہا ہے۔

۳۹۷/۶ ''صناع'' اور ''ہنر'' کے سلسلے میں ملاحظہ ہو ۲۹۰/۵ جہاں میں نے شعر زیر بحث کے حوالے سے اس بات کی وضاحت کی ہے کہ ''صناع'' اور ''ہنر'' جیسے الفاظ کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر/متکلم خود کو اہل حرفہ (پرولتاری) سمجھتا ہے (جیسا کہ ڈاکٹر محمد حسن کا خیال ہے۔) دراصل یہ الفاظ با صلاحیت اور تخلیقی جوہر قابل رکھنے والوں کے لئے استعمال ہوتے تھے۔ نظامی عروضی نے بہت پہلے ہی شاعری کو ''صناعت'' قرار دیا ہے۔ ''صناع'' اور ''صانع'' اللہ کی صفات کے طور پر استعمال ہوتے ہیں (''صناع'' مبالغے کا صیغہ ہے، اصل میں ''صانع'' ہے۔) میر نے دیوان اول ہی میں لفظ ''صناع'' کو (بہت زیادہ صنعت گر) کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی لفظ ''ہنر'' بھی ہے، اس طرح دونوں الفاظ پر روشنی پڑتی ہے۔

میں نے اس قطعۂ صناع سے سر کھینچا ہے
کہ ہر اک کوچے میں جس کے تھے، ہنرور کتنے

دیوان اول ہی میں میر نے ان ہی دو الفاظ (''صناع'' اور ''ہنر'') کو نہایت تازہ مضمون دے کر یوں باندھا ہے۔

صناع طرفہ ہیں ہم عالم میں ریختے کے
جو میر جی لگے گا تو سب ہنر کریں گے

اب صاف ظاہر ہے کہ ''صناع'' اور ''ہنر'' جیسے الفاظ تخلیقی شان اور ابداع اور تازہ کاری کے اظہار کا حکم رکھتے تھے، نہ کہ مشینی اور بے جان اعمال سے متعلق تھے۔ اور ان کا تعلق فن کاروں کے تخلیقی

شعور اور عمل سے تھا۔

"ہنر" کے معنی کی مزید وضاحت کے لئے مندرجہ ذیل اشعار و اقتباس ملاحظہ ہوں۔

(۱)
عشق می ورزم و امید کہ ایں فن شریف
چوں ہنر ہاے دگر موجب حرماں نہ شود
(حافظ)

(عشق کرتا ہوں اور یہ امید بھی رکھتا ہوں کہ دوسرے
ہنروں کی طرح یہ فن شریف بھی حرمان و یاس کا
باعث نہ بن جائے گا۔)

(۲)
آسماں کشتی ارباب ہنر می شکند
تکیہ آں بہ کہ بریں بحر معلق نہ کنیم
(حافظ)

(ارباب ہنر کی کشتی کو آسمان غرق کر دیتا ہے۔ بہتر
ہے کہ اس بحر معلق پر ہم بھروسا نہ کریں۔)

(۳)
اگر چہ باعتبار گناہ سروبالا واجب القتل ہے الا بہ نظر وجاہت و
ہنر مندی ہلاک ہونا اس کا دل گوارا نہیں کرتا۔
("بوستان خیال" جلد اول صفحہ ۱۲ ترجمہ از خواجہ امان)

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ "صناع" اور "ہنر" کا کوئی تعلق حرفت اور "اقتصادی طور پر پس ماندہ طبقے" سے نہیں ہے، اور نہ میر کی نظر میں شاعری کوئی حرفت تھی جس سے "سماج" "منافع" حاصل کرتا تھا۔ اب شعر کے مضمون پر غور کریں۔ آسمان (زمانہ/عالم) اہل علم و ہنر کی قدر نہیں کرتا، یہ مضمون پرانا ہے حافظ کا شعر ہم اوپر پڑھ چکے ہیں۔ میر کے شعر زیر بحث میں دو باتیں قابل لحاظ ہیں۔ ایک تو یہ کہ متکلم خود کو بھی خوار کہہ رہا ہے، یعنی وہ کوئی اخلاقی سبق نہیں سکھا رہا ہے، بلکہ ایک ایسی صورت حال پر رائے زنی کر رہا

ہے جس سے اس کی واقفیت براہ راست ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ مصرع ثانی کی بندش میں قول محال بڑی خوب صورتی سے آیا ہے۔ حافظ کے دونوں شعر میں قول محال نہیں اور اردو کے جن شعرا نے اس مضمون کو برتا ہے، وہ بھی میر کی سی طباعی اور برجستگی کو نہیں پہنچ سکے ہیں۔

کسب ہنر کر نہ کہ اس وقت میں
اس سے بڑی اور حماقت نہیں
(قائم چاند پوری)

عالم میں رواج اب یہ ہوا بے ہنری کا
ہم عیب کے مانند چھپاتے ہیں ہنر آج
(امیر مینائی)

امیر مینائی نے البتہ مضمون کو نیا پہلو دے دیا ہے، کہ اب دنیا میں بے ہنری ہی ہنر ہے۔ لہٰذا جو اصل ہنر مند ہیں وہ اپنے ہنر کو عیب کی طرح پوشیدہ رکھتے ہیں۔ میر اور امیر دونوں کے شعر بہت شور انگیز ہیں لیکن یہ بھی ہے کہ امیر مینائی کے مضمون پر مصحفی کا پرتو ہے، ہاں مصحفی کا مصرع اولیٰ بہت رواں نہیں۔ مصحفی

ان دنوں بسکہ زمانے میں نہیں قدر ہنر
ہم سمجھتے ہیں ہنر ترک ہنر کرنے کو

خود میر نے دیوان اول ہی میں اس مضمون کو بہت روا روی میں دوبارہ لکھا ہے

ڈھونڈا نہ پایئے جو اس وقت میں سو زر ہے
پھر چاہ جس کی مطلق ہے ہی نہیں ہنر ہے

ہمارے زمانے میں ظفر اقبال نے مضمون کو ذرا گھما کر بہت خوب شعر کہا ہے

لے کے جائیں گے جہاں تک مجھے یہ عیب بھی
غیر ممکن ہے وہاں میرا ہنر لے جائے

بدلے ہوئے پیکر کے ساتھ میر کا مضمون صیدی طہرانی کے یہاں بھی اچھا بندھا ہے

در زمان ما نجابت بس کہ بے قیمت بود

ثمین دارد قطرۂ نیساں اگر گوہر شود

(ہمارے زمانے میں نجابت چونکہ کوئی قیمت نہیں
رکھتی، اس لئے قطرۂ نیساں اگر موتی بنے تو یہ اس کی
کم عقلی ہے۔)

بات سے بات نکلتی ہے۔صیدی کے شعر پر یاد آیا کہ اسی زمین و بحر و قافیہ میں میرزا رضی دانش کا یہ شعر شاہ جہاں کو بہت پسند تھا۔

تاک را سر سبز کن اے ابر نیسان بہار
قطرہ تا مے می تواند شد چرا گوہر شود

(اے بہار کے ابر نیساں، انگور کی بیل کو سرسبز کر۔ جو
بوند شراب بن سکتی ہے وہ موتی کیوں بنے؟)

اس میں کوئی شک نہیں کہ دانش کا شعر اعلیٰ درجے کی مضمون آفرینی اور طباعی کا نمونہ ہے۔ ممکن ہے ایک نے ایک کا جواب لکھا ہو، کیونکہ قطرۂ نیساں کا مضمون دونوں کے یہاں ہے، اور صیدی کا شعر بھی بلند رتبہ ہے۔ ہاں دانش کے یہاں طباعی زیادہ ہے اور صیدی کا بنیادی مضمون پرانا ہے۔

۳۹۸

میر صاحب سے خدا جانے ہوئی کیا تقصیر
جس سے اس ظلم نمایاں کے سزاوار ہوئے

۳۹۸/۱ شعر کا ڈرامائی، التباسی لہجہ قابل داد ہے۔ پھر میر کے معمولی انداز کے مطابق یہاں بھی خود ترحمی یا روایتی سوز و گداز (pathos) کا پتہ نہیں بلکہ ایک وقار، ایک تحیر، ایک حزن آلود استفسار ہے۔ متکلم کا ابہام بھی خوب ہے۔ حسب ذیل امکانات پر غور کریں۔ (۱) میر کا لاشہ سامنے پڑا ہے، اور کوئی شخص جو ان سے محبت کرتا تھا، یا ان کا احترام کرتا تھا، حیرت اور افسوس اور تھوڑے سے خوف کے لہجے میں اپنے آپ سے گفتگو کر رہا ہے۔ (۲) میر پر غریب الوطنی میں کوئی ستم ٹوٹا ہے۔ اس کی خبر وطن تک پہنچی ہے، اور ان کا کوئی چاہنے والا خود کلامی کے لہجے میں کہتا ہے۔ (۳) دو شخص میر کے انجام پر اظہار خیال کر رہے ہیں۔ (۴) کچھ لوگ آپس میں میر کے انجام پر گفتگو کر رہے ہیں۔

بعض مزید نکات حسب ذیل ہیں۔ (۱) متکلم کو اس بات کا بہر حال یقین ہے کہ میر سے کوئی تقصیر ہوئی ہے۔ یعنی میر ایسے مزاج کا شخص تھا کہ اس کو ارباب اقتدار قصوروار ٹھہراتے ہی ٹھہراتے۔ یا پھر یہ کہ میر باہری (outsider) اور عکس شخص یعنی (The other) تھا، اور ایوان حکومت میں، یا ارباب اقتدار کے نزدیک، اس جیسے لوگ جلد یا بدیر گردن زدنی ٹھہرتے ہی ہیں۔ (۲) لیکن یہ بھی ہے کہ میر کی تقصیر کوئی اصل یا بنیاد نہ رکھتی تھی، بلکہ صرف ارباب حکومت یا صاحبان اختیار کے نزدیک تقصیر کا درجہ رکھتی تھی۔ کیونکہ اگر تقصیر واقعی تقصیر ہوتی تو اس کی تعزیر ہوتی۔ اس کے بدلے ظلم، اور وہ بھی "ظلم نمایاں" نہ ہوتا۔ یہی بات، کہ اس پر "ظلم نمایاں" ہوا، میر کے بے تقصیر ثابت کرنے کے لئے کافی ہے۔

آخری بات یہ کہ "ظلم نمایاں" کی تفصیل تو کیا، اس کی جانب کوئی واضح نارہ بھی نہیں۔

صرف ''اس ظلم نمایاں'' پر بات ختم کردی ہے۔ اس سے کئی فائدے حاصل ہوئے ہیں۔ (۱) بقول ملارمے (Mallarme) اشیا کی طرف اشارہ کرنا ان کو بیان کرنے سے بہتر ہے۔ اس طرح تخیل کو پوری آزادی مل جاتی ہے۔ (۲) یہ قول محال بہت خوب ہے کہ ظلم کو بتایا بھی نہیں کہ کیا ہوا ہے، اور اسے ''ظلم نمایاں'' بھی کہہ دیا ہے۔ (۳) تفصیل سے گریز کر کے خود ترحمی یا روایتی سوز وگداز (Pathos) سے اجتناب کیا ہے۔ (۴) ''زخم نمایاں'' کے معنی ہیں ''گہرا زخم''۔ اس کی مثال پر ''ظلم نمایاں'' کے معنی ''بہت بڑا ظلم'' فرض کئے جا سکتے ہیں۔ یا پھر ایسا ظلم جو صریحاً ظلم معلوم ہو، یعنی جس کے بارے میں کوئی شک نہ ہو کہ وہ ظلم ہے، اسے ''ظلم نمایاں'' کہیں گے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس ترکیب کے پیچھے یہ تصور ہو کہ ظلم نمایاں ہو کر رہتا ہے، کبھی چھپتا نہیں۔ ''بہار عجم'' میں ہے کہ ''نمایاں'' کو ظلم کی صفت کے طور پر لاتے ہیں۔ (۵) ظلم کی نوعیت جو بھی ہو، لیکن سننے اور دیکھنے والوں پر اس کا اثر فوری ہے، لہٰذا وہ اسم اشارہ ''اس'' کہہ کر اس کا ذکر کرتے ہیں۔ (۶) میر کا ذکر واحد غائب میں کر کے معاملے میں واقعیت پیدا کردی ہے۔

''تقصیر''، ''ظلم'' اور ''سزاوار'' میں مراعات النظیر ہے، یہ بھی ملحوظ رہے۔ ہر طرح سے مکمل اور بھرپور شعر کہا ہے۔ پورے شعر پر ایسی اسرار کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ شعر کاہے کو ہے شور انگیزی کی معراج ہے۔

میر نے یہ مضمون اور جگہ بھی کہا ہے، لیکن وہ بات پھر نہ آئی جو شعر زیر بحث میں ہے۔

ظاہر ہوا نہ مجھ پہ کچھ اس ظلم کا سبب
کیا جانوں خون ان نے مرا کس سبب کیا

(دیوان دوم)

کیا جرم تھا کسو پہ نہ معلوم کچھ ہوا
جو میر کشت و خوں کا سزاوار ہو گیا

(دیوان ششم)

دیوان ششم کے شعر میں میر کا ذکر واحد غائب میں ہونے کی وجہ سے کچھ زور پیدا ہو گیا ہے۔

لیکن پھر بھی شعر میں الفاظ کی کثرت ہے، اور کافکا کے ناولوں کی طرح کا اسرار نہیں کہ سب کچھ ہو جاتا ہے لیکن معلوم نہیں ہوتا کہ کیوں اور کیسے ہوا؟ زیر بحث شعر تو کائنات اور نظام کائنات کے خلاف ایک خاموش احتجاج، ایک المیاتی رائے زنی ہے۔ یہ ایک ایسے انتظام ونسق کی تصویر ہے جہاں انسانوں کی تقدیر کا بننا بگڑنا کسی اصول کے ماتحت نہیں بلکہ ایسے قوانین کے ماتحت ہے جن میں اصول نہیں، یا اگر ہے تو وہ ہم عام انسانوں کی سمجھ سے بہت دور ہے۔ یہ نکتہ ملحوظ رکھیے کہ ''ظلم'' سے یہاں محض قتل نہیں مراد ہیں۔ قتل بھی ظلم اور ظلم نمایاں ہو سکتا ہے لیکن کئی چیزیں اور بھی ہیں جن پر ظلم نمایاں کا اطلاق ہو سکتا ہے! مثلاً:

(۱) قتل کر کے لاشے کو پامال کرنا۔

(۲) جسم کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے یعنی سخت اذیت پہنچا کر قتل کرنا۔

(۳) گھر، باغ، کھیت سب اجڑوا دینا۔

(۴) مجرم / ملزم کے اقربا کو بھی ماخوذ کرنا اور ان پر الزام صرف یہ لگانا کہ تم مجرم / ملزم کے بھائی، باپ، بیوی، ماں وغیرہ ہو۔ اسٹالن کے عہد میں اس طرح کی باتیں عام تھیں۔

۳۹۹

ابھی اک عمر رونا ہے نہ کھوؤ اشک آنکھوں تم
کرو کچھ سوجھتا اپنا تو بہتر ہے کہ دنیا ہے

۳۹۹/۱ اس شعر میں کئی باتیں معرکے کی ہیں۔ اول تو یہ مضمون، کہ عمر بھر رونا ہے، اور اسی کا دوسرا پہلو کہ متکلم کو معلوم ہے کہ عمر بھر رونا ہے۔ ملحوظ رہے کہ "عمر بھر کا رونا" نہیں کہا ہے، جس کے معنی ہیں "کوئی ایسا غم ہونا جو ہمیشہ تازہ رہے۔" "اک عمر رونا" کے معنی یہ ہیں کہ تا عمر رونے اور آنسو بہانے کا مشغلہ رہے گا۔ اگر متکلم کو عاشق فرض کریں (جو تقریباً یقینی ہے) تو مراد یہ ہوئی کہ تمام عمر معشوق سے لطف اندوز ہونے، اس سے ملنے، یا اس کی مہربانی سے بہرہ ور ہونے کا موقع نہ ملے گا، اور تمام عمر روتے ہی روتے گذرے گی۔ یہ معلومات پیشیں بھی خوب ہے کہ آغاز کار ہی میں معلوم ہوا کہ تا عمر رونا ہے۔ یا تو عاشق اتنا پست ہمت ہے کہ اسے کامیابی کی بالکل امید نہیں، یا پھر معشوق اس قدر دور ہے (نفسیاتی طور پر، یا جسمانی طور پر، یا سماجی طور پر) کہ اس کا ملنا ممکن ہی نہیں۔

دوسرا، اور مضمون ہی کے اتنا اہم، پہلو اس شعر کا لہجہ ہے، جس میں تلخی، خودترحمی، ہائے وائے، ناراضگی، کسی بھی چیز کا شائبہ نہیں جس سے محسوس ہو کہ متکلم پر بڑی مصیبت گذر رہی ہے۔ بالکل سپاٹ، روزمرہ کی گفتگو کا سادہ دوٹوک (matter of fact) لہجہ ہے، کہ ہمیں تمام عمر رونا ہے۔ گویا رونا نہ ہوا کسی کی ملازمت یا خدمت ہوئی کہ اس میں زندگی کسی نہ کسی طرح گذر جائے گی۔ وہ لوگ جو میر کو رونے دھونے، ماتم کرنے اور سینہ زنی کا بادشاہ سمجھتے ہیں، اور جن کے ذہن میں شاعر کا رومانی پیکر ہے کہ شاعر وہی ہے جو ہر وقت منھ بسورے بیٹھا رہے، اس طرح شعروں کو نظر انداز کر دیتے ہیں جن میں زندگی کی تلخیوں اور ناکامیوں کو زندگی کا معمولہ حصہ سمجھ کر برتا گیا ہے۔ میر کے یہاں روایتی رسمی "دردناک" شعر بہت کم ہیں، اور ان کی دنیائے شعر میں ایسے اشعار کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔ بلکہ میر کا خاص فن اسی بات میں ہے کہ وہ رسمی "دردناک" مضامین کو بھی اپنی روشنی طبع اور جودت تخیل کے ذریعہ غیر رسمی اور عام لوگوں کے لئے

رسائی پذیر (accessible) بنا دیتے ہیں۔ چنانچہ شعر زیر بحث کا تیسرا اہم پہلو اس کی رعایت لفظی ہے۔ آنکھوں سے کہا جا رہا ہے کہ تم آنسوؤں کو ضائع نہ کرو، بلکہ اپنا سوجھتا کرو، یعنی اپنے فائدے کی، دور اندیشی کی بات کرو۔ آنکھوں اور آنسوؤں دونوں کے لئے "اپنا سوجھتا کرنا" کس قدر برجستہ ہے، اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔ لیکن یہ ضرور ملحوظ رکھئے کہ جب آنکھ میں آنسو بھرے ہوں تو دکھائی کم دیتا ہے۔ لہٰذا کم رونے کی تلقین اور آنکھوں کے اپنا سوجھتا کرنے میں مناسبت بھی ہے۔ "دنیا ہے" کا فقرہ بھی خوب ہے، کہ یہ سبک بیانی کی معراج ہے۔ دنیا کی خود غرضی، دوسروں کے کام نہ آنے کی جبلت، کسی کے ساتھ وفا نہ کرنے کی رسم، یہ سب باتیں کہہ دیں، لیکن لفظ وہی کہے کہ "دنیا ہے۔"

مضمون کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جس طرح ہنسنے اور خوش ہونے کے بارے میں ایک عقیدہ تھا کہ اس کی مقدار ہر شخص کے لئے مقرر ہے، لہٰذا اگر کوئی شروع عمر ہی میں بہت سا ہنس لے تو اسے آخر عمر میں رونا پڑتا ہے، اسی طرح اس شعر میں یہ اشارہ بھی ہے کہ آنسوؤں کی مقدار مقرر ہے کہ عمر بھر میں کتنا رونا ہے۔ اگر وہ سارا رونا شروع ہی میں رو لیا تو پھر آخر عمر میں آنکھیں خشک رہیں گی۔ میر کے مخصوص مضامین میں ایک یہ بھی ہے کہ روتے روتے آنکھیں خشک ہو جائیں، یا رونے کی سکت باقی نہ رہے۔ ملاحظہ ہو ۳۳/۴ اور ۲۶۰/۳۔ میر کی دنیا میں عاشق کے لئے جوش و خروش سے رونا چپ رہنے سے بہتر ہے، کیونکہ رونا زندگی کی علامت ہے۔ رونے کی سکت باقی نہ رہنا موت کے آنے کا نشان ہے۔ رونے میں حسن ہے، آنسو خشک ہونے میں مفلسی ہے ؎

اس حسن سے کہاں ہے غلطانی موتیوں کی
جس خوبصورتی سے میر اشک ہیں ڈھلکتے

(دیوان سوم)

"نہ کھوؤ اشک آنکھوں تم" میں "آنکھوں" خطابیہ ہے، کہ اے آنکھو تم اشک کو ضائع نہ کرو۔ لیکن اگر "اشک کھونا" کو فقرہ فرض کریں بمعنی "اشک کے سبب یا اشک کے ذریعہ کھونا"، تو معنی نکلتے ہیں کہ تم رو رو کر اپنی آنکھیں نہ کھوؤ (جس طرح رو رو کر حضرت یعقوب کی آنکھیں جاتی رہی تھیں)۔ ابھی پوری دنیا یا پوری عمر سامنے ہے، آنکھیں نہ ہوں گی تو گذر کیسے ہوگا؟ ان معنی کی رو سے "اپنا سوجھتا کرنا" نیا ہی لطف رکھتا ہے۔

۴۰۰

شش جہت سے اس میں ظالم بوے خوں کی راہ ہے
تیرا کوچہ ہم سے تو کہہ کس کی بسمل گاہ ہے

۴۰۰/۱ سردار جعفری کہتے ہیں: ''جب ہم میر کا یہ شعر پڑھتے ہیں تو آج بھی دو سو برس پہلے کی خون میں لتھڑی ہوئی دلی کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔'' یہ بات بالکل صحیح ہے، اور شعر میں جو خوف و ہلاکت کی فضا ہے، اس سے ہم آہنگ بھی ہے۔ لیکن یہ تعبیر شعر کے معنی کو بہت محدود کر دیتی ہے۔ شعر جتنا بڑا ہے تعبیر اتنی ہی چھوٹی ہے۔ پہلی بات یہ کہ اس شعر پر نادر شاہی دلی کی ہی یاد کیوں آئے؟ اسے ہم سات سو برس پہلے بغداد، اور منگولوں کے قتل عام سے متعلق کیوں نہ کریں؟ اسے ہم ڈھائی ہزار برس پہلے کے بابل، اور اسی زمانے کی جنگ وادی چناب کے لئے حوالہ کیوں نہ قرار دیں، جہاں سکندر مقدونیہ نے ایک ایک رات میں اسی اسی ہزار انسانوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا تھا؟ یا ہم اسے کسی بھی ایسی صورت حال کا استعارہ کیوں نہ قرار دیں جہاں لوگ خوف سے سر جھکا کر آہستہ قدم چلتے ہیں، اور ہر موڑ پر سرد، تیز آنکھوں والے فوجی سپاہی انھیں گھورتی ہوئی نگاہوں سے دیکھتے ہیں؟ اس شعر کو کسی پولیس راج کا استعارہ کیوں نہ قرار دیا جائے جہاں انصاف کے معنی ہیں انسانی حقوق کی پامالی اور انسان کی آزادی کا استحصال، اور جہاں باپ بیٹے، شوہر بیوی اور بھائی بھائی کے درمیان اعتبار و اعتماد نہیں رہ جاتا؟ یا کیوں نہ اس شعر کا مخاطب کسی غیر انسانی قوت (تقدیر، نظم کائنات) فرض کیا جائے؟

''بہار عجم'' میں دو محاورے درج ہیں: ''بوے تیغ آمدن'' اور ''بوے خوں آمدن''۔ دونوں کے معنی لکھے ہیں: ''کنایہ از کمال خوف و خطر بودن''۔ بوے خوں کا پیکر اور اس محاورے کے معنی شعر میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ معشوق کے کوچے میں صرف بوے خوں نہیں ہے، بلکہ شش جہت سے (یعنی ہر طرف سے، زمین سے بھی اور اوپر ہوا سے بھی) بوے خوں کی راہ کھلی ہوئی ہے۔ ہر طرف سے خون کی

مہک کے بھبکے چلے آ رہے ہیں۔ یہ کوچہ کسی کی بسمل گاہ ہے، لیکن وہ کوئی اہم ہی شخص ہوگا کہ جس کی موت سے پہلے ہی سارا ماحول خون کی مہک سے بھر گیا ہے اور ہر طرف کمال خوف و خطر نظر آتا ہے۔ اب مصرع ثانی میں نئی ڈرامائیت نظر آتی ہے، کہ متکلم شاید خود بھی ان لوگوں میں سے ہے جن کا خون اس گلی میں بہنا مقدر ہے (ملاحظہ ہو ۱۲۰/۵)۔ اب متکلم کچھ شوق، کچھ خوف، کچھ توقع کے عالم میں پوچھتا ہے کہ بتا تو سہی تیرے کوچے میں کس کا قتل ہوا ہے جو خون کی مہک کا یہ عالم ہے کہ شش جہت سے تیرا کوچہ اس مہک کا گذرگاہ بن گیا ہے؟ اس طرح ذاتی سطح پر یہ شعر ذوق قتل کا مضمون پیش کرتا ہے، اور غیر ذاتی سطح پر یہ تمام استبداد، فوج کشی اور بے گناہوں کے خون سے زمین کے رنگین ہونے کی علامت بن گیا ہے۔

بوے خوں کا پیکر علامتی استعارہ بہت قدیم زمانے سے مشرق و مغرب میں مستعمل ہے۔

سردار جعفری نے لیڈی میکبتھ کا ذکر کیا ہے جسے اپنے ہاتھوں پر خون کے دھبے نظر آتے ہیں اور ''عرب کا عطر'' بھی اس کے ہاتھوں سے خون کی بو کو دور نہیں کر سکتا۔ یہاں بھی خون کی مہک محض شاہ ڈنکن کے خون ناحق کا استعارہ نہیں ہے، بلکہ تمام انسانوں کے خون ناحق، اور تمام مظالم کے پیکروں کا استعارہ ہے۔ اس سے بھی قدیم تر، اور مغربی تہذیب میں غالباً سب سے زیادہ مشہور اسطوری داستان، ٹرائے (Troy) کے بادشاہ پرائم (Priam) کی بیٹی قصندرہ (Cassandra) کی ہے، جو مستقبل کا حال بتا دیتی تھی، لیکن اس کا المیہ یہ تھا کہ کوئی اس پر یقین نہیں کرتا تھا۔ چنانچہ ٹرائے کی خوں ریز جنگوں کے پہلے وہ بار بار کہتی کہ مجھے اس شہر کی آب و ہوا اور گلی کوچوں سے بوے خوں آتی ہے۔ ہم پر کوئی بہت بڑی آفت آنے والی ہے۔ اس اسطور کی روشنی میں پڑھئے تو قصندرہ ہی میر کے شعر کی متکلم معلوم ہوتی ہے۔

ہمارے یہاں بھی بوے خوں کا پیکر سبک ہندی کے شعرا اور ہمارے کلاسیکی شعرا نے اکثر برتا ہے۔

بوے خوں آید ازاں راہ کہ ما سر کردہ ایم
نقش پا ہر گام چوں برگ خزاں افتادہ است

(کلیم ہمدانی)

(جس راہ پر میں نے سفر کیا ہے اس سے بوے خون
آتی ہے، اور میرا نقش پا ہر قدم کے ساتھ یوں گر پڑا

ہے گویا وہ برگ خزاں ہو۔)

سر نوشتم گر شہادت نیست در کویت چرا
بوے خوں می آید از خاکے کہ بر سر می کنم

(کلیم ہمدانی)

(اگر تیری گلی میں شہید ہونا میری تقدیر میں نہیں لکھا
ہے تو اس کی خاک، جو میں سر پر ڈالتا ہوں اس سے
بوے خوں کیوں آتی ہے؟)

کلیم ہمدانی کے دونوں شعروں میں سبک ہندی اور کلاسیکی اردو شعرا کا اسلوب موجود ہے کہ محاورہ (بوے خوں آمدن) لغوی معنی میں استعمال ہوا ہے، اور اس طرح استعارۂ معکوس کی شکل پیدا ہو گئی ہے۔ کلیم کے دوسرے شعر میں اور میر کے شعر زیر بحث، اور ۵/۱۲۰ پر جو اشعار درج ہیں ان میں مشابہت واضح ہے۔ کلیم کا دوسرا شعر بہت ڈرامائی ہے، لیکن میر کے شعر زیر بحث کی سی ڈرامائیت اس میں کہاں، کہ متکلم خود اپنے شہید ہونے کی امید/خوف سے بھر کر بوے خوں کے بارے میں استفسار کرتا ہے۔ میر کا انشائیہ اسلوب کلیم ہمدانی کے انشائیہ اسلوب سے بہتر ہے۔ اور میر کے مصرع اولیٰ کا پیکر اپنی جگہ پر بے مثال ہے، کلیم کے یہاں کوئی چیز نہیں۔

''بوستان خیال'' میں بوے خوں اور بوے مرگ کے پیکر نہایت حسن و قوت سے استعمال ہوئے ہیں:

(۱) ایک کوہ کے دامن میں پہنچا جس کا ہر سنگ خون کبوتر کے
مانند سرخ رنگ تھا اور چار طرف سے بوے خوں
دماغ میں آتی تھی

(جلد اول، صفحہ ۱۳۹ ترجمہ خواجہ امان)

(۲) ہر طرف سے بوے مرگ دماغ میں آتی تھی۔

(جلد اول، صفحہ ۳۹۱ ترجمہ خواجہ امان)

ان دونوں اقتباسات میں وہی شدت ہے جو میر کے شعر میں ہے۔ لیکن ان کا میدان وسیع

نہیں، جب کہ میر کا شعر پوری دنیا، بلکہ پورے نظم کائنات کو محیط ہے۔ سراج اورنگ آبادی کہتے ہیں ؎

آتی ہے بزم عیش ستی مجھ کو بوے خوں
موج شراب جوہر تیغ فرنگ ہے

یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ ''بوے خوں آنا'' کے معنی ''بہار عجم'' میں بیان کردہ معنی سے آگے نکل گئے ہیں۔ بہترین شعر کہا ہے۔ سودا نے بھی ''بوے خوں'' باندھا ہے، لیکن سراج سے کم تر درجے پر۔ اور میر سے تو دونوں ہی بہت پیچھے ہیں ؎

عالم کی گفتگو سے تو آتی ہے بوے خوں
سودا ہے اک نگہ کا گنہ گار کچھ کہو

میر کے شعر کی سی شدت اور کینوس کی وسعت کے نزدیک پہنچنے کے لئے اردو شاعری کو منیر نیازی کا انتظار کرنا پڑا۔ منیر نیازی کی نظم میں بھی ''خون کی خوشبو'' اپنے محدود استعاراتی/لغاتی معنی سے بہت آگے نکل گئی ہے۔

جنگل کا جادو

جس کے کالے سایوں میں ہے وحشی چیتوں کی آبادی
اس جنگل میں دیکھی میں نے لہو میں لتھڑی اک شہزادی

اس کے پاس ہی ننگے جسموں والے سادھو جھوم رہے تھے
پیلے پیلے دانت نکالے نعش کی گردن چوم رہے تھے

ایک بڑے سے پیڑ کے اوپر کچھ گدھ بیٹھے اونگھ رہے تھے
سانپوں جیسی آنکھیں میچے خون کی خوشبو سونگھ رہے تھے

(''جنگل میں دھنک''، مطبوعہ ۱۹۶۰)

منیر نیازی کی نظم ذرا غلو آمیز (Overstated) ہے، اور میر کا لہجہ شور انگیز ہونے کے باوجود (بلکہ شاید اس کے باعث) ہسٹریا سے بہت دور ہے۔ لیکن منیر نیازی کی نظم کا سلسلہ میر ہی سے ملتا

ہے۔ شہریار کی نظم "اپنی یاد میں" اس لحاظ سے توجہ انگیز ہے کہ اگرچہ اس کا بھی سلسلہ میر تک پہنچتا ہے لیکن شہریار نے قوت شامہ کے ساتھ ساتھ ذائقہ اور قوت سامعہ کو متحرک کرنے والا پیکر بھی استعمال کیا ہے:

لبوں پہ لفظوں کی برف جم گئی

طویل ہچکیوں کا ایک سلسلہ

فضا میں ہے

لہو کی بو ہوا میں ہے

("ہجر کے موسم" مطبوعہ ۱۹۷۸)

آخری بات یہ کہ اس شعر میں "ظالم" کی معنویت کے لئے ۱/۳۶۸ ملاحظہ ہو۔ ۳/۳۰۸ کا مطالعہ بھی سود مند ہوگا۔

۳۰۱

۱۰۹۰ پیری میں کیا جوانی کے موسم کو رویئے
اب صبح ہونے آئی ہے اک دم تو سویئے

اب جان جسم خاکی سے تنگ آ گئی بہت
کب تک اس ایک ٹوکری مٹی کو ڈھویئے

آلودہ اس گلی کی جو ہوں خاک سے تو میر
آب حیات سے بھی نہ وے پاؤں دھویئے

۱/۳۰۱ عجب پر لطف اور ٹھنڈے لہجے کا شعر کہا ہے۔ کاش کہ وہ لوگ جنھیں میر کے کلام میں شش جہت کے آنسوؤں اور آہوں کی سنسناہٹ وغیرہ سنائی دیتی ہے، کبھی میر کو دل لگا کر پڑھتے، اور اس طرح پڑھتے کہ تنقیدی کتابوں والا میر پس پشت ڈال دیتے۔ پھر وہ انتخاب میر از مولوی عبدالحق یا "مزامیر" از اثر لکھنوی کے بجائے کلیات میر کا کوئی صفحہ کہیں سے بھی کھول کر اسے غور سے پڑھتے۔ تب انھیں معلوم ہوتا کہ میر نے رونے دھونے والے شعر ضرور کہے ہیں (غزل کے کس شاعر نے نہیں کہے؟) لیکن ان کا لہجہ روایتی قسم کا "دردناک" جذباتیت سے شرابور، اور خود رحمی سے بوجھل نہیں ہے۔ بلکہ ان کا لہجہ بلند آہنگ، کھردرا، چٹکیلا، اور ان کا اسلوب خاصا ٹھنڈا، کم بیان (understated) اور جس مزاح سے منور ہے۔ مثلاً شعر زیر بحث میں متکلم کو نہ صرف جوانی کے گذرنے کا غم نہیں ہے، بلکہ وہ زندگی گذارنے اور اسے ختم کرنے کے لئے ایسا لاحہ پیش کرتا ہے جس میں بانک پن اور بے پروا خرامی ہے۔ مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) جوانی کے موسم کو رونا دو معنی رکھتا ہے۔ اول تو جوانی کے گذرنے کا غم کرنا، اور دوم جوانی کے قصے بیان کرنا، جوانی کو یاد کرنا۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "یہ کیا ہر وقت کتاب کتاب کا رونا لئے بیٹھے رہتے ہو، وقت آئے گا تو کتاب بھی آجائے گی۔" یعنی کسی بات کا بار بار ذکر کرنا اور کسی بات کا رونا رونا ایک ہی شے ہے۔ لہٰذا مصرع اولیٰ میں اس بات کی طرف بھی اشارہ ہے کہ پیری کے عہد میں بار بار جوانی کا ذکر کرنا بے فائدہ اور احمقانہ بات ہے۔

(۲) مصرع ثانی سے معلوم ہوا کہ جوانی کا استعارہ رات ہے، یا تمام عمر کا استعارہ رات ہے، اور موت کا استعارہ صبح ہے۔ اس میں کوئی خاص بات نہیں، اور ان استعاروں پر مبنی بہت مشہور شعر ہم ۲/۴ پر دیکھ چکے ہیں۔ مگر یہاں لطف یہ ہے کہ ان استعاروں کو کنائے کے ذریعہ قائم کیا ہے۔ یعنی کہیں کہا نہیں ہے کہ جوانی / عمر = رات اور پیری / موت = صبح، لیکن کنائے سے صراحت کا کام لے لیا ہے۔

(۳) "اک دم تو سوئیے" میں بھی کم سے کم دو معنی ہیں۔ اول یہ کہ جوانی / عمر کی رات سونے میں نہیں بلکہ رونے یا جوانی کا ذکر کرنے میں گذری۔ یعنی یہ وقت بھی کوئی بہت لطف اور انبساط کے ساتھ نہیں گذرا۔ دوسرے معنی زیادہ دلچسپ ہیں کہ موت کچھ نہیں ہے بس اک دم کا سونا ہے۔ اس سونے سے جاگنے پر کیا ہوگا، یہ واضح نہیں کیا۔ لیکن اس موضوع پر میر کا مشہور شعر ہماری نظر میں ہے ؎

مرگ اک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

(دیوان اول)

(۴) مصرع ثانی میں روزمرہ کی برجستگی نے مکالماتی رنگ اور روانی پیدا کر دی ہے۔ گویا کوئی اہم بات نہیں، روزمرہ کی زندگی میں جہاں بہت سی کارروائیاں ہیں، ان میں مرنا بھی ہے۔ اس کے لئے نہ کوئی خاص تیاری کرنی ہے، اور نہ اس کے لئے کسی شور غل، ہو حق کی ضرورت ہے۔ بس بستر پر لیٹ لیجئے، سو جائیے یا مر جائیے۔ دونوں ایک ہیں۔

(۵) شعر کا مخاطب خود متکلم بھی ہو سکتا ہے، اور کوئی دوسرا شخص بھی۔ دونوں صورتوں میں زندگی کے گذر جانے، اور حیات گذشتہ کے بے لطف یا پر صعوبت گذرنے پر کوئی افسوس نہیں، بلکہ ایک

قلندرانہ طنطنہ اور بے پروائی ہے۔

(۶) آخری بات یہ کہ صبح اور دم میں ضلع کا ربط ہے، کیوں کہ دم صبح اور صبح دم بولتے ہیں۔

سودا نے مضمون کو مختلف کر کے صبح اور رات کے تلازموں کو بڑی برجستگی سے باندھا ہے، لیکن ان کے یہاں میر کے شعر جیسی وسعت نہیں ؎

سودا تری فریاد سے آنکھوں میں کٹی رات
آئی ہے سحر ہونے کو ٹک تو کہیں مر بھی

۲/۳۰۱ یہ شعر تعریف سے مستغنی ہے۔ جان کا جسم سے تنگ آجانا معمولی مضمون ہے۔ روح قیدی ہے اور جسم قید خانہ، یہ مضمون صوفیوں سے ہماری شاعری میں آیا اور بہت مقبول ہوا۔ توقع نہیں ہوتی کہ اس میں کوئی نئی بات ممکن ہوگی۔ لیکن میر نے جسم کو "ایک ٹوکری مٹی" کہہ کر استعارے کی بلندی کو چھو لیا، اور سبک بیانی کا بھی کمال دکھا دیا۔ جسم چاہے کتنا ہی خوبصورت اور نازک ہو، لیکن ہے وہ بہر حال مٹی۔ لہٰذا استعارے میں مستعار منہ بالکل درست رہا اور جسم کی پوری تحقیر بھی کر دی۔ مستعار منہ یوں تو مستعار لہٗ سے قوی تر ہوتا ہے، لیکن یہاں اس کی قوت اسی بات میں ہے کہ وہ مستعار لہٗ (جسم) سے حقیر تر اور فروتر ہے۔ پھر مصرع اولیٰ میں جسم کو "خاکی" کہہ کر مناسبت کا بھی پورا انتظام کر دیا۔ ورنہ مصرعے کی کئی شکلیں ممکن تھیں جن سے معنی ادا ہو جاتے ؏

(۱) اب جان جسم کہنہ سے تنگ آگئی بہت

(۲) اب جان جسم زار سے تنگ آگئی بہت

(۳) اب محنت بدن سے ہے جاں تنگیوں میں قید

وغیرہ۔ لیکن مناسبت کا لطف جاتا رہتا۔ اسی طرح چونکہ جان کو جسم میں قید فرض کرتے ہیں، اس لئے مصرع اولیٰ میں "تنگ" بھی مناسبت والا لفظ ہے۔

مٹی کی ٹوکری یا ٹوکری بھر مٹی کو ڈھونے کے پیکر میں مزدوری، اور خاص کر بیگار والی مزدوری (یعنی جس میں معاوضہ نہ ملے) کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ روح جسم کو ڈھوئے ڈھوئے پھرتی ہے، اور ظاہر ہے کہ اس سے روح کو کچھ حاصل نہیں ہوتا، اس لئے روح بیگار میں پکڑی گئی ہے۔ یہ مضمون مولانا ئے روم

کا ہے، مثنوی (دفتر دوم) میں مولانا فرماتے ہیں ۔

لیک بیگار تن پر استخواں
بر دل عیسیٰ منہ تو ہر زماں
(لیکن ہڈیوں بھرے اس بدن کی بیگار تو
ہر وقت روح (= دل عیسیٰ) پر نہ لاد۔)

آتش نے میر (اور ممکن ہے مولانا روم) سے استفادہ کر کے خوب کہا ہے ۔

اس مشقت سے اسے خاک نہ ہوگا حاصل
جاں عبث جسم کی بیگار لئے پھرتی ہے

استعارے کی ندرت، لہجے کی ڈرامائیت اور انشائیہ اسلوب کے باعث میر کا شعر آتش سے بہت بڑھا ہوا ہے۔ لیکن آتش نے بھی لفظ ''خاک'' کو خوب استعمال کیا ہے، اور ان کا شعر میر کے مقابل رکھا ضرور جا سکتا ہے۔ یگانہ نے بھی پیکر بدل کر تازہ بات کہی ۔

یاس اب تنگ آ گئے اس ملگجی پوشاک سے
جامۂ تن دھجیاں لینے کے قابل ہو گیا

۲/۱۰۴ معشوق کی گلی کی خاک، یا وطن کی خاک، ہر چیز سے، حتیٰ کہ زر و جواہر سے بھی بہتر ہے، یہ مضمون بھی عام ہے۔ حضرت شاہ عبدالعلیم آسی نے اس مضمون کو منتہائے کمال تک پہنچا دیا ہے ۔

اے کہ گوئی تابش ہر ذرہ از تاب خوراست
مطلع نور خدا ہے ہر صنم خانے کی خاک

لیکن میر نے اپنے مخصوص طرز سے کام لیا ہے، کہ مضمون کو روزانہ زندگی کے قریب لا کر رکھ دیا ہے۔ پاؤں خاک آلودہ ہوں تو ان کو دھونا فطری بات ہے۔ یہاں سے میر یہ مضمون پیدا کرتے ہیں کہ اگر کوئے محبوب کی خاک سے پاؤں آلودہ ہوں تو پھر میں ان کو آب حیات سے بھی نہ دھوؤں۔ آب حیات سے پاؤں دھونے کا خیال تو نیا ہے ہی، پیکر بھی خوب ہے، کہ آب حیات تو پینے کو نصیب نہیں ہوتا اور یہاں اس سے پاؤں دھونے کی بات ہو رہی ہے!

اب مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ ''دھوئیے'' کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہی کہ خود سے تخاطب ہے (ہم نہ دھوئیں) اور دوسرے معنی یہ کہ کسی اور کو مشورہ دے رہے ہیں کہ آب حیات سے بھی پاؤں نہ دھوئیے۔ دوسری بات یہ کہ پاؤں کے خاک آلودہ ہونے میں یہ کنایہ ہے کہ پاؤں میں جوتے نہیں ہیں، گویا یہ عام بات ہے کہ لوگ ننگے پاؤں گلی گلی گھومتے رہتے ہیں۔ اور خاص کر عاشق تو معشوق کی گلی میں ننگے پاؤں جاتا ہی ہے۔ تیسرے معنی یہ کہ ایک اصولی بات بیان کر رہے ہیں کہ جو پاؤں خاک کوئے معشوق سے آلودہ ہوں ان کو آب حیات سے بھی نہیں دھوتے ہیں، کجا کہ معمولی پانی سے ان کو دھونے کی بات ہو۔ پورے شعر میں عجب تمنائی کیفیت ہے۔ بنیادی طور پر شعر کیفیت کا ہے، لیکن معنی کی تہیں بھی موجود ہیں۔ خوب کہا ہے۔

۴۰۲

شب گئے تھے باغ میں ہم ظلم کے مارے ہوئے
جان کو اپنی گل مہتاب انگارے ہوئے

پیار کرنے کا جو خوباں ہم پہ رکھتے ہیں گناہ
ان سے بھی تو پوچھتے تم اتنے کیوں پیارے ہوئے

۱۰۹۵ لیتے کروٹ ہل گئے جو کان کے موتی ترے
شرم سے سر در گریباں صبح کے تارے ہوئے

۴۰۲/۱ مطلع برائے بیت اور بے لطف ہے۔ گل مہتاب یا گل چاندنی سفید رنگ کا خوشبودار موٹی پنکھڑیوں والا پھول ہوتا ہے اور چکیلی موٹی پتیوں والی جھاڑی پر کھلتا ہے۔ چونکہ یہ بہت کھلتا ہے اس لئے اس کی جھاڑی پر پوری بہار ہو تو لگتا ہے جگہ جگہ چراغ روشن ہیں۔ میر نے گل چاندنی / گل مہتاب کو معشوق کا استعارہ دیوان اول ہی کے ایک بہت بہتر شعر میں یوں کیا ہے ؎

اس مہ کے جلوے سے کچھ تا میر یاد دیوے
اب کے گھروں میں ہم نے سب چاندنی ہے بوئی

پلیٹس میں ''گل چاندنی'' کے معنی ٹھیک لکھے ہیں، لیکن ''گل مہتاب'' درج نہیں کیا۔ ''آصفیہ'' میں ''گل چاندنی'' کی تعریف درست نہیں لکھی، لیکن گل ''چاندنی'' کا مرادف ''گل مہتاب'' بھی درج کیا ہے۔ پھر ''گل مہتاب'' کا الگ سے اندراج نہیں کیا۔ ''نور اللغات'' میں دونوں درج ہیں۔

مزید ملاحظہ ہو ۳/۱۰۵۔

شعر زیر بحث میں خفیف سا لطف یہ ہے کہ چاندنی اور گل چاندنی دونوں کی خاصیت ٹھنڈی ہے، لیکن یہاں انھیں انگارا کہا ہے۔

۴۰۲/۲ یہ شعر بہت مشہور ہے، اور بجا طور پر مشہور ہے۔ اس کی شہرت کو پھیلانے میں خاصا بڑا حصہ حالی کا بھی ہے۔ انھوں نے ''مقدمہ'' میں اس شعر پر ایسی بحث لکھی ہے کہ آج سو برس کے بعد بھی اس پر اضافہ مشکل معلوم ہوتا ہے۔

سعدی کا شعر ہے ؎

دوستاں منع کنندم کہ چرا دل بہ تو دادم
باید اول بتو گفتن کہ چنیں خوب چرائی
(دوستوں نے مجھے منع کیا اور پوچھا کہ بھلا میں نے
تجھے دل کیوں دے دیا؟ پہلے تجھ سے تو پوچھتے کہ تو
اتنا حسین کیوں ہے؟)

حالی نے سعدی کا شعر لکھا ہے، پھر میر کا شعر نقل کیا ہے (انھوں نے میر کے مصرع اولیٰ میں ''پوچھتے'' کی جگہ ''پوچھئے'' لکھا ہے۔) اس کے بعد حالی کہتے ہیں: ''سعدی کے یہاں ''خوب'' کا لفظ ہے اور میر کے یہاں ''پیارے'' کا لفظ ہے۔ ظاہر ہے کہ خوب کا محبوب ہونا کوئی ضروری بات نہیں ہے، لیکن پیارے کا پیارا ہونا ضروری ہے۔ پس سعدی کے سوال کا جواب ہو سکتا ہے مگر میر کے سوال کا جواب نہیں ہو سکتا۔'' ظاہر ہے کہ حالی کی نکتہ آفرینی بھی ایسی ہے کہ اس کا جواب نہیں ہو سکتا۔ ۲/۳۹۰ پر ہم استغاثے کی مشہور قسم ''ترجمہ'' کے بارے میں محمد حسین آزاد کا قول پڑھ چکے ہیں کہ کسی غیر زبان کے شعر کا ترجمہ شعر ہی میں کرنا ''ایک دشوار صنعت'' ہے۔ حالی نے اس موضوع پر ''مقدمہ'' میں جو کلام کیا ہے وہ زیادہ دلچسپ ہے۔ حالی لکھتے ہیں: ''ایک زبان کے شعر کا عمدہ ترجمہ دوسری زبان کے شعر میں کرنا کوئی آسان بات نہیں ہے ... جو شخص دوسری زبان کے شعر کو اپنی زبان کے شعر میں عمدگی کے ساتھ ترجمہ کرتا ہے، گو اس سے اس کی قوت متخیلہ کا کمال ثابت نہیں ہوتا، مگر وہ ایک دوسری لیاقت کا ثبوت دیتا ہے جو ہر ایک شاعر میں نہیں ہو سکتی۔''

حالی کا یہ خیال دلچسپ مگر محل نظر ہے کہ شعر کا ترجمہ شعر میں کرنے میں قوت متخیلہ کا کمال نہیں۔ یہ سوال بھی دلچسپ ہے کہ وہ "دوسری لیاقت" کون سی ہے جس کا ذکر حالی نے کیا ہے؟ شعری تراجم کے نظریات میں بڑا انقلاب ہمارے زمانے میں تب آیا جب رابرٹ لوئل (Robert Lowell) نے اپنے تراجم (یا "تخلیقی تراجم") پر مشتمل مجموعہ ۱۹۶۱ میں (Imitations) کے نام سے شائع کیا۔ پھر اس نے بودلیئر کی نظموں کا تخلیقی ترجمہ ۱۹۶۹ میں شائع کیا۔ اس وقت سے مغربی دنیا اس حقیقت سے دوبارہ واقف ہوئی کہ ترجمہ بھی پوری طرح تخلیقی اور تخیلاتی کاروائی ہے۔

اب میر کے شعر پر دوبارہ غور کرتے ہیں۔ اس مضمون کے سیاق میں لفظ "پیارے" کی مرکزی اور کلیدی اہمیت کا میر کو خوب احساس تھا۔ اسی لئے انھوں نے کوئی پچاس برس پہ یہ مضمون پھر باندھا تو لفظ "پیارے" کو برقرار رکھا، اگرچہ شعر میں وہ ڈرامائیت نہیں رہی جو دیوان اول کے شعر میں تھی۔

ٹھہرے ہیں ہم تو مجرم ٹک پیار کر کے تم کو
تم سے بھی کوئی پوچھے تم کیوں ہوئے پیارے

(دیوان پنجم)

دیوان دوم میں میر نے شعر زیر بحث کے مضمون کو انتہائی کفایت الفاظ اور کنایاتی قوت کے ساتھ لکھا ہے۔

مہر افزا ہے منھ تمھارا ہی
کچھ غضب تو نہیں ہوا صاحب

افسوس کہ میر کے بہت سے اچھے شعروں کی طرح یہ شعر بھی کنج خمول ہی میں رہا۔ ورنہ "مہر افزا" کی ترکیب اور مصرع ثانی کا کنایہ اچھے اچھوں کے لئے مایۂ افتخار ہیں۔ داغ نے میر کے اشعار (اور ممکن ہے حالی کے بھی بیان) سے فائدہ اٹھا کر اچھا شعر نکالا ہے۔

آ ہی جاتی ہے طبیعت لوٹ ہی جاتا ہے دل
کیوں بنادی ہے خدا نے تیری صورت پیار کی

"پیار کی صورت" کا فقرہ خوب ہے، لیکن مصرع اولیٰ میں "لوٹ ہی جاتا ہے دل" کی قوت

کے مقابلے میں "آ ہی جاتی ہے طبیعت" کا پھسپھسا پن ناگوار بھی ہے۔

۲۰۲/۳ اس شعر کے لطیف جنسی کنائے اور دونوں مصرعوں کے پیکر نزاکت اور حسن میں بے پناہ ہیں۔ کان میں موتیوں کی بالیاں پہنے ہوئے معشوق جب کروٹ بدلتا ہے تو رخساروں کی دھندلی چمک کا عکس موتیوں پر پڑتا ہے اور موتیوں کی دودھیا چمک تھوڑی اور روشن ہو جاتی ہے۔ اس منظر کو دیکھنے والا کوئی ایسا شخص بھی ہو سکتا جو اس کے ساتھ بستر پر سو رہا ہو، اور ایسا بھی ہو سکتا ہے جو شخص دور سے اس کو دیکھ رہا ہے۔ موسم کا کنایہ بھی خوبصورت اور لطیف ہے کہ گرمی کے دن ہیں اور اس کے اعتبار سے لوگ آسمان کے نیچے کھلی چھت پر یا آنگن میں سو رہے ہیں۔ یہ دونوں باتیں اس لئے ثابت ہیں کہ مصرع ثانی میں صبح کے تاروں کے شرمندہ ہونے کا ذکر ہے۔ ظاہر ہے کہ تارے تب ہی شرمائیں گے جب وہ معشوق کے رخساروں اور اس کے کان کے موتیوں کے جھمک دیکھیں گے۔ اور یہ دیکھنا تب ہی ممکن ہے جب معشوق کھلے آسمان کے نیچے سو رہا ہو، جیسا کہ گرمی کے دنوں میں عام طور پر اس زمانے میں بھی ہوتا ہے۔

ان باتوں کو مد نظر رکھتے ہوئے اوپر بیان کردہ امکانات میں دوسرا امکان زیادہ قوی معلوم ہوتا ہے کہ دیکھنے والے نے لڑکی کو سوتے ہوئے دور سے دیکھا ہے۔ صبح کاذب کی ہلکی ہلکی روشنی پھیل رہی ہے اور متکلم یا تو رات میں سویا نہیں ہے، یا اسے ٹھیک سے نیند نہیں آئی ہے۔ یہ تو ظاہر ہی ہے کہ شعر کا متکلم بھی گھر کا ایک فرد ہے (مثلاً لڑکی اس کی بنت عم ہو سکتی ہے۔) صبح کی نیم روشنی میں اپنے پلنگ پر سے وہ لڑکی کو کروٹ بدلتے اور اس کے کانوں کے موتیوں کی جھمک دیکھتا ہے۔ صبح کی روشنی میں تاروں کی چمک چونکہ مدھم ہونا شروع ہو گئی ہے، اس لئے یہ تعلیل بہت خوب ہے کہ تاروں نے موتیوں کی چمک دیکھ کر شرم سے منھ چھپانے کے لئے "سر در گریباں ہوئے" کہنا بہت تازہ بات ہے، کیونکہ اس میں شرمندگی، منھ ڈھانپنے، اور شرم کے مارے غائب ہو جانے، ان سب باتوں کا اشارہ موجود ہے۔ پھر یہ کہ آسمان کو تاروں کا گریبان کہنا بھی مناسب ہے، کہ جس طرح انسان اپنے گریبان میں منھ چھپاتا ہے، ویسے ہی تارے بھی آسمان میں چھپ جاتے ہیں۔ مزید یہ کہ جس کو شرمندہ کرنا ہو اسے بھی کہتے ہیں "ذرا گریبان میں منھ ڈال کر دیکھو۔" اس طرح "سر در گریباں" اور "شرمندگی" میں مناسبت بھی ہے۔ "سر بگریبان

ہونا'' کے معنی ہیں ''سوچ میں ہونا، فکر و تردد میں ہونا۔'' غالب ع

ناطقہ سر بگریباں ہے اسے کیا کہیے

لہٰذا ''سر در گریباں'' میں تاروں کے سر بگریباں ہونے، پریشان و متردد ہونے، یعنی معشوق کی گوہری بالیوں کا حسن دیکھ کر گھبرا جانے کا بھی اشارہ موجود ہے۔

یہ نکتہ بھی ملحوظ رہے کہ معشوق، جس کے رخساروں اور موتی کی بالیوں کا رنگ مل کر یوں دمک رہے ہیں، گورے رنگ کا نہیں، بلکہ اس سنہرے، چمپئی رنگ کا ہے جس پر کچھ گفتگو ہم ۲/۴/۱۷، ۱/۲۳۵ پر دیکھ چکے ہیں۔ رخسار اگر بالکل گورے ہوتے تو ان کے مقابل سفید دودھیا موتیوں کی چمک نمایاں ہی نہ ہوتی۔

''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں ''سر در گریباں ہونا'' ملا اور نہ ''سر بگریباں ہونا۔'' برکاتی نے ''سر در گریباں ہونا'' کے معنی بلا حوالہ لکھے ہیں ''شرمندہ ہونا، گردن جھکا لینا، خجل ہونا۔'' نیر کاکوروی نے ''سر در گریباں'' لکھ کر کہا ہے، ''دیکھیے ''سر بگریباں'' اور ذوق کا شعر دیا ہے۔ ''سر بگریباں'' کے معنی ''نور اللغات'' میں لکھے ہیں ''فکر اور اندیشے میں مبتلا، نادم، شرمندہ۔'' موخر الذکر دو معنی انھوں نے غالباً میر کا شعر دیکھ کر اندازے سے لکھے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ''سر بگریباں'' اور ''سر در گریباں'' الگ الگ محاورے ہیں۔ ''سر بگریباں'' کے معنی میں اوپر درج کر چکا ہوں۔ ''سر در گریباں بردن/ زدن/ کردن'' کے معنی ہیں ''ختم کر دینا، ختم ہو جانا'' لہٰذا ''غائب ہو جانا''، (اسٹائنگاس۔) ظاہر ہے کہ یہی معنی میر کے شعر میں ہیں، کہ صبح کے تارے شرمندہ ہو کر چھپ گئے، غائب ہو گئے۔ ''نور اللغات'' کے بیان کردہ معنی کا اطلاق تو اس شعر پر ممکن ہی نہیں۔ برکاتی کے بیان کردہ معنی بھی غیر مناسب ہیں کہ جب شعر میں ''شرم سے'' کا فقرہ موجود ہے، تو پھر ''شرم سے سر در گریباں ہونا'' کے معنی ''شرم سے شرمندہ ہونا'' کیوں کر ہو سکتے ہیں؟ ذوق کا جو شعر ''نور اللغات'' میں ''سر در گریباں'' کی سند میں منقول ہے، اس سے بھی ''غائب ہونا، ناموجود ہونا'' کے ہی معنی نکلتے ہیں خود شعر کا مضمون بھی میر سے براہ راست مستعار ہے۔

حلقۂ گیسو میں دیکھی کس کے رخسارے کی تاب
شب مہ ہالہ نشیں سر در گریباں ہی رہا

میر کے شعر میں آخری نکتہ یہ بیان کرتا ہے کہ صبح کا تارا بہت روشن بھی ہوتا ہے، اور بہت جلد غروب بھی ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے صبح کے تاروں کا شرم کے مارے چھپ جانا حسن تعلیل کو اور بھی مستحکم کرتا ہے۔ لیکن شعر اتنا نازک ہے کہ اتنا کچھ کہنے کے بعد بھی اس کے جادو کا بیان مجھ سے نہ ہو سکا۔ بس دیوان انجم کا ایک شعر آپ کو سنائے دیتا ہوں۔

گر پڑیں گے ٹوٹ کر اکثر ستارے چرخ سے
مل گیا جو صبح کو گوہر کسی کے کان کا

مضمون کی مشابہت کے باوجود وہ بات یہاں نہیں ہے، کیونکہ پیکروں میں کوئی خاص لطف نہیں۔ ہاں لفظ ''کسی'' کی لطافت اور بلاغت لائق داد ہے۔

۴۰۳

کرے کیا کہ دل بھی تو مجبور ہے
زمیں سخت ہے آسماں دور ہے

تمنائے دل کے لئے جان دی
سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے

بہت سعی کریے تو مر رہیے میر
بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

۴۰۳/۱ مطلع بظاہر سادہ ہے۔ لیکن اس میں ایک دلچسپ ابہام بھی ہے کہ دل کے کیا کرنے یا نہ کرنے کے بارے میں گفتگو ہو رہی ہے؟ ایک امکان یہ ہے کہ موضوع گفتگو یہ معاملہ ہے کہ دل مصیبت اٹھا رہا ہے، رنج و تعب برداشت کر رہا ہے۔ لیکن موت نہیں اختیار کر رہا ہے۔ یعنی عاشق تکلیف اٹھا کر جینے کو موت پر ترجیح دے رہا ہے۔ یہ عقلی اور عملی اعتبار سے درست رویہ ہے، لیکن عاشق کے مرتبے کے منافی بھی ہے۔ اس لئے اس کے دفاع میں کہا جا رہا ہے کہ کیا کریں، موت تو آتی نہیں۔ زمین سخت نہ ہوتی تو اس میں سما جاتے، آسمان دور نہ ہوتا تو وہیں جا کر چھپ جاتے۔ اب تو یہی ہے کہ مجبوراً دکھ کی زندگی گذاریں گے۔ اس استدلال کی دنیاداری ظاہر ہے، لیکن ممکن ہے اس میں زیر زیریں طنز بھی ہو۔ یعنی متکلم بظاہر دل کا دفاع کر رہا ہے، لیکن دراصل وہ اس پر ہنس رہا ہے، اس کو نگاہ حقارت و استہزا سے دیکھ رہا ہے، کہ اسی بوتے پر عشق کرنے چلے تھے؟ موت سے ڈرتے ہو اور زندگی سے چپکے ہوئے ہو اور بہانہ یہ کر رہے ہو کہ مجبوری ہے، کیا کریں۔ موت بھی تو نہیں آتی۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ دل نے اب ٹھان لی

ہے کہ موت نصیب نہیں ہوتی، اور معشوق بھی نہیں ملتا، تو اب معشوق کے دامن کو حریفانہ کھینچیں گے اور قسمت آزمائیں گے۔

معشوق کے دامن کو حریفانہ کھینچنے کا مضمون اس قدر دور از کار نہیں ہے جتنا بظاہر معلوم ہوتا ہے، کیونکہ اگر چہ اسے غالب نے مشہور کیا، لیکن ہے یہ میر کا مضمون۔ چنانچہ دیوان اول ہی میں ہے۔

کس دن دامن کھینچ کے ان نے یار سے اپنا کام لیا
مدت گذری دیکھتے ہم کو میر بھی اک ناکارہ ہے

۴۰۳/۲ ''سلیقہ'' میر نے کئی بار استعمال کیا ہے، مثلاً ملاحظہ ہو ۱/۱۶ اور ۳۹۱/۲۔ ''سلیقہ'' کے اصل معنی ''سرشت، طبیعت'' ہیں، لیکن اردو میں یہ ''خوش اسلوبی''، ''کسی کام کے کرنے کا صحیح طریقہ''، اور خاص کر کم محنت میں زیادہ کام کر لینا کے فن کا مفہوم دیتا ہے۔ یعنی ''خوش سلیقگی'' اور ''سلیقہ'' تقریباً ہم معنی ہیں۔ پھر اس سے ''ہنر'' یا ''باہنری'' کا مفہوم بھی نکلتا ہے، مثلاً قائم کا شعر ہے۔

میں اس سلیقے سے دل کا مزہ تمام لیا
کہ موبہ موے بدن سے سناں کا کام لیا

میر کے زیر بحث شعر میں سب معنی، جو اوپر مذکور ہوئے، برمحل ہیں۔ ''سرشت، طبیعت'' کے معنی لئے جائیں تو مضمون زیادہ دلچسپ ہو جاتا ہے۔ ہماری طینت و سرشت تمام دنیا میں مشہور ہے، کہ ہم نے دل کی مراد حاصل کرنے کے لئے اتنی سعی و جد و جہد کی کہ اس میں اپنی جان ہی دے دی۔ یا پھر یہ کہ جب ہمیں اپنی تمنائے دل نہ ملی تو ہم نے جان دے دی۔ ''سلیقہ'' بمعنی ''خوش اسلوبی'' رکھیں تو مضمون یہ بنتا ہے کہ ہم نے کسی حقیر چھچھورے مقصد کے لئے نہیں، بلکہ تمنائے دل کے لئے جان دی۔ یعنی ہمارا جینا اور ہمارا مرنا، دونوں بڑی خوش اسلوبی سے تھا۔

شعر کے لہجے میں غیر معمولی وقار اور خود اعتمادی اور طمانیت ہے۔ سام میرزا کا شعر یاد آتا ہے۔

حاصل عمر نثار رہ یارے کردم
شادم از زندگی خویش کہ کارے کردم
(میں نے اپنی عمر کے حاصل کو کسی معشوق

کی راہ میں نثار کردیا۔ میں اپنی زندگی
سے خوش ہوں کہ یہاں میں نے کچھ کام
تو کیا۔)

۴۰۳/۳ ''مقدور'' کا لفظ بھی میر نے کئی بار استعمال کیا ہے، مثلاً ۳۲/۱ اور ۳۷/۴۔ لیکن یہاں اس کی شان نرالی ہے۔ مقدور بہت تنگ ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ ہم اپنی جان ہی جان آفریں کے سپرد کر سکتے ہیں۔ وہ مجبوری بھی کیا مجبوری ہوگی اور وہ تنگی بھی کیا ہوگی جس کی دسترس موت تک ہو۔ اس قول محال میں ایک طنز کی کیفیت ہے جو ۴/۵ کی یاد دلاتی ہے اور شعر کو خود ترحمی سے محفوظ رکھتی ہے۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، کیفیت کے شعر کو خود ترحمی اور / یا جذباتیت کا خطرہ بہت رہتا ہے۔ جذباتیت (Sentimentality) سے مراد ہے شعر میں جو جذبہ یا تجربہ (= مضمون) بیان کیا گیا ہے، اس کے مقابلے میں الفاظ زیادہ پر جوش رکھے گئے ہوں۔ یعنی بات ہلکی ہو، لیکن اسے شاعر نے غیر ضروری شدت کے ساتھ بیان کیا ہو۔ مثلاً اس شعر میں جذباتیت ہے، فانی بدایونی ۔

یاس جب چھائی امیدیں ہاتھ مل کر رہ گئیں
دل کی نبضیں چھٹ گئیں اور چارہ گر دیکھا کیے

مصرع اولیٰ میں تکرار ناروا ہے۔ پھر، امیدوں کا ہاتھ مل کر رہ جانا، دل کی نبضوں (نبض بھی نہیں) کا چھوٹ جانا، چارہ گروں کا (مجبوری سے) دیکھا کرنا یہ سب ضرورت سے زیادہ لفاظی ہے، اور مضمون صرف اتنا کہ نا امیدی چھا گئی، دل کی دھڑکن رک گئی اور چارہ گروں سے کچھ نہ ہوا۔ شعر سے زیادہ یہ کسی کم پڑھی لکھی بیوہ کا بین لگتا ہے۔ میر کے شعر سے مقابلہ کریں تو بات صاف ہو جاتی ہے، کہ دردناک مضمون کو بھی وقار اور طنز و تمکین کے ساتھ بیان کر سکتے ہیں۔ فانی عام حالات میں اچھے شاعر تھے، لیکن کمزور لمحوں میں وہ پلپلے پن اور خود ترحمی کا شکار ہو جایا کرتے تھے۔ زمانے کا مذاق ایسا بگڑ چکا تھا کہ خود ترحمی والے اشعار کو لوگ پر وقار، اور درد مندی سے مملو سمجھتے تھے۔ لوگوں کا خیال تھا کہ ۔

فانی دوائے درد جگر زہر تو نہیں
کیوں ہاتھ کانپتا ہے مرے چارہ

جیسے شعر میر کی روایت کے شعر ہیں۔ حالاں کہ میر کو اس طرح کے خود کو ڈرامائی انداز میں پیش کرنے (Self Dramatisation) اور سامع/قاری کی ہمدردی حاصل کرنے کی سطحیانہ کوششوں سے دور کا واسطہ نہیں۔ ان کے یہاں تو کم مقدوری یہ تھی کہ اپنی جان دے دیں۔ اور مقدور وہ تھا جیسا ۳۷۵/۱۱ پر کہا ہے ۔

ہمت اپنی ہی تھی یہ میر کہ جوں مرغ خیال
اک پر افشانی میں گذرے سر عالم سے بھی

اب میر کے شعر زیر بحث پر تھوڑا اور غور کرتے ہیں۔ ''سعی'' کے اصل معنی ہیں ''دوڑنا۔'' (ملاحظہ ہو ۳۵۲/۱۔) لہٰذا ''سعی'' اور ''رہنے'' میں ضلع کا پر لطف ربط ہے۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ حضرت ہاجرہ نے جب سعی کی تھی (جس کی یاد میں حاجیان حرم بھی صفا اور مروہ پہاڑیوں کے درمیان دوڑتے ہیں) تو ان کو پانی کی شکل میں زندگی عطا ہوئی تھی اور انھیں اور ان کے بچے کو اللہ نے پیاس کی موت سے بچا لیا تھا۔ اس پس منظر میں سعی کے نتیجے میں مر رہنے کا مضمون مزید طنز کا حامل ہے۔

گذشتہ شعر (۴۰۳/۲) کو زیر بحث شعر سے ملا کر پڑھیں تو یہ شعر ۴۰۳/۲ کی تفصیل اور تفسیر معلوم ہوتا ہے، لیکن یہ دونوں شعر بالکل الگ ہیں اور ان کے بیچ میں کئی شعر اور ہیں جو انتخاب میں نہ آسکے۔

۴۰۴

اب میر جی تو اچھے زندیق ہی بن بیٹھے
پیشانی پہ دے قشقہ زنار پہن بیٹھے

۱۱۰۰ عریاں پھریں کب تک اے کاش کہیں آکر
تہ گرد بیاباں کی بالائے بدن بیٹھے

پیکان خدنگ اس کا یوں سینے کے اودھر ہے
جوں مار سیہ کوئی کاڑھے ہوئے پھن بیٹھے

۴۰۴/۱ دلچسپ شعر ہے، گو معنی کے لحاظ سے کوئی خاص بات نہیں۔ روزمرہ کی سطح پر "اچھے" کا لفظ خوب ہے۔ یہاں اس کے کوئی معنی نہیں، سوائے اس کے کہ طنزیہ تخاطب میں زور پیدا کرنے کے لئے اسے استعمال کیا گیا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "آپ اچھے شاعر ہیں کہ قافیہ ردیف نہیں پہچانتے۔" "اچھے" کو زندیق کی صفت بھی فرض کر سکتے ہیں، کہ میر جی اب اچھے (اعلیٰ معیار کے) زندیق بن بیٹھے ہیں۔ لیکن اس صورت میں زور کم ہو جاتا ہے۔

اس مضمون پر نہایت مشہور شعر دیوان اول ہی میں یوں ہے ؎

میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو ان نے تو
قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

ڈرامائیت اور روانی کے لحاظ سے دونوں شعر برابر ہیں، ہاں "ترک اسلام کیا" والے شعر میں انشائیہ اسلوب کے باعث تناؤ زیادہ ہے۔ یہ سوال غور کرنے کے لائق ہے کہ اگر زیر بحث شعر شروع

کلیات میں ہوتا تو کیا اتنا ہی گمنام ہوتا جتنا اس وقت ہے؟ مزید ملاحظہ ہو ۴/۳۲۰۔

۴۰۴/۲ عریاں تنی پر دو نہایت عمدہ شعر ۳/۲۵۳ اور ۴/۲۶۰ پر گذر چکے ہیں، لیکن اس شعر کی شان ہی نرالی ہے۔ سب سے پہلے تو یہ لطف ملاحظہ ہو کہ عریانی کا تدارک لباس نہیں، بلکہ بدن پر گرد کی تہ ہے۔ یعنی یہ بات فطری اور معمولہ ہے کہ متکلم (اور اس جیسے دوسرے لوگ) لباس نہیں پہنتے، بلکہ اگر انھیں تن ڈھکنا بھی ہو تو اس قدر آوارہ گردی کرتے ہیں اور اس قدر خاک اڑاتے ہیں کہ وہی گرد جسم پر جم کر ان کی ستر پوشی کرتی ہے۔ اس پر دوسرا نکتہ یہ ہے کہ عریانی سے تنگ آکر دعا کر رہے ہیں کہ کہیں سے گرد بیاباں اڑ کر آئے (مثلاً کوئی طوفان آئے، یا ہم کسی ایسے خطۂ بیابان میں پہنچ جائیں جہاں خاک ہی خاک ہو) تا کہ ہماری ستر پوشی ہو سکے۔

دیوان اول ہی میں میر نے اس مضمون کو ذرا بدل کر یوں کہا ہے ؎

عریاں تنی کی شوخی وحشت میں کیا بلا تھی
تہ گرد کی نہ بیٹھی تا تن کے تئیں چھپاؤں

اس شعر میں صرف ایک انشائیہ فقرہ ہے (کیا بلا تھی)، جب کہ زیر بحث شعر پورا انشائیہ ہے۔ اس باعث شعر زیر بحث میں ڈرامائیت زیادہ ہے۔ راسخ عظیم آبادی نے میر سے مستعار لے کر کہا ہے ؎

وحشت میں کہاں مجھ کو ہوش اپنے بدن کا تھا
تہ گرد بیاباں کی جامہ مرے تن کا تھا

میر اور راسخ دونوں کے اشعار شور انگیز ہیں، لیکن میر کے دعائیہ تمنائی لہجے نے ان کا شعر بلند تر کر دیا ہے۔ راسخ کے متکلم نے گرد بیاباں سے ستر پوشی کی ہے، لیکن اس کی وجہ وحشت اور بے خیالی ہے۔ اس کے برخلاف میر کا متکلم گرد بیاباں سے ستر پوشی کو لباس پوشی کا فطری اور مرغوب طریقہ سمجھتا ہے۔ اس کا جنون واقعی جنون ہے، راسخ کے متکلم کا جنون ایک گذرتی ہوئی کیفیت ہے۔

۴۰۴/۳ تشبیہ میں ڈرامائیت ہے اور جس موقعے پر یہ لائی گئی ہے، وہاں کے لئے یہ بہت غیر متوقع بھی ہے۔ پیکر بھی خوب ہے، کہ تیر سینے پر لگا اور اس کا پھل سینے کے پار ہو کر دوسری طرف نکل آیا۔ تیر

کے پیکان کو کالے سانپ کا پھن کہنا کئی لحاظ سے مناسب ہے۔ اول تو رنگ، کہ تیر بھی سیاہ رنگ کا ہوتا ہے۔ دوم تیر کا زخم تنگ ہوتا ہے، تلوار کے زخم کی طرح فراخ نہیں ہوتا۔ غالب نے اپنے ایک شعر کی شرح بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ زخم تیر کی خوبی اس بات میں ہوتی ہے کہ وہ رخنے جیسا تنگ ہوتا ہے۔ سانپ کے کاٹے کا زخم بھی جلد میں دو ننھے ننھے رخنوں کی طرح ہوتا ہے۔ پھر سانپ کا سر اور اس کا پھن تکون کی شکل پر ہوتے ہیں۔ وہی شکل تیر کے پھل (پیکان) کی ہوتی ہے۔ مولوی ظفر الرحمٰن دہلوی کی ''فرہنگ اصطلاحات پیشہ وراں'' (جلد دوم) سے معلوم ہوتا ہے کہ بعض طرح کے پیکانوں کے دونوں طرف نوک دار خار لگے ہوتے ہیں (انھیں ''پرا'' اور پرے والے تیروں کو ''پریلا'' کہتے ہیں۔) ان خاروں کے باعث پھل کی شکل سانپ کے پھن سے اور بھی مشابہ ہو جاتی ہے۔ ان مشابہتوں کی بنا پر تیر کے پھل کو سانپ کے پھن سے تشبیہ دینا نہ صرف کامیاب ہے بلکہ تشبیہ مرکب کا اعلیٰ نمونہ بھی ہے۔

۴۰۵

مہ وشاں پوچھیں نہ ٹک ہجراں میں گر مر جایئے
اب کہو اس شہر ناپرساں سے کیدھر جایئے

۴۰۵/۱ بظاہر تو اس شعر میں ''شہر ناپرساں'' کی تازہ ترکیب کے سوا کچھ نہیں، لیکن ذرا غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کا مضمون بھی بہت تازہ ہے۔ متکلم/عاشق کسی اجنبی شہر میں ہے، ظاہر ہے کہ وہاں وہ اپنے معشوق سے بہت دور ہے۔ اب ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ وہ معشوق کی یاد میں آہیں بھرتا اور صدمۂ ہجر سے مرتا، یا قریب بہ مرگ ہوتا۔ لیکن ہو یہ رہا ہے کہ اسے تنہائی اور کس مپرسی کا غم زیادہ ہے۔ اس کو تمنا ہے کہ اس شہر کے مہ وش (خوب صورت لوگ) اس کی بات پوچھیں، یا کم سے کم اس وقت تو اس کی بات ضرور ہی پوچھیں جب وہ صدمۂ ہجر سے مر رہا ہو۔ لیکن اس شہر کے حسین اتنے سنگ دل ہیں کہ انھیں عاشق مہجور کے مرنے جینے کی ذرا فکر نہیں۔ دوسرے مصرعے میں مضمون کا ایک اور تازہ پہلو سامنے آتا ہے، کہ متکلم/عاشق بجائے دشت و صحرا کے اس شہر ناپرساں میں بے یار و غم گسار ہے۔ ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ وہ یہاں کے سرد مہر لوگوں کو ان کے حال پر چھوڑ کر کسی دشت کی راہ لیتا، لیکن ہو یہ رہا ہے کہ وہ شہر کے مہ وشوں کی شکایت بھی کر رہا ہے اور یہ بھی کہہ رہا ہے کہ اب میں یہاں سے کہاں جاؤں؟ اس سے ہم یہ نتیجہ تو نکال سکتے ہیں کہ متکلم/عاشق بدرجۂ مجبوری اپنے شہر/معشوق سے الگ ہو کر یہاں آیا ہے، اور اس کا کوئی دوسرا ٹھور ٹھکانا نہیں۔ لیکن ہم اس کے ہرجائی پن (یا روحانی کمزوری) پر انگشت نما ہوئے بغیر بھی نہیں رہ سکتے کہ وہ مجبور ہے، لیکن وہ تمنائے وصال محبوب میں نہیں، بلکہ تمنائے التفات معشوقان غیر میں مبتلا ہے۔

''شہر ناپرساں'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) ناپرس لوگوں (نہ پوچھنے والے لوگوں) کا شہر اور (۲) وہ

شہر جو ناپرساں (نہ پوچھنے والا، بے مروت) ہے دونوں صورتوں میں متکلم کے لہجے کی چالاکی جو معصومیت کی نقاب اوڑھے ہوئے ہے، بہت دلچسپ ہے۔

محمد حسین جاہ نے "طلسم ہوشربا" جلد اول میں ایک شہر کا ذکر کیا ہے جس کا نام شہر ناپرساں ہے۔ اغلب ہے کہ یہ نام انھوں نے میر سے ہی حاصل کیا ہو۔ شہر کا جو بیان انھوں نے کیا ہے اس میں انگریزی عملداری پر زبردست طنز ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ ان کی اپنی اختراع ہو، کیونکہ داستان امیر حمزہ کی وسیع و عریض جلدوں میں انگریزوں کے تئیں حقارت، یا ان پر طنزیہ نکتہ چینی کے پہلو بھی کہیں کہیں مل جاتے ہیں۔ بہر حال، "شہر ناپرساں" کا حال حسب ذیل ہے:

> اسد نے کہا۔ "اس شہر کا نام کیا ہے؟" کہا، شہر ناپرساں اسے کہتے ہیں اور کاغذ کے روپے (یہاں) چلتے ہیں۔" یہ کہہ کر اس نے اپنے غلے سے ایک روپیہ نکال کر دکھایا کہ یہ سکہ یہاں چلتا ہے۔ شہزادے نے دیکھا کہ کاغذ کے پرچے پر تصویر ایک بادشاہ کی بنی ہے۔ دوسری طرف اس کاغذ کے کچھ نقش ونگار ہیں۔ حلوائی نے کہا: "ایسا ہی روپیہ دو تو سودا ملے، ورنہ اپنا راستہ لو۔" اس نے جب یہ کلام سنا، وہاں سے دوسری دکان پر آیا اور چاہا کہ کچھ سودا لے۔ وہاں بھی یہی جواب پایا، اسد بھوکا تھا، از حد غصے میں آیا اور کہا آخر تو اس شہر کو ناپرساں کہتے ہیں، کوئی پوچھنے والا نہیں، تم بھی بازار لوٹ لو۔ تمام شہر میں غدر کر دو۔
>
> (طلسم ہوشربا، جلد اول صفحہ ۲۵)

ایک طرح سے دیکھئے تو میر کے مصرع ثانی کا جواب اس اقتباس میں ہے۔ حیرت ہے

انگریزی حکومت نے داستان کے اس حصے پر کوئی پابندی نہ لگائی۔ بہر حال، "شہر ناپرساں" کے ایک اور معنی اس اقتباس کے ذریعہ سمجھ میں آئے، کہ وہ شہر، جہاں کوئی پوچھ گچھ نہ ہوتی ہو جس کا جو جی چاہے کرتا پھرے۔ ان معنی کی روشنی میں میر کا شعر ایک اور ہی طرح کے طنز کا حامل ہو جاتا ہے کہ وہ شہر، جس میں کسی کام پر پوچھ گچھ نہ ہوتی ہو، اس کے مہ وش جو چاہیں کریں، اور وہاں ہمارا متکلم/عاشق جو چاہے کرے، مرے یا رسوا ہو، کوئی پوچھنے والا نہیں۔

۴۰۶

غالب کہ یہ دل خستہ شب ہجر میں مر جائے
یہ رات نہیں وہ جو کہانی میں گذر جائے

یاقوت کوئی ان کو کہے ہے کوئی گل برگ
ٹک ہونٹ ہلا تو بھی کہ اک بات ٹھہر جائے

۱۱۰۵ مت بیٹھ بہت عشق کے آزردہ دلوں میں
نالہ کسو مظلوم کا تاثیر نہ کر جائے

اس ورطے سے تختہ جو کوئی پہنچے کنارے
تو میر وطن میرے بھی شاید یہ خبر جائے

۴۰۶/۱ یہ مضمون بابا نصیری گیلانی کا ہے، اور میر کے مطلع کا مصرع ثانی بابا گیلانی کے مصرع ثانی کا مکمل ترجمہ ہے۔

بے خوابیم زہجر در مرگ می زند
ایں نیست آں شبے کہ بہ افسانہ بگذرد
(ہجر میں میری بے خوابی موت کا دروازہ کھٹکھٹا رہی ہے۔ یہ ایسی رات نہیں جو کہانی کہنے میں گذر جائے۔)

نصیری کے شعر میں نیند نہ آنے کی بیماری (insomnia) کا اشارہ خوب ہے۔ نیند لانے کے لئے مریض کو کہانی سنانا پرانے زمانے میں عام اور مشہور بات تھی۔ میر کے مقابلے میں نصیری کے شعر میں افسانہ خوانی کا جواز بہتر اور لطیف تر ہے، کہ صدمۂ ہجر کے باعث نیند نہیں آرہی ہے۔ میر کے مطلع میں ہجر کا ذکر تو ہے، لیکن ہجر کی بے خوابی کا نہیں۔ لہٰذا اس مضمون کی حد تک نصیری کا شعر میر کے شعر سے بہتر ہے۔ لیکن میر کے یہاں کچھ مزید چیزیں ہیں، جب کہ بابا نصیری کے شعر میں کوئی نہیں۔ مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) میر کے شعر کا متکلم مبہم ہے۔ ممکن ہے واحد غائب کا ذکر متکلم نے اپنے ہی بارے میں استعمال کیا ہو، جیسا کہ بعض اوقات زور دینے کے لئے، اور خاص کر خطوں وغیرہ میں ہوتا ہے۔ ممکن ہے دو شخص کسی تیسرے کے بارے میں گفتگو کر رہے ہوں۔ ممکن ہے کوئی ایک شخص کسی اور کے بارے میں کہہ رہا ہو۔ مثلاً متکلم طبیب یا چارہ ساز ہے اور جس کے بارے میں وہ بات کر رہا ہے وہ مریض عشق ہے اور متکلم کو اس کے علاج کے لئے بلایا گیا ہے۔

(۲) ''دل خستہ'' کہہ کر مریض عشق کی موت کا امکان فراہم کر دیا ہے۔ اسی طرح، ''شاید'' کی جگہ ''غالب'' کہہ کر اس امکان کو مستحکم کیا ہے۔

(۳) مصرع ثانی کو شب ہجر کی تعریف کہہ سکتے ہیں۔ یعنی وہ رات جو کہانی کہنے سے نہ کٹے، اسے شب ہجر کہتے ہیں۔

(۴) کہانی سے غم ہجر کا علاج نہ ہوگا۔ بس یہ امید ہو سکتی ہے کہ یہ رات (جو مریض پر شاید بہت بھاری ہے) جوں توں کر کے کٹ جائے۔ اسی لئے شعر میں مریض کے صحت مند ہونے کا نہیں، بلکہ رات گذار لینے کا تذکرہ ہے۔

۴۰۶/۲ معشوق کے ہونٹوں کو یاقوت اور گلبرگ کہنے کے مضمون پر ملاحظہ ہو ۴۵/۲ جہاں ہونٹوں کے حسن کو ایک معصوم تحیر کے ساتھ بیان کیا ہے۔ شعر زیر بحث میں ایک چالاک معصومیت ہے جس سے ابن انشا نے بھی فیض حاصل کیا ہے۔

کل چودھویں کی رات تھی شب بھر رہا چرچا ترا
کچھ نے کہا وہ چاند ہے کچھ نے کہا چہرہ ترا

فرق یہ ہے کہ میر کے شعر میں رعایتوں کا انتظام زیادہ ہے۔ مصرع اولیٰ میں ''کہے'' کی رعایت سے مصرع ثانی میں ''بات''، اور پھر مصرع ثانی میں ہی ''ہونٹ ہلا'' کی رعایت سے بات کا ٹھہر جانا، اور پھر جس شے (لب معشوق) کی نوعیت پر بحث ہے، اسی کو حکم ٹھہرا کر کہنا کہ تو اپنے ہونٹ ذرا ہلا، یہ سب نہایت لطیف رعایتیں ہیں۔ پھر ہونٹ ہلانے میں نکتہ یہ ہے کہ اگر یاقوت ہے یا گلبرگ ہے، تو وہ ہونٹوں کی طرح ہلے گا بھی نہیں۔ لہٰذا اگر ہونٹ ہل گئے تو آپ سے آپ ثابت ہو جائے گا کہ یہ یاقوت یا گلبرگ نہیں، بلکہ ان سے بڑھ کر کوئی چیز ہیں۔ واضح رہے کہ ''ہونٹ ہلنا'' اور ''ہونٹ ہلانا'' دونوں میں مجرد حرکت کے بھی معنی ہیں اور بولنے کے بھی معنی ہیں۔ بہادر شاہ ظفر ؎

گذرتے ہیں تجھے اظہار مدعا کے گماں
مرا جو ہونٹ بھی اے بد گمان ہلتا ہے

لہٰذا میر کے شعر میں ''ٹک ہونٹ ہلا تو بھی'' میں گفتگو کا کنایہ بھی ہے اور محض ہونٹ ہلانے (مثلاً مسکرانے) کا بھی کنایہ ہے۔

۴۰۶/۳ یہ بھی بہت تازہ مضمون ہے، اور یہ اسلوب بھی خوب ہے کہ مظلوم کے نالے کی تاثیر کو مبہم چھوڑ دیا اور بتایا نہیں کہ وہ تاثیر کیا ہوگی۔ اس طرح جو امکانات پیدا ہوئے ان میں یہ بھی ہے کہ شاید کسی رقیب کے نالے کا اثر معشوق کے دل پر ہو جائے اور اس طرح رقیب کی مطلب بر آری ہو لیکن متکلم منھ تکتا رہ جائے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ شعر طنزیہ ہو۔ یعنی معشوق واقعی بھی مظلوموں کی طرف متوجہ ہوتا ہو، اور طعن کے طور پر اس سے کہا جا رہا ہو کہ ارے میاں ان مظلوموں کے درمیان مت اٹھنا بیٹھنا، کہیں ان کی آہ کا تم پر اثر نہ ہو جائے۔ مثلاً کوئی شخص جو ہم سے نہ ملتا ہو، ہم اس سے کہتے ہیں ''ہاں صاحب آپ ہم غریبوں کے گھر نہ آئیں تو اچھا ہے، کہیں آپ کو چھوت نہ لگ جائے، یا آپ کی جوتیاں میلی نہ ہو جائیں۔'' وغیرہ۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ معشوق اس قدر معصوم یا فکر و لحاظ سے اس قدر عاری (thoughtless) ہو کہ اسے معلوم ہی نہ ہو کہ میں جن لوگوں سے مل جل

رہا ہوں ان میں عشق کے مارے بھی ہیں۔ یعنی معشوق ابھی اس بات سے بے خبر ہے کہ میں درجۂ معشوقی پر فائز ہو گیا ہوں۔

مضمون کا یہ پہلو بھی تازہ ہے کہ آزردہ دل لوگوں کے نالے میں چھوت کی سی کیفیت ہے، کہ معشوق اگر ان سے ربط ضبط رکھے گا تو اس پر بھی نالے کا اثر ہو جائے گا۔ اگر یہ سوال ہو کہ معشوق کا آزردہ دلان عشق سے ملنا جلنا کیا ضروری ہے؟ تو اس کا ایک جواب تو یہی ہے کہ ابھی خود معشوق کو معلوم نہیں کہ میں معشوق ہوں، لہٰذا وہ ان سے کھلے اور معصوم دل سے ملتا ہے۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ معشوق کو اس بات میں لطف آتا ہے کہ وہ اپنے زخمیوں اور شکاروں سے ملے، جیسا کہ غالب کے شعر میں ہے ؎

انھیں منظور اپنے زخمیوں کا دیکھ آنا تھا
اٹھے تھے سیر گل کو دیکھنا شوخی بہانے کی

عرفی نے میر سے ملتا جلتا مضمون خوب باندھا ہے، کچھ عجب نہیں کہ عرفی کا شعر میر کے ذہن میں رہا ہو ؎

بہ نالہ نرم نہ سازم دلت ازاں ترسم
کہ نالۂ دگرے در دل تو کار کند
(میں اپنی آہ و فغاں سے تیرا دل نرم نہیں کرتا، کیونکہ
ڈرتا ہوں کہیں ایسا نہ ہو کہ جب تیرا دل نرم ہو جائے
تو کسی اور کا نالہ اس پر اثر کر جائے۔)

عرفی کے یہاں اس کی مخصوص نازک خیالی ہے، میر نے حسب معمول آسمان کو زمین پر اتار لیا ہے۔ میر کے یہاں روانی بھی عرفی سے زیادہ ہے۔ لیکن عرفی کے یہاں خود اعتمادی پر ادا کی اچھی ہے کہ اگر میں چاہوں تو اپنے نالوں سے تیرا دل نرم کر دوں۔

۴۰۶/۴ مفلوی کی موت یا بے کسی کی موت کی خبر گھر والوں تک جائے یہی مضمون میر نے کئی بار باندھا ہے۔ بعض اشعار ۳۹۷/۲ پر ملاحظہ ہوں۔ پھر یہ شعر بھی ہے ؎

کس کو خبر ہے کشتی تباہوں کے حال کی
تختہ مگر کنارے کوئی بہ کے جا لگے

(دیوان دوم)

سمندر کے مضامین سے میر کے شغف کا ذکر ہم پہلے بھی پڑھ چکے ہیں (۵۳/۲، ۲۰۱، ۲۰۹، ۲۸۳/۵) اور آئندہ بھی پڑھیں گے۔ میر نے سمندر کبھی نہ دیکھا تھا، اس کے باوجود طوفان اور تلاطم اور غرقابی پر مبنی اتنے زبردست پیکروں پر ان کی دسترس غیر معمولی تخیلاتی کارگزاری اور تخلیقی قوت کی فتح مندی کا ثبوت ہے۔ دیوان دوم کے شعر میں "کشتی تباہوں" کے فقرے کی تازگی مستزاد ہے، اور خود ترحمی یا غیر ضروری ڈرامائیت سے اجتناب تو میر کا عام انداز ہے ہی۔ شعر زیر بحث میں بعض نکات اور بھی تازگی پیدا کر رہے ہیں ملاحظہ ہو:

(۱) شعر واحد متکلم کی زبان سے بولا گیا ہے، اس لئے جہاز کی تباہی اور بھنور کی شدت کا تاثر فوری ہو گیا ہے۔ لگتا ہے متکلم کا جہاز اب پارہ پارہ ہونے ہی والا ہے، اور وہ بھنور کی شدت دیکھ کر سوچتا ہے کہ اب جہاز کا بچنا مشکل ہے، لیکن شاید کوئی تختہ بھنور کی گردش سے آزاد ہو جائے، اور پھر شاید کنارے بھی پہنچ جائے، تو ممکن ہے میرے گھر والوں کو بھی میری خبر پہنچے کہ میں غرقاب ہو گیا۔

(۲) "ورطہ" اردو میں "گرداب بھنور" کے معنی میں مستعمل ہے۔ لیکن اس کے کئی معنی ہیں (ملاحظہ ہو پلیٹس) اور ان میں سے حسب ذیل معنی زیر بحث شعر میں مناسب ہیں۔ (۱) تباہی، بربادی (۲) بھول بھلیاں (۳) کھڑی چٹان جس سے اترنا یا چڑھنا مشکل ہو۔ (۴) مصیبت یا پریشانی۔ "نور اللغات" کا کہنا ہے کہ اس کے اصل معنی ہیں "ہلاکت کا مقام، وہ زمین جہاں راستہ نہ ہو۔" ظاہر ہے کہ ان معنوں کو نظر میں رکھیں تو میر کے شعر میں گہرائی اور بڑھ جاتی ہے۔

(۳) "ورطہ" بمعنی وہ زمین جہاں راستہ نہ ہو" کے اعتبار سے تختے کا کنارے پر پہنچنا خوب ہے۔

(۴) پورے شعر پر المیاتی وقار کی فضا حاوی ہے، لیکن اس کے اصل معنی واضح نہیں ہوتے۔ ایک سطح پر تو معنی یہ ہیں کہ متکلم کا سفر حیات کشتی شکستگی اور غرقابی پر ختم ہوتا ہے اور وہ تمنا کرتا ہے کہ اس کے چاہنے والوں کو اس کے انجام کی خبر مل جائے۔ دوسری سطح پر معنی یہ ہیں کہ متکلم کسی اجنبی ملک کسی اجنبی

سمندر، میں مسافر ہے اور وہاں غرقاب ہوتا ہے۔ یہ اجنبی سمندر عشق کا سمندر بھی ہو سکتا ہے، اور کسی ایسے ملک کا بھی، جہاں اسے ہجرت کرنے پر مجبور ہونا پڑا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی نظم The Waste Land میں وہ دریا جس کی سطح پر دنیاوی چیزیں اب باقی نہیں، مہاتما بدھ کی تعلیم کی علامت ہے کہ دریا = بحر حیات میں یوں سفر کرو کہ علائق سے کچھ مطلب نہ رہے:

The river bears no empty bottles: sandwich papers, silk handkerchiefs, cardboardboxes, cigarette ends, or other testimony of summer nights.

ترجمہ: دریا کی سطح پر خالی بوتلیں، سینڈوچ لپیٹنے کے کاغذ، کچھ نہیں ہیں۔
ریشمی رومال بھی نہیں، گتے کے ڈبے بھی نہیں، سگریٹ کے بجھے ہوئے ٹکڑے بھی نہیں ہیں۔
موسم بہار کی راتوں کے وجود کی کچھ دوسری نشانیاں اور کنائے بھی نہیں ہیں۔

لیکن آگے چل کر اسی نظم میں غرقابی اور موت کا ذکر ہے:

A current under sea
Picked his bones in whispers. As he rose and fell
He passed the stages of his age and youth
Entering the whirlpool.
Gentile or Jew
O you turn the wheel and look to windward
Consider Phlebas, who was once handsome and
tall as you.

ترجمہ: تہ بحر ایک دھارا
جس نے سرگوشیوں میں اس کی ہڈیاں اٹھالیں۔ اٹھتے اور گرتے کے دوران
وہ اپنی جوانی اور بڑھاپے کے منازل سے گذرا جب وہ بھنور میں داخل ہوا۔
کافر یا مومن
اے وہ لوگو جو جہاز کا پہیہ گھماتے ہو اور ہوا کے رخ کو دیکھتے ہو

فلیاس کو دھیان میں لاؤ، جو کبھی خوبصورت اور دراز قامت تھا، تمھاری طرح۔

یہاں ہم میر کے شعر کے قریب پہنچ جاتے ہیں اور کہا جا سکتا ہے کہ جب جب میر کے متکلم کی غرقابی کی خبر اس کے وطن پہنچی ہوگی تو شاید وہاں کے لوگوں نے مذکرہ بالا مصرعوں سے مشابہ الفاظ میں اس کا ماتم کیا ہو۔ لیکن یہ بھی ہے کہ بقول رچرڈ المن (Richard Allman) اگر فلیاس کی موت بعضوں کے نزدیک دوبارہ پیدائش اور تولیدی زرخیزی کی علامت ہے، تو بعضوں کے نزدیک اس کی موت بے اثر، بانجھ اور بے نتیجہ ہے۔ میر کے شعر میں بھی متکلم کی موت کے ساتھ کسی پیدائش نو، یا موت کے بعد زندگی کی نئی لہر کا تصور نہیں ہے۔ اس کو تو یہ بھی یقین نہیں ہے کہ اس کی موت کی خبر بھی کسی تک پہنچ سکے گی۔ یعنی اس کا مرنا بالکل ہی رائگاں گیا۔ جس طرح ایلیٹ کا فلیاس گرداب میں داخل ہوتا ہے تو آوازیں فضا میں گونجتی ہیں کہ تم کافر ہو یا مومن، لیکن اسے یاد کرو جو تمھاری ہی طرح حسین اور دراز قامت تھا، اسی طرح میر کا متکلم بھی جب گرداب میں داخل ہوتا ہے تو وہ بس ایک یاد کی تمنا کرتا ہے۔ اس کے سوا اس کی موت کا حاصل کچھ نہیں۔

یہ بات واضح کرنے کی ضرورت نہیں کہ ایلیٹ کی نظم کا scope اور پھیلاؤ بہت دور تک ہے۔ اس میں جدید نظم کی ہیئت اور وضع کے ساتھ بڑے دور رس تجربات کیے گئے ہیں، اور اس کا موضوع ایسا نہیں ہے جسے دو مصرع کے شعر میں بیان کیا جا سکے۔ لیکن یہ بات بھی ہے کہ نظم کے اس حصے میں ایلیٹ کا مکاشفاتی اور المیاتی مضمون، اور میر کا المیہ، دونوں ایک ہی طرح کی چیز ہیں۔

۳۰۷

آہ نکلی ہے یہ کس کی ہوس سیر بہار
آتے ہیں باغ میں آوارہ ہوئے پر کتنے

۱/۳۰۷ اس مضمون کو دیوان اول کی ردیف "ی" ہی میں میر نے بار بار کہا ہے۔

مدت سے ہیں اک مشت پر آوارہ چمن میں
نکلی ہے یہ کس کی ہوس بال فشانی

کس نے لی رخصت پرواز پس از مرگ نسیم
مشت پر باغ میں آتے ہی پریشان ہوئے

انجام کار بلبل دیکھا ہم اپنی آنکھوں
آوارہ تھے چمن میں دو چار ٹوٹے پر سے

آخری شعر سے ملتا جلتا ایک شعر ۱/۲۲۸ پر ملاحظہ ہو۔ زیر بحث شعر میں کوشش ناکام کا المیہ اور اس المیے کا انجام بڑے شور انگیز انداز میں بیان ہوئے ہیں۔ اوپر جتنے شعر نقل ہوئے ہیں ان سب کے پس منظر میں وقوعہ ہے، اور ہر شعر میں وقوعے کی طرف بڑی شدت سے اشارہ بھی کیا گیا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں "ہوس سیر بہار" کا مضمون اسے بقیہ اشعار سے ممتاز کرتا ہے، کیونکہ اس میں دونوں کنائے موجود ہیں، فاصلے کا بھی اور مجبوری کا بھی۔ مجبوری اس بات کی کہ پرواز ممکن نہیں (کیونکہ مثلاً راستہ بھول گیا ہے، یا طاقت زائل ہو گئی ہے) اور فاصلہ چمن سے موسم بہار میں دور ہونے کے باعث۔ یعنی بات صرف اتنی نہیں ہے کہ کوئی قید و بند میں ہے اور اسے حسرت پرواز ہے۔ بات یہ ہے کہ کوئی چمن

سے بہت دور ہے، بہار کا موسم آ گیا ہے، لیکن دور افتادہ پرندے میں اب طاقت نہیں کہ وہ چمن تک پہنچ کر بہار کی سیر کر سکے۔ شاد عظیم آبادی نے خوب کہا ہے، لیکن میر کا مضمون جہاں شروع ہوتا ہے وہاں شاد کی انتہا ہے ؎

چین دے گا نہ مجھے تازہ اسیری کا خیال
دھیان اس کا نہ تجھے حسرت پرواز آیا

یہاں تو یہ ہے کہ حسرت پرواز پوری ہوئی، اور حسرت پرواز بھی محض کوئی بے مقصد اور بے خیال حسرت نہ تھی، بلکہ اس کے پیچھے سیر بہار کی ہوس بھی۔ لیکن دوری منزل یا طاقت پرواز کی کمی (دونوں دراصل ایک ہی ہیں) کے باعث چمن تک پہنچنا نہ ہو سکا۔ پھر راستے میں طوفان یا کسی دشمن نے آلیا اور پھر بال و پر ٹکڑے ٹکڑے ہو گئے۔ بانی کا نہایت ہی عمدہ شعر ہے ؎

میں یہ سمجھا تھا کہ سرگرم سفر ہے کوئی طائر
جب رکی آندھی تو اک ٹوٹا ہوا پر سامنے تھا

اب میر مضمون میں نیا پہلو داخل کرتے ہیں کہ باغ میں جو شکستہ اور آوارہ پر اڑتے پھر رہے ہیں، وہ دراصل انھیں پرندوں کے ہیں جن کا شوق سیر بہار انھیں آسمانوں میں اڑا رہا تھا اور جو دوری منزل یا طوفان، یا ایسی ہی کسی وجہ کے باعث اپنے مقصود تک نہ پہنچ پائے تھے۔ سیر بہار کی ہوس اس قدر شدید تھی کہ وہ موت کے بعد بھی باقی ہے۔ لیکن یہ بات نہیں واضح کی کہ بہار اب بھی ہے کہ نہیں، کیونکہ دوسرے مصرعے میں صرف "باغ" کا ذکر ہے، بہار کا نہیں۔ لہٰذا ممکن ہے کہ یہ شکستہ پر و باز، جو ہوا پر اڑتے ہوئے باغ تک پہنچے ہیں، انھیں بہار میں دفن ہونا بھی نصیب نہ ہوا ہو۔

غالب اور میر کے تخیل کا فرق دیکھنا ہو تو غالب کو اسی مضمون پر سنیے ؎

مگر غبار ہوئے پر ہوا اڑا لے جائے
وگرنہ تاب و تواں بال و پر میں خاک نہیں

غالب کے شعر میں موت کے بعد خاک ہونا، اور پھر ہوا کے دوش پر اڑنا ہے۔ کہ حسرت پرواز پوری ہو سکے۔ میر کے شعر میں پرواز کے دوران بال و پر شکستہ ہونا اور پھر خود انھیں بال و پر کا اڑ کر چمن تک آنا ہے۔ غالب کے شعر میں انفعال اور تجرید ہے، میر کے شعر میں جہد و کشمکش اور زمینی واقعیت

ہے۔ خاک کے مقابلے میں پر، بہر حال زیادہ جسمیت رکھتا ہے۔ الیہ رنگ دونوں کے یہاں ہے۔ لیکن میر کے یہاں یہ رنگ زیادہ چوکھا ہے، کیونکہ جہد و کشمکش بھی الیہ کی شان ہے۔

میر کے دونوں مصرعے انشائیہ ہیں، لہٰذا ان کے شعر میں بندش کی چستی اور ڈرامائیت زیادہ ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ مصرع اولیٰ میں استفہام انکاری فرض کریں۔ اب مفہوم یہ نکلا کہ کون ہے جس کی ہوس سیر بہار نکلی ہے؟ (کوئی بھی نہیں۔) باغ میں آوارہ پر بہت سے اڑے آتے ہیں، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ جس نے سیر بہار کی ہوس نکالنی چاہی اسے شکستہ بالی کی موت ہی نصیب ہوئی خوب کہا ہے۔

۴۰۸

رات گذرے ہے مجھے نزع میں روتے روتے
آنکھیں پھر جائیں گی اب صبح کے ہوتے ہوتے

کھول کر آنکھ اڑا دید جہاں کا غافل — دید اڑانا = نظارہ کرنا
خواب ہو جائے گا پھر جاگنا سوتے سوتے

جم گیا خوں کف قاتل پہ ترا میر زبس — ۱۱۱۰
ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے

۴۰۸/۱ مطلع برائے بیت ہے، بلکہ اسے میر کے کمزور شعروں میں شمار کرنا چاہئے۔ اسے محض غزل کی صورت بنانے کے لئے انتخاب میں رکھا گیا ہے۔ ویسے بھی اس غزل میں یہ تین ہی شعر ہیں۔ لیکن یہ بات قابل غور ہے کہ شعر میں "دردناکی" یا سینہ زنی یا سرد آہ بھرنے کے تاثر کے بجائے ایک طرح کی بے پروائی ہے۔ متکلم کا لہجہ بالکل سپاٹ اور تاثر سے عاری ہے۔ یہ معمولی بات نہیں۔

۴۰۸/۲ "دید اڑانا" بمعنی "نظارہ کرنا" جناب برکاتی کی فرہنگ میں نہیں ہے۔ "آصفیہ" اور "نور" بھی اس سے خالی ہیں۔ "اردو لغت، تاریخی اصول پر" میں یہ میر کے زیر بحث شعر اور قائم کے مندرجہ ذیل شعر کی سند پر درج ہے ؎

قائم جو کچھ کہ ہوگی سمجھ لیجو بعد مرگ
اب جیتے جی تو دید اڑا اس دیار کا

دونوں اشعار تقریباً متحد المضمون بھی ہیں۔ ممکن ہے دونوں شاعروں نے "دید اڑانا" نظم کرنے کی خاطر شعر کہا ہو، یا ایک نے دوسرے کا جواب کہا ہو۔ میر کے شعر میں حسب معمول رعایت لفظی کا خوب اہتمام ہے، مراعات النظیر اس پر مستزاد۔ (کھول، آنکھ، دید، جہاں، غافل، خواب، جاگنا، سوتے سوتے۔) زبان پر قائم کی دسترس اتنی زبردست نہیں کہ میر کی طرح جب چاہیں اور جہاں چاہیں رعایت پیدا کرلیں۔ مضمون کے اعتبار سے دونوں میں مادہ پرستی (This Worldliness) اور ایک طرح کی بشر دوستی ہے، کہ اس دنیا میں اپنے وجود اور اپنی زندگی کو فی نفسہٖ قابل قدر اور قیمتی قرار دیا ہے۔ قائم کے شعر میں دونوں مصرعوں میں انشائیہ بیان اور "سمجھ لیجو بعد مرگ" بہت خوب ہیں۔ لیکن میر کے یہاں رعایتوں کی کثرت، مراعات النظیر، مصرع اولیٰ میں تخاطب کی ڈرامائیت، مصرع ثانی کا قول محال، اور خود یہ مضمون بہت خوب ہے کہ اگر زیادہ سوؤ گے تو دنیا کا نظارہ تو کھوؤ گے ہی لیکن ایک وقت وہ بھی آئے گا جب جاگنا مثل خواب (= معدوم) ہو جائے گا۔

واضح رہے کہ اگرچہ رعایت اور مراعات النظیر ایک ہی قبیل کی چیزیں ہیں (اور اسی لئے میں نے اس کتاب کے اشاریے میں رعایت اور مراعات النظیر کو ایک ساتھ درج کیا ہے) لیکن ان میں فرق بہر حال ہے۔ "مراعات النظیر" سے مراد ہے، شعر میں ایک طرح کے الفاظ، یا ایک قبیل کے الفاظ جمع کرنا۔ لہٰذا مراعات النظیر کے ذریعہ معنی کا کوئی مخصوص عمل نہیں واقع ہوتا۔ مثلاً شعر زیر بحث ہی میں اگر ؏

(۱) کھول کر آنکھ اڑا دید جہاں کا غافل

کی جگہ مصرع یوں ہوتا ؏

(۲) کھول کر دیدہ اڑا دید جہاں کا سیاح

تو مراعات پھر بھی باقی رہتی، اگرچہ اس کے اجزا بدل جاتے، (آنکھ کی جگہ دیدہ، غافل کی جگہ سیاح۔) کیونکہ "کھول"، "دیدہ"، "جہاں"، "سیاح" ایک ہی قبیل کے الفاظ ہیں۔ لیکن مصرع (۲) میں "دیدہ" اور "دید" کے درمیان جو رعایت ہے وہ ان میں سے کوئی لفظ بدلنے (مثلاً "آنکھ" بجائے "دیدہ") پر زائل ہو جائے گی۔ "آنکھ" اور "دیدہ" میں بھی رعایت ہے، لیکن وہ اتنی پر لطف نہیں جتنی "دیدہ" اور "دید" میں ہے۔ رعایت کی بنیادی شرط یہ ہے کہ الفاظ جس معنی میں برتے گئے ہیں، ان کے علاوہ ان کے کوئی

معنی اور ہوں، جو متن زیر بحث میں برمحل نہ ہوں، لیکن وہ الفاظ خود بہم دگر متعلق معلوم ہوں۔ اس طرح شعر کے معنی میں تناؤ اور نئی نہ پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً مصرع ۲ میں "دیدہ" کے معنی "آنکھ" یہاں برمحل ہیں، لیکن "دیدہ" کے ایک معنی ہیں "دیکھا ہوا۔" یہ معنی یہاں برمحل نہیں۔ لیکن ان کا تعلق "دید" سے ظاہر ہے (کیونکہ یہاں "دید" کے معنی ہیں "منظر"، اور "دید" کے دوسرے معنی ("دیکھا"، "دیکھنا") لفظ "دیدہ" سے متعلق ہیں۔) میر کے اصل مصرعے میں "آنکھ" اور "دید" میں اسی قسم کی رعایت ہے، صرف اس فرق کے ساتھ کہ "دیدہ" اور "دید" میں رعایت زیادہ پیچیدہ ہے۔ لیکن میر نے محاورے کی خاطر اسے ترک کیا۔ ("آنکھ کھولنا" بہتر اور فصیح تر ہے، بہ نسبت "دیدہ کھولنا" کے۔)

میر کے شعر میں ایک آدھ نکتہ ابھی اور ہے۔ دوسرے مصرعے میں ایک معنی تو یہ ہیں کہ جب مر جاؤ گے تو ہر وقت سوتے ہی رہو گے، اور اس وقت خواب بھی نہ دیکھ پاؤ گے۔ اب اس میں باریکی یہ ہے کہ اگر جاگنا خواب ہو جائے گا تو گویا تم جاگنے کا خواب دیکھو گے۔ یعنی تم جب موت کی نیند سوتے رہو گے تو خواب دیکھو گے کہ جاگ رہا ہوں، اور ظاہر ہے کہ ایسے خواب میں دنیا ہی نظر آئے گی (چاہے وہ یہاں کی دنیا ہو یا وہاں کی دنیا ہو۔) دوسرے معنی یہ ہیں کہ تمہارا سوتے سوتے جاگ اٹھنا خواب ہو جائے گا۔ یعنی اس وقت تو یہ ہے کہ تم کبھی سوتے ہو، کبھی جاگ اٹھتے ہو، لیکن جب مر جاؤ گے تو سوتے سوتے جاگ اٹھنا ممکن نہ ہوگا۔ لہٰذا اس وقت آنکھ کھول کر دنیا کا نظارہ کر لو۔ اس سلسلے میں ۳/۲۲۲ اور ۱/۳۳۹ بھی ملاحظہ ہو۔

ذرا دیکھئے کہ شعر زیر بحث میں ایک لفظ بھی مشکل یا پیچیدہ نہیں، لیکن معنی کی اس قدر کثرت ہے کہ عش عش کیجئے۔ شاعر ہو تو ایسا ہو۔

۳/۴۰۸ ہم میں سے اکثر کو شیکسپیئر کے مشہور ڈرامے Macbeth کا وہ منظر یاد ہوگا۔ جہاں لیڈی میک بتھ نیند میں اٹھ کر اپنے ہاتھوں کو ملتی ہے اور ان پر خون کے دھبے چھڑانے کی کوشش کرتی ہے۔ اپنی شدت تاثر اور خوف انگیزی کے باعث یہ منظر دنیا کے ڈرامائی ادب میں بلند مقام کا حامل ہے۔ شعر زیر بحث میں بعض باتیں ایسی ہیں کہ شیکسپیئر کا ڈراما یاد آنا لازمی ہے۔ میر کے شعر میں قاتل معصوم اور نوعمر ہے، اس لئے وہ خون کے دھبے چھڑانے میں ناکام ہونے پر "رو رو دیتا ہے"۔ "ان نے رو رو دیا" کا فقرہ

مجبوری اور بے چارگی کی پوری تصویر کھینچ دینے کے ساتھ ساتھ قاتل کی ناتجربہ کاری اور نوعمری کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۲/۸۱۔) معشوق اگر ناکردہ کار نہ ہوتا تو اسے خون کے دھبے چھڑانے کی اتنی جلدی اور اس کے لئے اتنی پریشانی نہ ہوتی۔ پھر مصرع ثانی میں "کل" کا لفظ بھی ہے جو واقعے سے روزمرہ زندگی کے نزدیک لاتا ہے۔ لیڈی میک بتھ اگرچہ معصوم نہیں ہے، لیکن اس کے ذہن و ضمیر پر اتنا بڑا بوجھ، اور اس کا احساس جرم اس قدر شدید اور اس کی ذہنی کیفیت اس قدر زہرہ گداز ہے کہ ہم اس کے گناہ کو بھول کر اس کی دردمندی، پچھتاوے اور باطنی ملامت میں حصہ دار ہو جاتے ہیں۔ جس طرح میر کے شعر میں متکلم (یا اس منظر کا راوی) منظر سے الگ بھی ہے اور اس سے منسلک بھی، اسی طرح شیکسپیئر نے بھی کمال ڈرامائیت کے ساتھ منظر کو دوسروں کی نگاہوں سے ہمیں دکھایا ہے۔ میر کے شعر کی طرح شیکسپیئر نے بھی واقعے کو روزانہ زندگی سے قریب لانے کے لئے زمانی حوالہ استعمال کیا ہے، کہ لیڈی میک بتھ کئی رات سے نیند میں اٹھ اٹھ کر اپنے ہاتھوں سے خون کو چھڑانے کی کوشش کرتی رہی ہے۔ شیکسپیئر کے یہاں بھی لیڈی میک بتھ کا مسئلہ حل نہیں ہوتا، بلکہ وہ خود کہتی ہے کہ ملک عرب کی تمام خوشبوئیں بھی اس ننھے سے ہاتھ کو خون سے پاک نہیں کر سکتیں۔ اسی طرح میر کے شعر میں بھی واقعہ نامکمل رہتا ہے، اور ہمیں پتہ نہیں معلوم ہوتا کہ معشوق کے ہاتھ سے خون کے دھبے بالآخر چھٹے کہ نہیں۔ پھر میر کے شعر میں "جم گیا خوں" کا فقرہ بھی نہایت معنی خیز ہے، کیونکہ اس میں اشارہ اس بات کا ہے کہ خون جان بوجھ کر، بالارادہ جم کر رہ گیا، تا کہ قاتل کے بارے میں کسی کو شک نہ ہو۔

اب ضروری معلوم ہوتا ہے کہ طوالت کے خوف کے باوجود شیکسپیئر کے ڈرامے کا وہ حصہ پیش کر دیا جائے جو میر کے شعر کے حسب حال ہے۔

("میک بتھ" ایکٹ پنجم، منظر اول، سطر ۳۰ تا ۶۰)

Doctor:	What is it she does now? Look how she rubs her hands.
Gentlewoman:	It is an accustomed action with her to seem thus washing her hands: I have known her continue in this a quarter of an hour.

Lady Macbeth: Yet here's a spot.

Doctor: Hark! She speaks: I will set down what comes from her, to satisfy my remembrance the more strongly.

Lady Macbeth: Out, damned spot! out I say! One: two: why, then it is time to do't. - Hell is murky! Fie, my lord, fie! a soldier, and afeard? What need we fear who knows it, when none can call our power to account? - Yet who would have thought the old man to have had so much blood in him.

Doctor: Do your mark that?

Lady Macbeth: The Thane of Fife had a wife: where is she now? What, will these hands ne'er be clean? No more o' that, my lord, no more o' that: you mar all with this starting.

Doctor: Go to, go to; you have known what you should not.

Gentlewoman: She has spoke what she should not, I am sure of that: heaven knows what she has known.

Lady Macbeth: Here's the smell of blood still: all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand. Oh, oh, oh!

Doctor: What a sight is there! the heart is sorely charged.

(ترجمہ:)

ڈاکٹر: اب بھلا وہ کیا کر رہی ہیں؟ دیکھئے وہ کس طرح اپنے ہاتھ مل رہی ہیں۔

خواص: یہی تو ان کی عادت ہے۔ ہاتھ یوں ملتی ہیں گویا ہاتھوں کو دھو رہی ہوں۔ میں نے دیکھا ہے کہ کبھی کبھی تو وہ پندرہ پندرہ منٹ تک یہی کرتی رہتی ہیں۔

لیڈی میک بتھ: ایک دھبہ اور بھی ہے۔ ابھی اور بھی ہے۔

ڈاکٹر: ہاں، دھیان سے سنئے۔ وہ کچھ بول رہی ہیں۔ جو کچھ وہ کہیں گی میں یہیں اسے لکھ لوں گا، تاکہ مجھے ٹھیک سے یاد رہے کہ انھوں نے کیا کہا تھا۔

لیڈی میک بتھ: نکل، اٹھ یہاں سے۔ کم بخت منحوس دھبہ، میں کہتی ہوں نکل۔ ایک...دو...تو بس یہی وقت ہے کر گذرنے کا۔ دوزخ تو بالکل دھندلی ہے، دھواں دھواں ہے۔ توبہ توبہ صاحب، سپاہی ہو کر ڈرتے ہو۔ اب ڈر کس کا جب کوئی ایسا ہے ہی نہیں جو ہماری طاقت کا حساب لے...مگر کسے خبر تھی کہ ان بڈھے میاں کے بدن میں اتنا خون ہوگا۔

ڈاکٹر: سنا آپ نے؟

لیڈی میک بتھ: فائف کے امیر کی ایک بیگم تھی...اب کہاں ہے وہ؟ ارے کیا یہ ہاتھ اب کبھی پاک نہ ہوں گے؟ بس بس، صاحب، بس۔ آپ اس طرح چونکیں اور لرزیں گے تو سب چوپٹ ہو جائے گا۔

ڈاکٹر: چھی چھی، آپ نے وہ بات جان لی جو آپ کے جاننے کی نہ تھی۔

خواص: ملکۂ عالم نے بھی تو وہ کہہ ڈالا جو کہنے کا نہ تھا۔ یہ تو مجھے ٹھیک سے معلوم ہے۔ لیکن خدا ہی جانے ملکہ نے اور کیا کیا جانا اور دیکھا ہے۔

لیڈی میک بتھ: بوئے خون ویسی ہی ہے ابھی تک ویسی ہی ہے۔ ہائے یہ ننھا منا ہاتھ اب عربستان کی تمام خوشبوؤں سے بھی خوشبو نہ ہو سکے گا۔ ہائے۔

ڈاکٹر: اف کیسی آہ تھی، دل بے طرح بھرا ہوا ہے۔

ظاہر ہے کہ کہاں کئی سطروں پر مشتمل اور مکالمے کی قوت سے مزید زور حاصل کرتا ہوا ڈرامے کا ٹکڑا، اور کہاں دو مصرعوں پر مشتمل شعر، خاص کر جب ڈراما انگریزی جیسی لچک دار زبان کی نثر میں ہو، اور شعر اردو کے تنگ عروض کی پابندی اور تکرار قافیہ کی بندشیں میں جکڑا ہوا ہو۔ لیکن دونوں کا تاثر ایک سا ہے، اور دونوں کی بدحواسی کار گذاریوں میں کئی مماثلتیں بھی ہیں، جیسا کہ میں اوپر عرض کر چکا

ہوں۔ یہ ضرور ہے کہ انگریزی ڈرامے کی بنیاد جرم وگناہ وضمیر کے احساس اور ملامت پر ہے، اور اردو شعر کی اساس ایک رسومیاتی مفروضے پر، لیکن یہی رسومیاتی مفروضہ شعر کو ڈرامائی تناؤ بھی عطا کرتا ہے۔ حضرت مجدد صاحب فرماتے ہیں کہ معشوق کی جفا زیادہ محبوب ہے، کیونکہ وہ معشوق کی مراد ہے، جبکہ معشوق کا کرم اتنا لذت انگیز نہیں، کیونکہ اس میں عاشق کی مراد بھی شامل ہے۔ عشق وعاشقی کے اس تصور کے پس منظر میں میر کے معشوق کا ہاتھ دھوتے دھوتے رو دینا غیر معمولی قوت اور تناؤ کا حامل ہو جاتا ہے، کہ معشوق کی مراد تو یہی تھی کہ وہ قتل کرے، لیکن اس قتل کے عواقب خود اس پر کیا ردعمل پیدا کریں گے، اس سے وہ بے خبر تھا۔

میر کے شعر میں مضمون کی قوت اور گہرائی اور اس کی ڈرامائی شدت کا اندازہ کرنا ہو تو ۱/۱ے سے اس شعر کا موازنہ کریں۔ ان اشعار پر تبصرہ کرتے ہوئے سردار جعفری کہتے ہیں: ''شیکسپیئر کے مشہور ڈرامے میک بتھ میں جب اپنے مجرم ضمیر کی ستائی ہوئی لیڈی میک بتھ خواب میں چلتی ہے تو وہ اپنے ہاتھوں کو اس انداز سے ملتی رہتی ہے کہ جیسے انھیں دھونے کی کوشش کر رہی ہو لیکن خون بے گناہ کے دھبے کسی طرح نہیں چھوٹتے اور وہ بڑبڑاتی ہے کہ عرب کا عطر بھی اس کے ہاتھوں سے خون کی بو کو نہیں دور کر سکتا۔ میر کا وہ محبوب بھی جو سفاک بادشاہوں اور خوں ریز فاتحوں کا کنایہ ہے اپنے ہاتھ ملتا رہتا ہے۔'' اس کے بعد شعر زیر بحث نقل کر کے جعفری صاحب لکھتے ہیں کہ ''یہ جنون کی کیفیت ہے، جسے عام اصطلاح میں خون چڑھنا کہتے ہیں۔'' اس بات سے قطع نظر کہ میر کے معشوق کو اگر ''سفاک بادشاہوں اور خوں ریز فاتحوں کا کنایہ'' قرار دیں تو معنی نہ صرف بے حد محدود ہو جاتے ہیں، بلکہ پھر ہاتھ ملنے اور خون کے دھبے چھڑانے کی سعی کا جواز باقی نہیں رہتا، ایک بات یہ بھی ہے کہ اگر شعر زیر بحث کے لہجے سے معشوق کا کوئی سفاک بادشاہ یا خوں ریز فاتح ہونا متبادر ہوتا ہے تو پھر ہمیں زبان کے اشاروں کو از سر نو سیکھنا پڑے گا۔ ایک مزید بات یہ ہے کہ ''خون چڑھنا'' کا محاورہ کسی لغت میں نہیں ملا، اور نہ اس سے وہ معنی ظاہر ہوتے ہیں جو جعفری صاحب نے بیان کئے ہیں۔ ''سر پر خون چڑھنا''، ''سر پر خون سوار ہونا''، ''خون سر پر چڑھ کر بولتا ہے'' وغیرہ محاورے تو ہیں، لیکن ان کے بھی معنی وہ نہیں جو جعفری صاحب نے ''خون چڑھنا'' کے بیان کئے ہیں۔

بنیادی بات تو یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری کی تعبیر وتشریح میں مضمون آفرینی کے اصول کو

نظر انداز کر دیں تو اس کے ساتھ انصاف نہیں ہو سکتا۔ مثلاً میر کا زیر بحث شعر مضامین کے ایک جال (matrix) کا حصہ ہے، اور اس کے معنی متعین کرنے میں اس جال (matrix) کا لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ خود میر نے یہ مضمون خان آرزو سے مستعار لیا ہے ؎

داغ چھوٹا نہیں یہ کس کا لہو ہے قاتل
ہاتھ بھی دکھ گئے دامن ترا دھوتے دھوتے

میر کا شعر خان آرزو سے بہت بلند ہے، کیونکہ میر کے یہاں معنی اور لہجے کی کئی تہیں ہیں۔ لیکن خان آرزو کے شعر سے واقفیت نہ ہو تو میر کے اس شعر سے بھی پوری طرح واقفیت نہیں ہو سکتی۔ مضمون چونکہ استعارے پر مبنی ہوتا ہے، اور استعارے کا عام اصول یہ ہے کہ وہ اس حقیقت سے بڑا ہوتا ہے جس کو بیان کرنے کے لئے اسے لاتے ہیں (یعنی مستعار لۂ کے مقابلے میں مستعار منہ قوی تر ہوتا ہے) لہٰذا اس میں کثرت معنی کے امکانات پیدا ہو سکتے ہیں۔ بدیں وجوہ کلاسیکی غزل کے نقاد کے لئے ضروری ہے کہ وہ مضمون کو اس کے matrix میں رکھ کر دیکھنے پر قادر ہو۔ مثلاً زیر بحث شعر کے لئے خان آرزو کا شعر کلیدی اہمیت تو رکھتا ہی ہے، لیکن جو اشعار اور مضامین ۱/۴۰۰ پر گذر چکے ہیں، ان کو بھی ذہن میں رکھنا سود مند ہوگا۔ غالب کو یاد رکھئے کہ ان کا مضمون بھی خان آرزو اور میر ہی سے شروع ہوتا ہے ؎

کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ
ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا

آخری بات یہ ہے کہ متکلم یا مقتول کو اس بات پر کوئی رنج نہیں ہے کہ کسی کا (میر = عاشق یا = کوئی اجنبی، ملاحظہ ہو شبلی کی نظم ''عدل جہانگیری'') خون ہو گیا۔ رنج اس بات کا ہے کہ خون کے دھبے چھڑانے میں معشوق کو اتنی مصیبت ہوئی۔ عشق میں فنائے ذات ہو تو ایسی ہو۔

جناب عبدالرشید نے اس بات سے اتفاق کرتے ہوئے کہ شعر زیر بحث میں خون چڑھنے کی بات ہے، خون سوار ہونے کی نہیں، دو شعر نقل کئے ہیں جن میں ''خون چڑھنا'' باندھا گیا ہے۔ لیکن ان اشعار کا میر کے زیر بحث شعر سے کچھ ربط نہیں۔ دوسری بات یہ کہ ان اشعار میں ''خون چڑھنا'' محاورہ نہیں ہے بلکہ ''چڑھنا'' بمعنی ''اثر کرنا'' ہے، جس طرح ''دوکان چلنا'' محاورہ نہیں ہے بلکہ ''چلنا'' بمعنی ''سر سبز

ہونا'' ''مقبول ہونا'' وغیرہ ہے۔ بہر حال عبدالرشید کے نقل کردہ شعر حسب ذیل ہیں۔

ڈورے نہیں ہیں سرخ تری چشم مست میں
شاید چڑھا ہے خون کسی بے گناہ کا

(سراج)

تجھ اپر خون بے گناہوں کا
چڑھ رہا ہے شراب کی سی طرح

(آبرو)

دونوں شعروں میں قتل کے بعد کی صورت حال کا بیان ہے لیکن سردار جعفری صاحب ''خون چڑھنا'' سے ''خون کرنے کا ارادہ کرنا، خون کرنے پر یوں تیار ہو جانا گویا جنون کا جوش ہو'' مراد لیتے ہیں اور یہ معنی ''خون چڑھنا'' میں بالکل نہیں ہیں۔

۴۰۹

وا اس سے سر حرف تو ہو گو کہ یہ سر جائے
ہم حلق بریدہ ہی سے تقریر کریں گے

۴۰۹/۱ امام حسینؑ کی شہادت کے بارے میں روایت ہے کہ جب آپ کا سر مبارک نیزے پر علم کیا گیا تو آپ کی زبان معجز بیان پر سورۂ کہف کی آیت جاری ہوئی۔

ام حسبت ان اصحٰب الکہف
والرقیم کانوا من آیتنا عجباً
(کیا آپ یہ خیال کرتے ہیں کہ غار
والے اور پہاڑ والے ہماری عجائبات میں
سے کچھ تعجب کی چیز تھے؟)

(ترجمہ: حضرت مولانا اشرف علی تھانوی)

بعض روایات میں یہ بھی ہے کہ جب آپ کا فرق مبارک یزید کے دربار میں لایا گیا تو اس وقت بھی آپ کی لسان حق بیان پر قرآن کی آیات جاری تھیں۔ شعر زیر بحث کے سیاق وسباق میں ان روایات کا یاد آنا لازمی ہے۔ چنانچہ گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے کہ اس شعر کی ''امیجری پر تاریخ کی پرچھائیں ہے۔'' انھوں نے مزید لکھا ہے کہ اس شعر کا تعلق ''شہادت (حسینؑ) کے بعد کی روایت'' سے ہے، اور یہ کہ ''روایت لوک ورثے کا حصہ ہوتی ہے۔'' اس بات سے قطع نظر کہ ''تاریخ کی پرچھائیں'' اور ''لوک ورثے'' پر مبنی روایت، دونوں کی یک جائی تھوڑے سے تضاد کی حامل ہے، بنیادی بات بالکل صحیح ہے کہ شعر زیر بحث میں ان روایات کی گونج ہے جن کا میں نے اوپر ذکر کیا۔ لیکن نارنگ بھی سردار جعفری کی طرح (۳/۴۰۸) مضمون آفرینی کے اصول کو نظر انداز کر کے شعر کے معنی کو محدود کر رہے ہیں۔

بے شک شعر میں وہ معنی ہیں جو کربلائی روایت کے حوالے سے برآمد ہوتے ہیں۔ لیکن اس میں مزید معنی بھی ہیں۔ اور یہ مزید معنی اگر نہ ہوں تو شعر اس بلند رتبے سے گر جائے جس پر ہم اسے فائز دیکھتے ہیں۔

سب سے پہلے تو لفظی محاسن پر غور کریں، کہ ان سے بھی معنوی محاسن ہی پیدا ہوتے ہیں۔ ''سر حرف وا ہونا'' کے معنی ہیں ''گفتگو کا سلسلہ شروع ہونا۔'' لیکن ''سر وا ہونا'' کے معنی ہیں ''سر کا شق ہو جانا''، کیونکہ ''کھل جانا'' بمعنی ''شق ہو جانا'' بھی ہے (جیسے دیوار کھلنا، سر کھلنا۔) لہٰذا ''سر جانا'' اور سر حرف وا ہونا'' میں پر لطف مناسبت ہے۔ پھر، یہ قول محال بھی خوب ہے کہ سر اڑ جائے تو ہم گفتگو کریں گے۔ یہ کنایہ بھی خوب ہے کہ گفتگو کرنا زیادہ اہم ہے، جان جانا اتنا اہم نہیں۔ (بلکہ چپ رہنا ہی موت ہے، ملاحظہ ہو ۲/۳۵۶) یہاں مزید باریکی یہ ہے کہ حرف کی صفات کے لئے ''بے صوت'' بھی مستعمل ہے اور ''شور انگیز'' بھی۔ لہٰذا حلق بریدہ سے جو صوت نکلے گی وہ بے صوت بھی ہوگی اور شور انگیز بھی۔ (''حرف بے صوت'' اور ''حرف شور انگیز'' دونوں ''بہار عجم'' اور ''آنند راج'' میں موجود ہیں۔) اور آگے چلئے۔ جب حلق پر تلوار یا خنجر چلے گا تو حلق میں درد کی سوزش ہوگی۔ لیکن ''حرف گلوسوز'' کے معنی ہیں ''حرف تند'' (''آنند راج۔'') چنانچہ اشرف ماژندرانی کا شعر ہے ؎

خنجرت حرف گلو سوز ز جوہر دارد
ہست در سرزنش زخم زبانش گویا
(تیرے خنجر کا حرف بوجہ جوہر، گلو
سوز ہے۔ گویا اس کی زبان (میرے)
زخم کی سرزنش میں مصروف ہے۔)

اشرف کے شعر میں بہت سی باریکیاں ہیں، جن کے بیان کا یہ موقع نہیں۔ لیکن اس کے مضمون سے یہ بات نکلتی ہے کہ وہ خنجر جو مقتول کے گلے پر چلا ہے، اس کا زخم گلوسوز ہے، لیکن ''گلوسوز'' بمعنی ''تند'' کی وجہ سے یہ نکتہ پیدا ہوا کہ یہ مقتول ہے جس کا حرف گلوسوز ہے، یعنی وہ اپنے قاتل پر طنز و طعن کر رہا ہے۔

اب حلق بریدہ کے پیکر اور حلق بریدہ کی گفتگو کے مضمون پر غور کرتے ہیں۔ اس پیکر کے ساتھ اس مضمون کو شاید رومی نے سب سے پہلے برتا ہے۔ مثنوی (دفتر سوم) میں مولانا فرماتے ہیں ؎

حلق بریدہ جہد از جائے خویش
خون خود جوید ز خون پالائے خویش
(حلق بریدہ اپنی جگہ سے اچھل کر اپنا خون بہانے
والے سے خوں بہا طلب کرتا ہے۔)

پیکر کی شدت اور حرکت، اور مضمون کی ندرت قابل صد ستائش ہے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ میر نے اس سے استفادہ کیا ہے۔ پھر حلق بریدہ کے پیکر کو سودا اور مصحفی نے درد کی طرح میں لکھی ہوئی ایک غزل میں اپنے اپنے رنگ سے باندھا ہے ؎

غافل ہے کیوں ترا مری فرصت سے گوش دل
اے بے خبر میں نالۂ حلق بریدہ ہوں
(سودا)

سودا نے میر کے مضمون کو تھوڑا بہت نبھایا ہے۔ لیکن ان کا مصرع اولیٰ بہت الجھا ہوا ہے اور ان کے شعر میں کثرت الفاظ بھی ہے۔ لیکن مصحفی تو اتنا بھی مضمون نہ بنا سکے ؎

نے زخم خوں چکاں ہوں نہ حلق بریدہ ہوں
عاشق ہوں میں کسی کا اور آفت رسیدہ ہوں

یہ بات صاف ظاہر ہے کہ مضمون کے امکانات کو بروئے کار لانے کے لئے جس استعاراتی قوت کی ضرورت تھی، وہ سودا اور مصحفی کے شعروں میں استعمال نہ ہو سکی۔ غالب نے اس زمین میں تین غزلیں کہیں، دو نوعمری میں اور ایک پکی عمر میں۔ لیکن انھوں نے تینوں غزلوں میں ''حلق بریدہ'' سے احتراز کیا۔ بظاہر انھیں اس بات کا احساس تھا کہ رومی اور میر کے سامنے یہ مضمون سرسبز نہ ہو سکے گا۔ غالب نے اپنی دوسری غزل میں ''زبان بریدہ'' کا پیکر اور مضمون خوب استعمال کیا، اور یہاں ان کا خاص تجریدی رنگ بھی نمایاں ہے ؎

پیدا نہیں ہے اصل تگ و تاز جستجو
مانند موج آب زبان بریدہ ہوں

میر نے حلق بریدہ/زبان بریدہ سے گفتگو کا مضمون ایک بار اور بھی باندھا ہے ؎

کیا کیا سخن زباں پہ مرے آئے ہو کے قتل
مانند خامہ گو کہ مرا سر قلم کیا

(دیوانِ سوم)

یہاں تشبیہ کے تصنع، اور مصرع ثانی میں فاعل کے حذف کے باعث شعر بہت پھسپھسا ہو گیا۔ لیکن غالب نے یہ مضمون اٹھایا اور اسے آسمان پر پہنچا دیا۔

لکھتے رہے جنوں کی حکایات خوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

۳۱۰

بھڑکے ہے آتش گل اے ابر تر ترحم
گوشے میں گلستاں کے میرا بھی آشیاں ہے

۳۱۰/۱ اس شعر میں سب سے پہلی دلچسپ بات تو یہ ہے کہ اگر چہ اس کے مضمون کے تمام اجزا متداول اور عام ہیں، لیکن میر نے انھیں یک جا کر کے پلٹ دیا ہے۔ یعنی یہ بات تو مرغوب و محبوب اور زندگی کا مقصود ہے کہ آتش گل ہمیں جلا کر خاک کر دے۔ (= ہم معشوق کے ہاتھوں اپنی جان کھوئیں۔) لیکن یہاں آتش گل کی بھڑک اور تمازت دیکھ کر ابر تر کو پکارا جا رہا ہے، کہ تو آ کر آگ کو بجھا دے، کیونکہ اس گلشن کے ایک کونے میں میرا بھی چھوٹا سا آشیاں ہے، اور وہ بھی آگ کی لپٹوں میں آیا چاہتا ہے۔ بظاہر تو یہ مضمون مرتبۂ عاشقی سے گرا ہوا ہے، لیکن دراصل اس میں کئی پہلو ہیں۔

پہلی بات تو یہ کہ ابر تر جتنا برسے گا، آتش اتنی ہی زیادہ بھڑکے گی، کیونکہ ہمارے یہاں تو برسات ہی میں ہر طرف گل و سبزہ کا جوش ہوتا ہے۔ بارش جتنی زیادہ ہوتی ہے اتنا ہی جوش نمو بڑھتا ہے اور پھول پتیاں ہر طرف نظر آتی ہیں۔ لہٰذا ابر تر کو برسنے کی دعوت دینا، دراصل آتش گل کے اور دہکائے جانے کا تقاضا کرتا ہے۔ ایسی صورت میں متکلم کے آشیاں کا بچ رہنا معلوم۔ موجودہ معنی کی رو سے یہ شعر دریدا کے اس اصول کو قائم کرتا ہوا نظر آتا ہے کہ متن بظاہر کچھ کہتا ہے لیکن دراصل کچھ اور کہتا ہے۔ اور اس سے پال دمان یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ متن کی نوعیت ہی ایسی ہوتی ہے کہ وہ منشائے مصنف سے یا اپنے ظاہری معنی سے بالآخر بے نیاز ہو جاتا ہے۔

تھوڑا اور غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ معاملہ اتنا سادہ نہیں ہے جتنا ہم نے گذشتہ تشریح میں دیکھا فرض کیجیے ہر طرف بارش کا جوش ہے اور گلشن میں جگہ جگہ سبزہ و گل اگ رہے ہیں، یعنی آتش گل

خوب بھڑکی ہوئی ہے لیکن متکلم کا آشیاں تو ''گوشے میں گلستاں کے'' ہے، لہٰذا وہاں تک ابھی تک آتش گل نہیں پہنچی ہے۔ لہٰذا متکلم کی استدعا ہے کہ اے ابرتر، ہم بھی ایک کونے میں پڑے ہیں۔ ہم پر رحم کر اور ادھر آ کر برس، تا کہ آتش گل ہمارے آشیاں تک پہنچ جائے اور اسے اور ہمیں اپنے شعلوں کی آغوش میں لے لے۔

''رحم'' کے معنی ہیں ''مہربانی کرنا''، ''بخشنا'' (بخشودن۔) ملاحظہ فرمائیں ''منتخب اللغات''۔ موخر الذکر معنی کے پھر دو معنی ہیں: (۱) گناہ معاف کرنا اور (۲) عطا کرنا۔ (''موارد المصادر'') ہم دیکھتے ہیں کہ دونوں ہمارے مفید مطلب ہیں۔ یعنی اے ابر مجھے بخش دے (آگ سے محفوظ رکھ۔) یا اے ابر مجھے بھی اپنی فیاضی سے بہرہ یاب کر۔ (آتش گل کو اس قدر بھڑکا کہ وہ مجھ تک پہنچ جائے۔) یا اے ابر مجھ پر بھی مہربانی کر (اور مجھے جلنے سے بچالے۔)

اب اس بات پر غور کرتے ہیں کہ اگر متکلم کو آشیاں بچانے کی فکر ہے تو ایسا کیوں ہے؟ ممکن ہے یہ محض ہوس، اور زندگی سے بزدلانہ لگاؤ کی بنا پر ہو۔ (ملاحظہ ہو ۲/۳۶۳۔) ممکن ہے متکلم کے ذہن میں منصوبہ ہو کہ آتش گل کے ذریعہ باغبان اور صیاد جب جل چکیں گے تو میں باغ میں آزادی سے رہوں گا، اور اس منصوبے کو پورا کرنے کے لئے وہ یہ چالاکی کر رہا ہو کہ ابرتر سے رحم کی بھیک مانگ رہا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے حسن اور دلکشی کی اس قدر کثرت دیکھ کر متکلم کے ہاتھ پاؤں پھول گئے ہوں، اور وہ اس قدر حسن کو برداشت اور انگیز کرنے کی قوت چاہتا ہو۔ یعنی وہ آتش گل میں جل مرنے کے پہلے اس سے پوری طرح لطف اندوز ہونا چاہتا ہو۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ معشوق کو ''آتش رنگ'' اور ''آتش رخ'' وغیرہ بھی کہتے ہیں۔ لہٰذا آتش گل کے بھڑکنے سے یہ مراد بھی ہو سکتی ہے کہ معشوق کسی بنا پر برافروختہ ہے (مستی سے برافروختگی کے مضمون پر ملاحظہ ہو ۲/۱۷۸) اور اس کی برافروختگی سے عاشق کو خوف آرہا ہے۔ بہر حال جس طرح بھی دیکھیں شعر کا مضمون بہت تازہ اور دلچسپ ہے۔ شاکر ناجی نے عام مضمون کو لے کر کہ جو آتش گل میں جل کر جاں بحق ہوں گے ان پر لوگ انگشت نما ہوں گے، عمدہ شعر کہا ہے۔

اک آتش بہار سے بچ گئی ہے دیکھیے
بلبل کے حق میں گل نہ اگر تندخوئی کرے

حق یہ ہے کہ ناجی کے شعر میں ڈرامائیت نے اسے میر کے شعر سے بہتر بنا دیا ہے۔ لیکن میر کے مضمون کی تازگی بھی اپنی جگہ پر ہے۔ ان کے مصرع ثانی میں روزمرہ کی برجستگی اور انداز کا گھریلو پن پر لطف ہے، گویا انکسار سے کہہ رہے ہوں کہ بھائی کسی گوشۂ باغ میں ایک چھوٹی سی کٹیا ہماری بھی ہے۔

۳۱۱

پھر اس سے طرح کچھ جو دعوے کی سی ڈالی ہے
کیا تازہ کوئی گل نے اب شاخ نکالی ہے

دیہی کو نہ کچھ پوچھو اک بھرت کا ہے گڑوا
ترکیب سے کیا کہیے سانچے میں کی ڈھالی ہے

بھرت = ایک مخلوط دھات۔
گڑوا = پانی نکالنے کا چھوٹا برتن

ہم قد خمیدہ سے آغوش ہوئے سارے
پر فائدہ تجھ سے تو آغوش وہ خالی ہے

ہے گی تو دو سالہ پر ہے دختر رز آفت
کیا پیر مغاں نے بھی اک چھوکری پالی ہے

خوں ریزی میں ہم سوں کی جو خاک برابر ہیں
کب سر تو فرو لایا ہمت تری عالی ہے

۳۱۱/۱ اس شعر میں مضمون کچھ نہیں، لیکن رعایت کا کرشمہ اس میں خوب جلوہ گر ہے۔ ''دعویٰ'' بمعنی جھگڑا ہے، اور ''طرح ڈالنا'' بمعنی ''آغاز کرنا''۔ ''شاخ نکالنا'' کے معنی ہیں ''عیب نکالنا''، ''کوئی نئی بات نکالنا'' (عام طور پر برے معنی میں آتا ہے) ''کوئی معاملہ یا جھگڑا پیدا کرنا'' وغیرہ۔ لہٰذا معنی یہ ہوئے کہ معشوق نے گلاب کے پھول سے جھگڑے کی جو نئی طرح ڈالی ہے، تو کیا اس وجہ سے کہ پھول نے اپنی

تعریف میں کوئی نئی بات نکالی ہے، یا اس نے معشوق کی مخالفت کرتے ہوئے اس میں کوئی نیا عیب نکالا ہے؟ دوسرے معنی یہ ہوئے کہ پھول جو معشوق سے دوبارہ برسر جنگ ہونا چاہتا ہے تو کیا اب کی بار گل نے کوئی نئی چیز حاصل کر لی ہے جس کے بل بوتے پر وہ معشوق سے آمادہ جنگ ہے؟ مضمون یہ ہوا کہ معشوق اور گل میں (بوجہ حسن و نزاکت) باہم مقابلہ اور رقابت ہے۔

ظاہر ہے کہ مضمون کچھ نہیں، اور معنی کی دو تہوں کے باوجود شعر میں کوئی خاص زور نہیں دکھائی دیتا۔ لیکن اب رعایتوں پر غور کریں۔ ''ڈالی'' اور ''شاخ'' میں ضلع کا تعلق ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱/۱۸۸۔) ''طرح ڈالنا'' بمعنی ''بنیاد ڈالنا'' اور ''تازہ شاخ نکالنا'' میں بھی ضلع کا ربط ہے۔ ''طرح'' اور ''تازہ'' میں بھی ضلع ہے، کیونکہ ''طرح کش'' بمعنی ''شبیہ ساز'' ہے، اور شبیہ میں تازگی نہ ہو تو اس کی کوئی قدر نہیں۔ ''تازہ'' اور ''گل'' میں رعایت اور مناسبت ظاہر ہے۔ ''گل'' اور ''شاخ'' کی رعایت سامنے کی ہے۔ ''دعویٰ'' (بمعنی ''جھگڑا'') اور ''شاخ'' (شاخ نکالنا = عیب نکالنا وغیرہ) میں ضلع کا ربط ہے۔ ''گل'' اور ''نکالی'' میں بھی ضلع ہے، کیونکہ پھول شاخ پر نکلتا ہے۔ غرض کہ پورا شعر رعایتوں سے رنگین ہے۔

۳۱۱/۲ بدن کو سانچے میں ڈھلا ہوا کہنا عام مضمون ہے۔ خود میر نے اسے کئی جگہ اور برتا ہے ؎

ڈول بیاں کیا کوئی کرے اس وعدہ خلاف کی دیہی کا
ڈھال کے سانچے میں صانع نے وہ ترکیب بنائی ہے

(دیوان چہارم)

اتنی سڈول دیہی دیکھی نہ ہم سنی ہے
ترکیب اس کی گویا سانچے میں گئی ہے ڈھالی

(دیوان ششم)

پھر اسے مختلف شعرا نے (غالباً میر کی دیکھا دیکھی) میر کے سے انداز میں باندھنے کی کوشش کی ہے۔

ترکیب کو دیکھ اس کے خوش اسلوب بدن کی
جیسے کہ وہ سانچے سے ابھی ڈھال دیا ہے

(مصحفی)

مصحفی کے شعر میں میر کے تینوں شعروں کا اثر صاف ظاہر ہے۔ لیکن وہ بات بنائے گئے ہیں۔ بعد کے لوگوں کو اتنی بھی کامیابی نہ ملی۔

دست قدرت نے بنایا ہے تجھے اے محبوب
ایسا ڈھالا ہوا سانچے میں بدن ہے کس کا

(آتش)

ڈھالے ہوئے ہیں سانچے میں یہ بھی بدن کی طرح
ہر گز سنار نے ترے زیور گھڑے نہیں

(علی اوسط رشک)

رشک کے شعر میں زیوروں کے مضمون نے لطف پیدا کر دیا ہے۔ آتش کے یہاں محض پھیکی لفاظی ہے۔ اب اس بات پر غور کریں کہ جس مضمون کو بہت سے شعرا نے باندھا ہے اور جسے خود میر نے کم سے کم دو بار اور نظم کیا، اسے زیر بحث شعر میں میر نے کس بلندی پر پہنچا دیا ہے۔

سب سے پہلے تو لفظ "دیہی" کو دیکھئے، کہ وہ تازہ بھی ہے اور اس میں ایک گھریلو جنسی لذت بھی ہے۔ یہ لفظ بیگمات اور خواتین کے بدن کے لئے نہیں، اور نہ نوخیز لڑکیوں کے بدن کے لئے مناسب ہے۔ اس کا صحیح مصرف تو عام زندگی میں نظر آنے والی کام کاج کرتی ہوئی محنت کش عورتوں کے جسم کو بیان کرنے میں ہے، جہاں تھوڑا بہت پردہ اور تھوڑی بہت بے پردگی مل کر رولاں بارت کے قول کی یاد دلاتی ہے کہ بدن کے جو حصے چھپے رہتے ہیں ان کا لطف اسی بات میں ہے کہ بدن تھوڑا بہت عریاں بھی ہو۔ "سڈول" کا لفظ دیوان ششم والے شعر میں خوب ہے، لیکن یہاں "بھرت کا گڑوا" کہہ کر ایسی عجیب و نادر تشبیہ فراہم کی ہے کہ شیکسپیر جیسے وسیع الخیال اور گھریلو باتوں کے ماہر شاعر کا بھی ذہن وہاں تک جانا شاید محال تھا۔ "بھرت" (اس کا تلفظ رائے متحرک سے بھی ہے اور رائے ساکن سے بھی) کو جست، سیسہ اور تانبا ملا کر بناتے ہیں۔ لہٰذا اس کا رنگ سبزی مائل سرخ ہوتا ہے۔ ناجی نے غالباً اسی کو ذہن میں رکھ کر کہا

ہے، اور خوب کہا ہے۔

وہ سانولا وہ سبزا وہ گندی وہ گورا
مجھ نقد دل کو جیتا اب کر کر کسی نے

گڑوا (کاف مفتوح بقول "نور اللغات"۔ فرہنگ اصطلات پیشہ وراں میں گاف مضموم لکھا ہے۔ ہماری طرف "گڑوی"، "گڑوا" دونوں گاف مفتوح سے بولتے ہیں۔) پانی نکالنے یا رکھنے کا چھوٹا برتن ہوتا ہے جو چھوٹے سے گھڑے کی شکل کا ہوتا ہے، لیکن اس کی گردن ذرا لمبی ہوتی ہے۔ مولوی ظفر الرحمٰن ("فرہنگ اصطلاحات پیشہ وراں" جلد سوم) نے کہا ہے کہ دلی کی ڈونگیا، ڈبولیا، اور گڑوا ایک ہی شے ہیں۔ یعنی یہ ایک چھوٹا سا برتن ہوا جس کی شکل سڈول، دائروی اور کوٹھی دار ہوتی ہے۔ (فرہنگ میں جو تصویر دی ہے اس کے اعتبار سے اس میں ہینڈل بھی ہوتا ہے، لیکن ہماری طرف گڑوی / گڑوا بے ہتھے کے بھی ہوتے ہیں۔) ہر صورت میں اس کی شکل زنانہ جسم کی آفاقی علامت کی یاد دلاتی ہے۔ یعنی ایک تھوڑی گول مٹول سی چھوٹے قد اور گٹھے ہوئے بدن کی لڑکی، جس کا رنگ سبز سنہرا ہے، اس کو میر نے بھرت کا گڑوا کہا ہے۔ ایسی تشبیہ وہی شخص لا سکتا تھا جس کا مشاہدہ بے پناہ، تخیل بے لگام، اور جس کے ذہن و فکر کی جڑیں روز مرہ زندگی میں پیوست ہوں۔ مصحفی کو جسم کے بیان میں لامسہ، باصرہ ہر طرح کے پیکر پر قدرت تھی، لیکن اس قدر گھریلو پیکر، اور وہ بھی اس قدر غیر معمولی، ان کی دسترس سے کوسوں آگے ہے۔ چنانچہ ان کے شعر میں "ترکیب" اور "خوش اسلوب" جیسے عمدہ لفظ تو ہیں، لیکن ان کی بداعت متوقع ہے۔ "گڑوا" کی طرح کا غیر متوقع بداعت والا لفظ ان کے ذخیرۂ الفاظ میں نہیں۔

"بھرت" چھوٹی قیمت کے سکوں کے اس مجموعے کو بھی کہتے ہیں جس کی مجموعی قیمت پورا روپیہ ہو۔ یعنی "بھرت" کے اس مفہوم میں بھی سڈول پن اور متناسب ہونے کا مفہوم شامل ہے، کہ سب سکے اس تناسب میں ہوں کہ مل کر ایک مکمل روپیہ بن جائیں۔ علیٰ ہٰذا القیاس خوبصورت جسم بھی ایسا ہی ہو سکتا ہے کہ ممکن ہے الگ الگ کوئی حصہ بدن کسی خاص حسن کا حامل نہ دکھائی دے، لیکن سب مل کر قیامت برپا کر دیں۔ اگلے مصرعے میں لفظ "ترکیب" سے ان معنی کو تقویت ملتی ہے۔ "ترکیب دادن" کے معنی ہیں "کسی چیز کو شکل عطا کرنا، کسی چیز کو بنانا۔" (اسٹائنگاس۔) "ترکیب" کا لفظ میر نے ۲/۳۱۲ میں بھی

بڑی خوبصورتی سے برتا ہے۔ مصرع ثانی میں "سے" "بمعنی" "بارے میں" ہے اور فارسی کے "از" کا ترجمہ ہے، جیسا کہ ہم ۲/۳۰۹ پر ابو طالب کلیم کے شعر میں دیکھ چکے ہیں۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ اسلوب نہایت عمدہ ہے، کہ پہلے استفہام انکاری ہے اور پھر جواب۔ یعنی سوال کا جواب ممکن بھی نہیں، اور جواب دے بھی دیا ہے۔ معنی اور زور کلام اور توازن کا کرشمہ ہے کہ شعر ہے۔ اس مضمون پر جتنے شعر ہم نے اوپر دیکھے ہیں ان میں سے کسی میں یہ بات نہیں کہ سانچے میں ڈھالنے والی بات تو خبریہ اسلوب میں ہو، اور اس کا مسند (یا مبتدا) انشائیہ ہو۔

"ترکیب" کا لفظ دیوان دوم میں بھی میر نے خوب برتا ہے، لیکن وہاں مصرع ثانی کے انشائیہ انداز، اور ردیف (ہائے رے) کی بے ساختگی "ترکیب" کے حسن پر حاوی ہو گئے ہیں۔

رکھتے ہی کے ہے قابل یار کی ترکیب میر
واہ رے چشم و ابرو قدو قامت ہائے رے

اس شعر سے یہ بات بہر حال صاف ہو جاتی ہے کہ میر نے "ترکیب" کو "ترکیبی عمل" (Composition) کے معنی میں برتا ہے۔

۳۱۱/۳ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے، کہ اس میں حسرت، ہوسنا کی، اور ظرافت کا ایسا امتزاج ہے کہ یہ کہنا مشکل ہے کہ کون سا عنصر حاوی ہے۔ اپنے قد خمیدہ کو آغوش سے استعارہ کرنا نہایت بدیع ہے، لیکن اس سے بھی بدیع تر یہ بات ہے کہ اس آغوش کو معشوق سے خالی دیکھ کر افسوس کیا ہے۔ یعنی افسوس اپنے بڑھاپے پر نہیں، بلکہ اپنی محرومی پر ہے۔ ورنہ بڑھاپے میں بھی یہ ولولہ رکھتے ہیں کہ معشوق کو آغوش میں لے لیں۔

اس زمین میں سودا اور مصحفی نے بھی غزلیں کہی ہیں۔ مصحفی نے "خالی" کا قافیہ "آغوش" کے مضمون کے ساتھ باندھا ہے، اور سچی بات یہ ہے کہ اگرچہ اس میں میر کی سی طباعی نہیں، لیکن مصحفی کا مضمون میر کے مضمون سے زیادہ نادر ہے۔

کیا جانے گیا ہوں میں آغوش میں کس گل کے
آغوش مری مجھ سے اس رات کو خالی ہے

"گالی" کا قافیہ اس زمین میں شاید سب سے مشکل تھا۔ تینوں استادوں نے اسے باندھا ہے، اور یہاں سودا سب پر بازی لے گئے ہیں۔

مجلس میں کوئی اس کی کیا جاوے کہ اب واں تو
ہر حرف میں جھڑکی ہے ہر بات میں گالی ہے
(مصحفی)

عزت کی کوئی صورت دکھلائی نہیں دیتی
چپ رہیے تو چشمک ہے کچھ کہیے تو گالی ہے
(میر)

ہر بات پہ ہے میری اوروں سے اسے چشمک
مجھ پر وہ کنایہ ہے نوکر پہ جو گالی ہے
(سودا)

سودا کے شعر میں اتنی باریکیاں ہیں کہ ان کو بیان کرنے کے لئے بہت وقت چاہئے۔ فی الحال یہی عرض کرتا ہوں کہ شکست خوردہ یا نا قدری کے شاکی ذہن کی نفسیات کا اس سے عمدہ بیان دو مصرعوں میں ناممکن ہے۔

۳۱۱/۴ دختر رز کی شوخی اور آزادہ روی کا مضمون بیدل سے بہتر شاید کسی نے نہ باندھا ہو۔

آفت ایجاد است طبع از دست گاہ خود سری
دختر رز فتنہ ہا می زاید از بے شوہری
(چونکہ اس میں خود سری کی صلاحیت بہت ہے اس لئے وہ بڑی آفت ایجاد ہے۔ شوہر نہیں رکھتی اس لئے دختر رز طرح طرح کے فتنے جنتی رہتی ہے۔)

مرزا جان طپش نے بھی ذرا ہلکا مضمون بڑے لطف سے باندھا ہے۔

پھرتی ہے منھ ملاتی ہر منھ سے دختر رز
اللہ رے کیا اسے بھی مستی لگی ہوئی ہے
مستی لگنا=جنسی جذبہ پیدا ہونا

میر نے دیوان اول ہی میں دو سالہ دختر رز کا مضمون باندھا ہے لیکن کسی خاص امتیاز کے ساتھ نہیں۔

ہم جوانوں کو نہ چھوڑا اس سے سب پکڑے گئے
یہ دو سالہ دختر رز کس قدر شتاہ ہے

میرزا جعفر راہب اصفہانی کا ایک بہت دلچسپ شعر ہے، جس کا بنیادی مضمون تو کچھ اور ہے، لیکن اس میں دختر رز کا مضمون بھی انتہائی خوبی سے آگیا ہے۔

مدتے شد کہ دریں مے کدہ خمیازہ کشم
تا رسد دور بمن دختر رز پیر شدہ است
(ایک مدت سے میں اس مے کدے میں جماہیوں
پر جماہی لے رہا ہوں۔ ایسا لگتا ہے کہ مجھ تک پہنچتے
پہنچتے دختر رز بوڑھی ہو جائے گی۔)

شراب کے سرچشمے کے مضمون پر ہم آبرو کا نہایت عمدہ شعر دیکھ چکے ہیں (۱/۱۰۷۳) لیکن میر کا زیر بحث شعر بھی اپنے امتیازات رکھتا ہے۔

مصرع ثانی کی بے تکلفی اور شوخی، اس کا انشائیہ اسلوب، دختر رز کو "چھوکری" کہنا، اور "پالی" کی دو معنویت بہت خوب ہیں۔ (پا+لی یعنی حاصل کر لی ہے اور "پالی" ہے، یعنی پرورد۔) "دو سالہ" کے اعتبار سے "پیر مغاں" کا لطف بیان اس پر مستزاد ہے، کہ مے دو سالہ بہت تند و تیز ہوتی ہے۔ لہٰذا پیر کے پاس دو سالہ چھوکری ہونا عمدہ ہے، اور یہ بات عمدہ تر ہے کہ مے دو سالہ اپنی تندی کے اعتبار سے بڑے بڑوں کے چھکے چھڑا دیتی ہے۔

مے دو سالہ کا مضمون حافظ نے کثرت سے اور ہمیشہ بڑی خوبی سے باندھا ہے۔

چہل سال رنج و غصہ کشیدیم و عاقبت
تدبیر ما بدست شراب دو سالہ بود

(چالیس برس تک میں نے رنج و غم اٹھائے آخر
شراب دو سالہ میرا علاج ثابت ہوئی۔)

مے دو سالہ و محبوب چاردہ سالہ
ہمیں بس است مرا صحبت صغیر و کبیر
(شراب دو سالہ اور چودہ برس کے سن کا
معشوق، بس انھیں صغیر و کبیر کی صحبت میرے لئے
بہت ہے۔)

حافظ کے کلام کی متصوفانہ تعبیر کا ایک طریقہ یہ بھی استعمال کیا گیا ہے کہ "مے دو سالہ" اور اس طرح کے دوسرے الفاظ و تراکیب کو مصطلحات فرض کیا جائے اور ان کے عارفانہ معنی مقرر کئے جائیں۔ چنانچہ صغیر و کبیر والے شعر پر بحث کرتے ہوئے یوسف علی شاہ چشتی نظامی اپنی "شرح یوسفی" میں لکھتے ہیں کہ شراب دو سالہ اور معشوق چاردہ سالہ دونوں سے "شراب معرفت" مراد ہے۔ ایک کچھ کم تند و موثر ہے، اور ایک زیادہ۔ پھر وہ کہتے ہیں کہ "مے دو سالہ مے وحدت ہر دو چشم مخمور شاہد کی بھی ہو سکتی ہے، بدیں وجہ کہ لغت میں سال سرچشمہ، آب کو کہتے ہیں اور چشم بھی سرچشمہ، آب اشک ہے"۔ وہ مزید کہتے ہیں کہ "محبوب چاردہ سالہ سے شاہد نو جوان امرد مراد ہے۔" ایک اور شعر کی شرح میں انھوں نے لکھا ہے کہ "عشق مجازی کا مادہ رجولیت ہے۔ اور جب عشق مجازی سے حقیقت کو پہنچا پھر رجولیت کی حاجت نہیں۔ اس واسطے عشق اول کو رجولیت درکار ہے اور مشاہدہ معرفت تشبیہ کو مشاہدہ صورت عمرو بکر ضرور ہے۔" لہٰذا ایک اعتبار سے مے دو سالہ اور محبوب چاردہ سالہ دونوں شراب معرفت ہیں، اور ایک اعتبار سے ایک تو شراب معرفت ہے اور دوسرا وہ مجاز ہے جس سے حقیقت تک پہنچ سکتے ہیں۔ (المجاز قنطرۃ الحقیقت = مجاز، حقیقت کا پل ہے۔) یوسف علی شاہ صاحب کی شرح کو اگر میر کے شعر پر منطبق کریں تو "پیر مغاں" سے بقول یوسف علی شاہ مراد ہوگی "پیر رند عشق" جو کہ "شراب معرفت پلا کر سکر معرفت سے مست و مدہوش کرتا ہے۔" (یہ اصطلاح حافظ کے مشہور شعر "بہ مے سجادہ رنگیں کن گرت پیر مغاں گوید/ کہ سالک بے خبر نبود ز راہ و رسم منزلہا" سے مستخرج کی گئی ہے۔) لہٰذا "مے دو سالہ" = شراب معرفت اور اس شرح کی روشنی میں میر کے شعر کو مستانہ عارفانہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ جس طرح بھی دیکھیں، شعر غیر معمولی ہے۔

۴۱۱/۵ یہ مضمون تو عام ہے کہ بعض عاشق قتل کے لائق ہوتے ہیں، اور بعض اس قدر فرومایہ یا بدنصیب ہوتے ہیں کہ وہ قتل کے بھی لائق نہیں ہوتے۔ ملاحظہ ہو ۵۰/۶ اور ۳۱۹/۲ اور ۱۵۶/۳۔ محولہ بالا اشعار میں تو رنج یا امید کا پہلو ہے، لیکن زیر بحث شعر اس لئے ان میں ممتاز ہے کہ اس کا لہجہ تلخ اور طنزیہ ہے۔ مصرع ثانی میں وہی ترکیب استعمال ہوئی ہے جو گذشتہ شعر میں بھی، کہ استفہام انکاری کے بعد (جس کا جواب ممکن نہیں) ایک جوابی فقرہ رکھ دیا (ہمت تری عالی ہے) اور فقرہ بھی ایسا جس سے زہر خندیوں ٹپک رہا ہے جس طرح زہریلی سوئی سے زہر ٹپکتا ہے۔ مزید خوبی یہ کہ براہ راست معشوق سے مخاطب ہو کر کہا ہے، گویا سامنے سامنے گفتگو ہو رہی ہے۔ ''کب سر تو فرو لایا'' کا پیکر بھی عمدہ ہے، کیونکہ جو لوگ خاک برابر ہیں ان کو قتل کرنے کے لئے جھکنا تو ہوگا ہی۔ لیکن ایک معنی یہ بھی ہیں کہ تو نے ہم جیسوں کو سر سواری ہی قتل کر دیا۔ تو نے سر جھکانے کی بھی زحمت نہ کی! سر جھکاتا تو شاید ہم تجھے دیکھ لیتے، اب تو نے وہ موقع بھی نہ دیا۔ ان معنی کو سامنے رکھیں تو ''ہمت تری عالی ہے'' کا طنز اور بھی چوکھا ہو جاتا ہے کہ واہ کیا عالی ہمتی ہے کہ خاک برابروں کو نگاہ بھر کر دیکھا بھی نہیں، اور نہ انھیں یہ موقع دیا کہ وہ تجھے دیکھ سکیں۔ اب ایک امکان یہ بھی سامنے آتا ہے کہ شاید سر سواری قتل بھی نہ کیا ہو، بلکہ روندتا ہی چلا گیا ہو۔ ایسے میں ہم افتادگان خاک کو سر جھکا کر دیکھنے کا کیا سوال؟ روندتے چلے جانے کے مضمون پر غالب نے کیا خوب کہا ہے ۔

شور جولاں تھا کنار بحر پر کس کا کہ آج
گرد ساحل ہے بہ زخم موجۂ دریا نمک

افتادگان خاک کی بے چارگی پر میر نے دیوان اول ہی میں کہا ہے ۔

کیا غم میں ویسے خاک فتادہ سے ہو سکے
دامن پکڑ کے یار کا جو ٹک نہ رو سکے

لیکن یہاں عاشق سے زیادہ کوئی گداگر معلوم ہوتا ہے جو خاک افتادہ ہے۔ زیر بحث شعر میں زبردست طنز اور معشوق کے تئیں عجب تحقیر کا پہلو ہے۔ عمدہ شعر کہا۔

۴۱۲

روز آنے پہ نہیں نسبت عشقی موقوف
عمر بھر ایک ملاقات چلی جاتی ہے

۴۱۲/۱ عشق کی اس سے زیادہ جامع تعریف، اور مصرع ثانی جیسا چست بندش کا مصرع دور دور ڈھونڈے نہ ملے گا۔ لیکن شعر میں ابھی اور کچھ ہے۔ مصرع اولیٰ میں ''نسبت عشقی'' نہایت پر لطف ہے، پھر یہ ابہام بھی ہے کہ ''روز آنے'' کا فاعل معشوق بھی ہو سکتا ہے اور عاشق بھی۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ عشق روزانہ دیار معشوق میں آئے، یا معشوق ہی روزانہ عاشق سے ملنے کو آئے۔ مصرع ثانی میں عمر بھر ایک ملاقات چلی جانے کے کئی معنی ہیں۔

(۱) اسی ایک ملاقات کو بار بار ذہن میں دہراتے اور تخئیل کے عمل میں لاتے ہیں۔
(۲) بس ایک ملاقات کافی ہے اس کی لذت اور سرشاری تا عمر باقی رہتی ہے۔
(۳) ایک ہی ملاقات سہی، لیکن وہ ایسی دولت ہے جو تا عمر خرچ نہیں ہوتی ہر دن کے ساتھ اس کی یاد، یا اس کا لطف، دھندلا پڑتا جاتا ہے، لیکن پھر بھی اتنا باقی رہتا ہے کہ اس دن کام چل جائے اور اتنی بے قراری نہ ہو کہ دل بے قابو ہو کر کچھ کر بیٹھے۔
(۴) ایک ہی ملاقات کی مدت تمام عمر پر پھیل جاتی ہے۔ یعنی ایک بار جب اس سے ملے تو گویا تمام عمر پھر ملتا ہی ملتا رہا۔

کیفیت کے ساتھ شور انگیزی بھی ہے، اور معنی کے لحاظ سے بھی شعر کچھ ہیٹا نہیں۔ حسرت موہانی نے اس غزل پر بڑی محنت سے غزل کہی تھی جو ایک زمانے میں بہت مشہور ہوئی۔ ایک قافیہ جو میر نے نہیں باندھا ہے، حسرت کے یہاں اچھا بندھا ہے۔ ورنہ ان کی باقی غزل میر سے کچھ علاقہ نہیں رکھتی۔

—

اگرچہ خود میر کی غزل ان کی بہترین غزلوں میں سے نہیں ہے۔

اس ستم گر کو ستم گر نہیں کہتے بنتا
سعیِ تاویلِ خیالات چلی جاتی ہے

(حسرت موہانی)

حسرت کے شعر میں بہترین مضمون "تاویلِ خیالات" ہے، کہ معشوق کا عمل ایسا ہے جو اسے ستم گر ثابت کرتا ہے، لیکن عاشق کا دل نہیں چاہتا کہ معشوق کو ستم گر قرار دے (اور اس طرح خود اپنی ہی امیدوں اور توقعات پر پانی پھیر دے۔) لہٰذا وہ اپنے خیالات کی (حقائق کی نہیں) تاویل کرنے میں مصروف ہے۔ یعنی اس کے دل میں جو خیالات (بدگمانیاں) معشوق کے بارے میں ہیں، ان کا مطلب کچھ ایسا نکالنا چاہتا ہے جس سے وہ بدگمانیاں، خوش گمانیاں ثابت ہوں۔ حسرت موہانی یا ان کے معاصرین کے یہاں اس قدر لطیف نکتہ مشکل سے ملتا ہے۔

حضرت شاہ فضل رحمٰن صاحب گنج مرادآبادی اپنے بعض مریدوں کو ایک بار توجہ دیتے تھے اور فرماتے تھے کہ انشاء اللہ عمر بھر کو کافی ہوگی۔ چنانچہ ان کے ایک مرید جناب عابد علی کا کہنا ہے کہ ایسی ہی توجہ حاصل ہونے کی خوش بختی انھیں بھی نصیب ہوئی، اور واقعی اس کے اثرات تا عمر باقی رہے۔ خاص کر آخری وقت میں تو اس توجہ کے اسرار و اثرات نے عجب رنگ دکھایا۔ میر کو صوفیانہ طور طریقوں اور اہل اللہ کی قوتوں کا شعور قرار واقعی تھا۔ ممکن ہے یہ شعر ایسی ہی توجہات کے بارے میں ہو۔ لفظ "نسبت" جو صوفیوں میں بھی استعمال ہوتا ہے، اس اعتبار سے خاص دلچسپی کا حامل ہے۔

آخری بات یہ کہ "آئے" اور "چلی جاتی ہے" میں ضلع کا لطیف ربط ہے۔

۴۱۳

پہنچا تو ہوگا سمع مبارک میں حال میر
اس پر بھی جی میں آوے تو دل کو لگائیے

۴۱۳/۱ مومن کا مشہور زمانہ شعر براہ راست میر کے شعر پر مبنی ہے۔

ایک ہم ہیں کہ ہوئے ایسے پشیمان کہ بس
ایک وہ ہیں کہ جنھیں چاہ کے ارماں ہوں گے

میر کا شعر مومن سے بہت بلند ہے۔ لیکن یہ ذوق، فیشن اور نقادوں کی ستم ظریفی ہے کہ مومن کا شعر شہرۂ آفاق ہے، اور میر کا شعر سردار جعفری کے علاوہ بہت کم لوگوں کی نظر میں آسکا۔ میر کا شعر طنز کا شاہکار ہے، اور اس میں عشق کے تمام پہلوؤں پر، اور عاشق کی زندگی کے تمام ادوار پر نہایت جامع تبصرہ ہے۔ تخاطب کا حسن الگ ہے۔ دونوں مصرعوں میں مکالمے کا انداز، روز مرہ کی برجستگی، ابہام کی ڈرامائیت، یہ سب اس پر مستزاد۔ میر کا مخاطب خود معشوق بھی ہوسکتا ہے، اور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ شعر اس وقت کہا گیا ہو جب معشوق نے متکلم سے کہا ہو کہ میرا دل تم پر آنا چاہتا ہے۔ اب متکلم (جو خود میر نہیں) کہتا ہے کہ میر کا حال تم نے سنا ہوگا، وغیرہ۔ میر کو واحد غائب رکھنے میں کئی لطف حاصل ہوئے ہیں۔ (۱) بیان میں ذاتی شکایت اور خود ترحمی کا پہلو نہیں، جیسا کہ مومن کے شعر میں ہے۔ (۲) یہ بھی امکان ہے کہ مخاطب خود میر کا معشوق ہو، یعنی مخاطب کے ہی عشق میں میر کا حال زبوں ہوا ہو۔ (۳) میر کی حالت تباہی کا چرچا جگہ جگہ ہے، تبھی متکلم کہتا ہے کہ "پہنچا تو ہوگا سمع مبارک میں حال میر۔" (۴) یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم خود سے کہہ رہا ہو کہ میاں تم نے سنا تو ہوگا کہ میر کا کیا انجام ہوا۔ تب بھی اگر تمہارا دل ضد کرے تو ٹھیک ہے، عشق کرکے دیکھ لو۔

مومن کے شعر میں صرف پشیمانی کا مضمون ہے اور ان لوگوں کی معصومیت کا جو پھر بھی عشق کا

ارمان رکھتے ہیں۔ میر کے شعر میں "حال میر" کا فقرہ تمام حالات وکوائف از آغاز تا انجام، کو جامع ہے۔ پھر طنز بالائے طنز "سمع مبارک" اور "اس پر بھی جی میں آوے" کے فقروں میں ہے۔ مکالمے کے رنگ نے صورت حال کو ایک فوری پن بخش دیا ہے، مومن کا شعر جس سے خالی ہے۔ "جی میں آوے" میں ضد کا پہلو بھی ہے، اور متکلم کی جانب سے مخاطب کی تحقیر کا بھی۔ ورنہ "اس پر بھی جی نہ مانے" بھی ممکن تھا۔ اس میں ضد کا وہ کنایہ اور مخاطب کی ناتجربہ کاری پر وہ طنز نہیں جو "اس پر بھی جی میں آوے" میں ہے۔

میر کے تمام نقادوں میں سردار جعفری کی خوش ذوقی اور کلام میر سے ان کی گہری واقفیت نمایاں ہے۔ سردار جعفری ان چند نقادوں میں سے ہیں جنھوں نے محمد حسن عسکری اور مجنوں گورکھپوری کی طرح اس حقیقت کو پوری طرح سمجھا کہ میر اشعرا ہیں اور ان کے یہاں اردو غزل کے تمام رنگ موجود ہیں۔ سردار کہتے ہیں: "میر کی حیثیت ایک ایسے شاعرانہ سرچشمے کی ہے جس سے تمام ندیاں پھوٹتی ہیں۔" پھر کیا یہ تعجب کی بات نہیں کہ یہی سردار جعفری میر کے بارے میں غلط مفروضوں کا شکار ہو کر یہ بھی کہتے ہیں کہ میر کی شاعری "غم کا ایک اتھاہ سمندر ہے جس میں آہوں کی کچھ موجیں ہیں اور احتجاج کے کچھ طوفان۔ ہنس کر طنز کرنا ان کے لئے مشکل ہے، جھنجھلا کے گالی دینا آسان۔ (سودا کے بعد سب سے زیادہ گالیاں میر کے کلام میں ملیں گی۔) اس لئے کسی نے کہا تھا کہ میر کا بلند کلام بے انتہا بلند اور پست کلام بے انتہا پست ہے۔"

جہاں تک سوال اس مفروضے کا ہے کہ میر کا بلند بے حد بلند اور ان کا پست بے حد پست ہے، میں جلد اول (صفحہ ۷۲) میں عرض کر چکا ہوں کہ شیفتہ کا قول یہ نہیں ہے کہ "پستش بہ غایت پست و بلندش بسیار بلند"، بلکہ اصل میں یوں ہے "پستش اگر چہ اندک پست است، اما بلندش بسیار بلند است۔" جہاں تک سوال غم کے اتھاہ سمندر وغیرہ کا ہے، تو یہ کہنا کافی ہے کہ میر جیسے بڑے شاعر کو اس قسم کے "شاعرانہ" اور بے حقیقت فقروں میں بند کرنا پوری اردو شاعری کے ساتھ ناانصافی ہے۔

لیکن سب سے زیادہ تعجب سردار جعفری کی اس بات پر ہے کہ میر کا میدان طنز نہیں ہے اور گالی دینا ان کے لئے آسان ہے، طنز کرنا مشکل۔ یہ بات درست ہے کہ میر کے کلام میں سخت سست باتیں بہت ہیں، اور خود "شعر شور انگیز" میں ایسے اشعار کا جگہ جگہ ذکر ہے۔ لیکن نہ تو یہ بات صحیح ہے کہ سودا کے بعد سب سے زیادہ گالیاں میر کے یہاں ہیں (ممکن ہے کہ غزلوں میں میر کے یہاں گالیاں زیادہ ہی

نکلیں) اور نہ یہ بات درست ہے کہ میر کو طنز سے مناسبت نہ تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ میر کے کلام میں طنز، تعریض، ہجو ملیح، Irony اور طنزیہ تناؤ Ironic tension ان سب کی فراوانی ہے۔ کلام میں طنزیہ تناؤ معنی کی اس پیچیدگی کے باعث ہوتا ہے جب مختلف طرح کے معنی متن میں حاوی آنے کے لئے دست و گریباں ہوں۔ شعر میں اس صفت کی نظریاتی اساس کلینتھ بروکس (Cleanth Brooks) نے قائم کی تھی۔ اس کا براہ راست تعلق طنز یعنی (Satire) سے نہیں، بلکہ یہ پورے کلام کی صورت حال ہے، کہ شعر میں کئی معنی ہماری توجہ کو مختلف سمتوں میں کھینچتے ہیں۔ یہاں مثالیں دینے کی ضرورت نہیں، کیونکہ ہر جلد کے اشاریے میں "طنز، طنزیہ تناؤ" کا اندراج موجود ہے۔ فی الحال شعر زیر بحث کے بارے میں حسب ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) یہ بات واضح نہیں کی گئی ہے کہ متکلم کو مخاطب سے ہمدردی ہے، یا وہ اس پر طعن کر رہا ہے۔ دونوں باتیں ممکن ہیں۔ بلکہ یہ بھی ممکن ہے کہ دونوں ہی باتیں بیک وقت موجود ہوں۔

(۲) "جی میں آوے" اور "دل کو لگایئے" میں قول محال کے باعث طنزیہ تناؤ ہے، کیونکہ "جی" کے ایک معنی "دل" بھی ہیں۔ لہٰذا معنی یہ ہوئے کہ اگر دل آوے یا دل میں چاہ پیدا ہو تو دل کو چاہ میں لگایئے۔

(۳) مومن کے شعر میں طنزیہ تناؤ کے فقدان اور میر کے زیر بحث شعر میں طنزیہ تناؤ کی موجودگی کو اور واضح کرنے کے لئے خود میر کا یہ شعر پیش کرتا ہوں ؂

پہنچا نہیں کیا سمع مبارک میں مرا حال
یہ قصہ تو اس شہر میں مشہور ہوا ہے

(دیوان اول)

اس شعر میں محض طنز ہے، اور متکلم کا صیغہ واحد حاضر میں ہونے کے باعث مومن کے شعر کا سا انداز آ گیا ہے۔ میر کے زیر بحث شعر میں متکلم کا طرز گفتگو کئی طرف اشارہ کر رہا ہے: معشوقوں پر طنز، عاشقوں پر طنز، عاشقی پر طنز، مخاطب کے تئیں تحقیر کا رویہ، مخاطب کے تئیں ہمدردی۔ یہ سب چیزیں ایک دوسری پر حاوی ہونے کے لئے آپس میں گتھی ہوئی ہیں۔ یعنی طنزیہ تناؤ کا حامل متن خود ہم پر طنز کرتا ہے کہ

سمجھو دیکھو، ہم کیا کیا کر رہے ہیں؟

آخر میں دیوان ششم کا ایک شعر ملاحظہ ہو۔

اے ہدم ابتدا سے ہے آدم کشی میں عشق
طبع شریف اپنی نہ ایدھر کو لایئے

مصرع اولیٰ کا پیکر (گویا عشق کوئی داستانی طرز کی بلا ہے جس کے شب و روز انسانوں کا شکار کرنے میں گذرتے ہیں) عجب زور کا حامل ہے۔ اور مصرع ثانی اس کے مقابلے میں اس قدر رواروی میں کہا ہے کہ صاف معلوم ہوتا ہے اس رواروی کے لہجے میں دراصل ناصحوں کے انداز کی پیروڈی کی گئی ہے۔ یہ شعر بھی خوب کہا۔

۴۱۴

۱۱۲۰

میرے تغیر حال پر مت جا
اتفاقات ہیں زمانے کے

۴۱۴/۱ اس شعر کا ٹھنڈا لہجہ، اور سبک بیانی ایسی ہے کہ ہزاروں پر جوش تقریریں اس پر نثار ہوں۔ یہاں بھی وہی طنزیہ تناؤ اور تخاطب کا ابہام ہے جس سے ہم ۴۱۳/۱ میں دوچار ہوئے تھے۔ ''مت جا'' میں عجب درویشانہ بے پروائی، اور اس کے ساتھ ایک دبی دبی سی urgency یعنی فوری پن یا عجالت ہے۔ یعنی متکلم (غالباً) معشوق سے کہہ رہا ہے کہ (۱) تمھیں میری تبدیلی حال سے کوئی غلط فہمی نہ ہونا چاہئے، میں وہی ہوں جو پہلے تھا۔ یا (۲) میری تبدیلی حال پر افسوس نہ کرو۔ یا (۳) میری تبدیل حال کوئی اہم بات نہیں۔ یا (۴) میری تبدیل حال کو اپنے لئے کوئی مسئلہ نہ سمجھو۔ مصرع ثانی میں پھر ایک انداز بے پروائی ہے، کہ یہ سب تو ہوتا ہی رہتا ہے۔ سردگرم زمانہ ہے، اس پر تمھارا یا کسی کا اختیار؟ تم اس تبدیل حال کے لئے شرمندہ نہ ہو، خود کو الزام نہ دو۔

یہاں تک پہنچ کر ایک لمحے کے لئے ٹھٹھک جانا لازمی ہے۔ کیا واقعی مصرع ثانی میں معشوق کی دلجوئی اور اپنی تبدیل حال کے لئے معشوق کو ذمہ دار نہ ٹھہرانے کا معاملہ ہے؟ یا اس کی تہ میں طنز ہے کہ بظاہر تو ان اتفاقات زمانہ کو مجرم ٹھہرایا، لیکن متکلم (عاشق) اور مخاطب (معشوق) دونوں کو معلوم ہے کہ یہ تغیر حال نہ ہوتی اگر (۱) معشوق ظلم نہ کرتا یا (۲) تغافل نہ کرتا۔ یا (۳) عاشق کو چھوڑ کر کہیں چلا نہ گیا ہوتا۔ (تیسرا امکان اس وجہ سے ہے کہ یہ بات ظاہر ہے کہ متکلم اور معشوق بہت دن بعد ملے ہیں، اور اسی لئے عاشق کی تبدیل حال پر معشوق کو تعجب یا تردد ہے۔) یہ امکان کہ یہ شعر (اور خاص کر مصرع ثانی) طنزیہ بھی ہو سکتا ہے، شعر میں تناؤ پیدا کرتا ہے۔

مصرع ثانی میں ایک امکان اور بھی ہے۔ ''اتفاقات'' زمانہ کا فقرہ پوری صورت حال (یعنی

اور موجود) کے لئے بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی متکلم دراصل یہ کہہ رہا ہے کہ میرا تم سے ملنا، تم پر عاشق ہونا، تمہاری کج ادائی، ہمارا بچھڑنا، میری تغیر حال، ہمارا آج دوبارہ ملنا، اور وہ سب جو تم پر اور مجھ پر اب تک گذر چکی ہے، یہ سب ''اتفاقات ہیں زمانے کے۔'' یعنی عشق و عاشقی کا سارا معاملہ بھی محض اتفاقی ہے۔ انسانی زندگی میں کوئی ترکیب و ترتیب نہیں، یہ سب یوں ہی چلتا رہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مفہوم دل کو دہلا دینے والا ہے، لیکن اس کی لرزہ خیزی بہت کم ہوتی اگر شعر کا لہجہ اتنا ٹھنڈا اور بظاہر اتنا بے رنگ نہ ہوتا۔ مثال کے طور پر، درد نے اسی مضمون کو اپنے رنگ میں کہا ہے ؎

میرے احوال پہ نہ ہنس اتنا
یوں بھی اے مہربان پڑتی ہے

بے شک درد کا شعر اپنی جگہ پر شاہکار ہے۔ خاص کر مصرع ثانی میں لفظ ''مہربان'' تو ایسا نگینہ ہے کہ اس پر درد جتنا ناز کرتے، کم تھا۔ لیکن ان کے شعر میں متکلم (عاشق) اور مخاطب (معشوق) دونوں کے رویوں میں کوئی پیچیدگی نہیں۔ (بلکہ متکلم کے لہجے میں جو پیچیدگی تھی وہ اس کے اخلاقی لہجے نے کم کر دی۔) مومن نے مضمون کو بالکل نیا رنگ دے دیا ہے ان کے یہاں معنی یا لہجے کی کوئی پیچیدگی، کوئی طنزیہ تناؤ نہیں۔ صرف مضمون کی ندرت نے ان کے شعر کو (اگر چہ وہ میر اور درد دونوں کے مقابلے میں بہت محدود ہے) بلند رتبگی بخش دی ہے ؎

میرے تغیر رنگ کو مت دیکھ
تجھ کو اپنی نظر نہ ہو جائے

مومن کے شعر میں تکلف اور تصنع کا اٹھلاتا ہوا (Cutesy) انداز بہر حال ہے۔ ناسخ، جن کے مزاج میں میر کی سی صلابت تھی، بات کو اور ہی طرح بنا لے گئے ہیں ؎

نہ میں ہوں مخاطب نہ تو ہے مخاطب
وہی میں وہی تو نہ میں ہوں نہ تو ہے

ناسخ کا شعر بلندی مضمون اور معنی آفرینی کی اعلیٰ منزل پر ہے۔ اور میر سے لے کر درد، ناسخ اور مومن نے جس طرح ایک ہی مضمون کو طرح طرح سے سجا کر اور بدل کر پیش کیا ہے وہ مضمون آفرینی کے عمل کا عمدہ نمونہ ہے۔ اب دیکھئے مضمون آفرینی کی بے کیف اور بے لطف مثال۔ فراق گورکھپوری

صاحب کہتے ہیں ؎

اب نہ تم وہ رہے نہ ہم وہ رہے
اتفاقات ہیں زمانے کے

فراق صاحب نے ناسخ اور میر کے مصرع ثانی کو جس طرح جمع کیا ہے اس پر بھان متی نے کنبہ جوڑا کی پھبتی صادق آتی ہے۔ میر کے مصرعے کے لئے ان کا مصرع اولیٰ ضروری تھا، کیونکہ اس کے بغیر مصرع ثانی کے امکانات اور اس کے طربیہ ابعاد کھل نہیں سکتے۔ ناسخ کا دوسرا مصرع بھی مصرع اولیٰ کے بغیر محض ایک معمائی سا دلچسپ بیان ہے۔ لیکن پھر بھی وہ ہے دلچسپ۔ فراق صاحب نے یہ غور نہ کیا کہ اس کا زیادہ تر لطف ''نہ میں ہوں نہ تو ہے'' میں ہے، اور پورے مصرع ثانی کی جان مصرع اولیٰ میں ہے، کہ دونوں آمنے سامنے بیٹھے ہیں، لیکن ایک دوسرے سے بات کے بھی روادار نہیں۔ فراق صاحب کے شعر میں اس ڈرامائی صورت حال کا فقدان ہے جس نے ناسخ کے شعر کو یادگار بنا دیا ہے۔ فراق صاحب بے چارے چلے تھے میر و ناسخ کا جواب لکھنے، لیکن ایک کا مصرع سرقہ کرنے اور ایک کا مصرع مسخ کرنے کے علاوہ کچھ نہ کر پائے۔

آخری بات کے طور پر نسبتی تھامیسری کا شعر سن لیجئے۔ اغلب ہے کہ ناسخ میر اور درد سب ہی اس شعر سے واقف رہے ہوں ؎

زبس کہ حسن فزود و غمش گداخت مرا
نہ من شناختم اورا نہ او شناخت مرا

(اس کا حسن اس قدر بڑھا، اور اس کے غم نے مجھے
اس قدر گھلا دیا کہ نہ میں نے اسے پہچانا اور نہ اس
نے مجھے۔)

نسبتی کے شعر میں بظاہر تھوڑی سی غیر سنجیدگی ہے۔ لیکن دراصل اس میں پوری زندگی کا المیہ ہے۔ معشوق نے عاشق کو نہ پہچانا، یہ کوئی المیہ نہیں۔ لیکن عاشق بھی معشوق کو پہچاننے سے قاصر رہا۔ چاہے اس کی وجہ افزائش حسن ہی کیوں نہ ہو، یہ عاشق کی ذہنی صورت حال کی تبدیلی ہے۔ اور ایسی تبدیلی پورے تجربہ عشق کی صداقت کو معرض سوال میں لاتی ہے۔ ناسخ کا شعر اسی منطقے کا ہے۔

۳۱۵

دہر بھی میرؔ طرفہ مقتل ہے
جو ہے سو کوئی دم کو فیصل ہے

اب کے ہاتھوں میں شوق کے تیرے
دامن بادیہ کا آنچل ہے

تک گریباں میں سر کو ڈال کے دیکھ
دل بھی کیا لق و دق جنگل ہے

۳۱۵/۱ شعر میں بظاہر کچھ نہیں، لیکن لفظ "فیصل" پر غور کریں تو معنی کی ایک دنیا نظر آتی ہے۔ "فیصل" کثیر المعنی لفظ ہے، اور فی الحال اس کے مندرجہ ذیل معنی ہمارے مفید مطلب ہیں۔ (۱) قطع (۲) قاطع (۳) قضا میان حق و باطل ("شمس اللغات") (۴) الگ کرنا، دور دور کرنا (پلیٹس) (۵) ("ہونا" کے ساتھ) طے ہونا، تصفیہ ہونا، بے باق ہونا، ("نور اللغات")۔ "دم" کا لفظ بھی دلچسپ ہے۔ "دو کسی ہتھیار کی دھار" کے معنی میں یہ "مقتل" کے ضلع کا لفظ ہے۔ "سانس"، "لمحہ"، "پھونک" (لہٰذا "ہوا") یہ سب اس کے معنی ہیں۔ موخر الذکر معنی سے فائدہ اٹھا کر دردؔ نے خوب کہا ہے ؎

ٹھہر جا تک بات کی بات اے صبا
کوئی دم میں ہم بھی ہوتے ہیں ہوا

زمانے یا دنیا کو مقتل کہنا عمدہ مضمون ہے، کیونکہ یہاں ہر چیز بہر حال ختم ہوتی ہے۔ اور اس کی طرفگی اس بات میں ہے کہ سارے فیصلے، سارے مقاطعے، سارے حساب، دم کے دم میں ہو جاتے

ہیں۔ مصرع اولیٰ میں تخاطب بھی عمدہ ہے، کیونکہ اس میں خود کلامی کا بھی رنگ ہے اور دو شخصوں کی گفتگو کا بھی۔ "دہر بھی" میں ہلکا سا طنز ہے، مثلاً ہم کہتے ہیں "آپ بھی عجب آدمی ہیں۔" یہاں "بھی" زور کلام کے لئے ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ کوئی اور شخص عجب آدمی ہے اور مخاطب بھی عجب آدمی ہے۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ "جو ہے" کہہ کر انسانوں اور معاملات، دونوں کے فیصل ہونے کی بات کہہ دی ہے۔

اب مزید نکتہ ملاحظہ ہو۔ "کو" حرف زمان بھی ہے، یعنی مدت کا اظہار کرتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "میں چند دن کو وہاں گیا تھا۔" یا "وہ ایک رات کو یہاں ٹھہرا تھا۔" "فیصل" کے ایک معنی "حاکم" بھی ہوتے ہیں۔ لہٰذا مصرع ثانی کے ایک معنی یہ بھی ہوئے کہ یہاں جو بھی ہے وہ تھوڑے سے عرصے کے لئے حاکم بنتا ہے، پھر اس کا زمانہ ختم ہو جاتا ہے۔ یعنی زمانہ کیا ہے، حاکموں کا مقتل ہے، کہ آج آئے کل گئے۔ خوب شعر کہا، کہ بظاہر نہایت معمولی بات ہے، لیکن سوچیں تو معنی ہی معنی ہیں۔

۳۱۵/۲ بعض نسخوں میں یہ اور اگلا شعر قطعہ بند درج ہیں، حالانکہ اس کا کوئی محل نہیں۔ مضمون اور پیکر دلچسپ ہیں۔ جب کسی فرش، دری یا قالین، وغیرہ کو جھاڑنا یا الٹنا پلٹنا ہو تو اس کے سرے کو ایک یا کئی شخص مل کر اٹھاتے ہیں۔ شعر زیر بحث میں پر لطف بات یہ ہے کہ پورے صحرا کو الٹنے پلٹنے یا تہ و بالا کرنے کا منصوبہ ہے، لہٰذا شدت شوق کے ہاتھوں میں صحرا کے دامن کا کنارہ ہے۔ "دامن کا آنچل" میرؔ نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے، لیکن معنی پوری طرح واضح نہیں ہوتے ؎

آنچل اس دامن کا ہاتھ آتا نہیں
میرؔ دریا کا سا اس کا پھیر ہے

(دیوان ششم)

لہٰذا بظاہر مراد یہی ہے کہ دامن کے سرے (یعنی انگریزی کے Hem) کو میرؔ نے دامن کا آنچل کہا ہے۔ "آنچل" کے یہ معنی بعض لغات میں مذکور ہیں، لیکن اندراج ایسا تذبذب آمیز ہے کہ معلوم ہوتا ہے لغت نگار کو پورا اطمینان نہیں۔ "آصفیہ" اور "نور" نے "آنچل" کی مثال میں میرؔ کا دیوان ششم والا شعر بھی دیا ہے (مگر "نور" میں غلطی سے قافیہ "پھیر" کے بجائے "پاٹ" ہے۔) ایک امکان یہ بھی

ہے کہ وہ کپڑا جسے بدن پر ڈال لیا جائے (تاکہ ستر پوشی ہو سکے) اسے بھی آنچل کہتے ہیں۔ اس طرح ''دامن بادیہ کا آنچل'' کے معنی ہوئے ''وہ آنچل (wrap) جسے دامن بادیہ کہتے ہیں۔'' لیکن یہ معنی دیوان ششم کے شعر سے مستفاد نہیں ہوئے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ جدید ہندی میں ''آنچل'' (بہ اعلان نون) اور ''انچل'' (بہ اعلان نون) ''علاقہ'' کے معنی میں آتا ہے، مثلاً پوروانچل'' یعنی ''پورب کا علاقہ'' اور ''آنچلک'' بمعنی ''کسی مخصوص علاقے سے متعلق (Territorial) آج مستعمل ہیں۔ لیکن کسی قدیم لغت میں ''آنچل'' کے یہ معنی نہ ملے۔ اگر یہ معنی میر کے زمانے میں رہے ہوں تو اغلب ہے کہ میر نے یہاں ''آنچل'' اسی مفہوم میں استعمال کیا ہو۔ شعر بہر حال انوکھا ہے۔

۳/۳۱۵ دل کو وسیع صحرا کہنا عام مضمون ہے (ملاحظہ ہو ۲/۱۸۶ اور ۳/۲۰۳۔) مزید ملاحظہ ہو ؎

گھر دل کا بہت چھوٹا پر جائے تعجب ہے
عالم کو تمام اس میں کس طرح ہے گنجائی

(دیوان سوم)

قائم نے میر کی طرح لق ودق جنگل کا پیکر استعمال کیا ہے اور حق یہ ہے کہ حق ادا کر دیا ہے ؎

گھبرائے ہے جی وسعت دل دیکھ کے ہر دم
اللہ رے یہ دشت بھی کتنا لق و دق ہے

لیکن میر کے شعر کی تازگی اپنی جگہ ہے، کیونکہ انھوں نے گریبان میں سر ڈال کر دیکھنے کا مشورہ دے کر بیان میں پر لطف تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ جناب شاہ حسین نہری نے متوجہ کیا ہے کہ ''گریباں میں منھ ڈالنا'' اور ''گریباں میں سر ڈالنا'' الگ الگ محاورے ہیں۔ ''گریبان میں سر ڈالنا یا لے جانا'' ترجمہ ہے ''سر بگریبان بردن کا'' اور یہ محاورہ اس وقت بولتے ہیں جب کسی کو تلقین کرنا ہوتا ہے کہ ذرا فکر تو کرو۔ یا پھر اسے غور کرنے کے معنی میں استعمال کرتے ہیں، غالب کا مصرع ہے ع ناطقہ سر بہ گریباں ہے اسے کیا کہیے۔ میر نے ضمیر (بمعنی ''پوشیدہ'') کے معنی کا اشارہ رکھتے ہوئے تازہ بات کہہ دی ہے کہ ذرا غور کرو، اپنے اندر کا حال معلوم کرو تو خبر لگے کہ دل کس قدر خالی، سنسان، وسیع صحرا ہے۔ گریباں میں سر ڈالنا کو لغوی اور استعاراتی دونوں معنی میں خوب استعمال کیا ہے۔ سر جھکائے بغیر دل کا حال معلوم نہیں

ہو سکتا۔ اسی بات کو میر نے تقریباً انھیں الفاظ میں دوبارہ کہا ؎

ٹک گریباں میں سر کو ڈال کے دیکھ
دل بھی دامن وسیع صحرا ہے

(دیوان سوم)

''دامن وسیع'' کی ترکیب خوب ہے، اور ''گریبان'' و ''دامن'' میں ضلع بھی دلچسپ ہے۔ لیکن ''لق ودق جنگل'' کی صوتی محاکات کا جواب نہیں۔ مصرع ثانی کے انشائیہ انداز نے اسلوب میں ڈرامائیت پیدا کر دی ہے۔ یہ زمین سراج اور نگ آبادی کی ہے، لیکن ان کا کوئی شعر اس پائے کا نہیں۔ فانی نے البتہ اس مضمون کو خوب کہا ہے۔ ان کے یہاں قلم کے بدلتے ہوئے منظر کی سی کیفیت ہے ؎

اک عالم دل ہے یہی دنیا یہی فردوس
ہر شے نظر آتی ہے نظر آتی ہوئی سی

میر نے ''لق ودق'' میں دونوں قاف مشدد لکھے ہیں، اور قائم نے دونوں کو بے تشدید باندھا ہے۔ آج کل دونوں ہی قاف بے تشدید سننے میں آتے ہیں۔ لیکن ''نور'' کا بیان ہے کہ اردو میں یہ لفظ دونوں قاف مشدد کے ساتھ ہی مستعمل ہے۔ لطف یہ کہ ''نور'' میں آفتاب الدولہ قلق کا جو شعر سند میں دیا ہے اس میں پہلا ہی قاف مشدد ہے ؎

دیکھا تو لق و دق ہے اک میداں
بوے انساں نہ صورت حیواں

''بہار'' اور ''جہانگیری'' اور ''موید الفضلا'' میں ''لق ودق'' درج ہی نہیں۔ ''غیاث'' میں قاف کی تشدید کے بارے میں کچھ نہیں کہا، لیکن یہ کہا ہے کہ (بحوالہ ''سراج اللغت'') یہ اصل میں ''لغ و دغ'' ہے۔ ''نور'' نے بھی لکھا ہے کہ یہ لفظ ترکی الاصل اور ''لغ ودغ'' ہے۔ اس قول کی کوئی اصل نہیں معلوم ہوتی۔ ممکن ہے کہ اہل ایران کے لہجے میں قاف کی جگہ غین سن کر (جیسا کہ آج بھی ہے) ''سراج'' نے لکھ دیا ہو کہ اصل لفظ ''لغ ودغ'' ہے۔ اس لفظ کی اصل کے بارے میں پلیٹس کی رائے درست معلوم ہوتی ہے کہ یہ ''لق'' (فارسی) بمعنی ''منجا، چٹیل'' اور ''دق'' (عربی بہ تشدید قاف) بمعنی ''پچا ہوا، ٹھونکا ہوا'' کا مرکب ہے۔ یعنی وہ جگہ، جو ہریالی سے عاری اور سپاٹ ہو۔ اردو میں ''وسیع'' کا مفہوم بھی شامل ہو

گیا اور معنی ہوئے ''وسیع و عریض چٹیل میدان یا صحرا۔'' آج کل یہ لفظ بے تشدید ہی مرجح ہے۔ عبدالرشید نے دونوں طرح سے استعمال کی مزید مثالیں مہیا کی ہیں۔ میر انیس ؎

وہ فوج وہ سیاہی صحرائے لق و دق
گرمی وہ روز جنگ کی وہ پیاس کا قلق

اور میرزا سودا ؎

نظر آیا عجب صحرا لق و دق
کہ دیکھے سے جگر ہو شیر کا شق

لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ آج کل ''لق ودق'' میں حرف دوم کی تسہیل مرجح ہے۔ حرف پنجم پر اردو قاعدے سے کوئی تشدید نہیں آسکتی۔ میر نے ''دق'' کو عربی قرار دے کر قاف کو مشدد باندھا ہے۔ اسے میر کی اختراع کہہ سکتے ہیں۔

۴۱۶

جاں گداز اتنی کہاں آواز عود و چنگ ہے
دل کے سے نالوں کا ان پردوں میں کچھ آہنگ ہے

۱۱۲۵

رو و خال و زلف ہی ہیں سنبل و سبزہ و گل
آنکھیں ہوں تو یہ چمن آئینۂ نیرنگ ہے

چشم کم سے دیکھ مت قمری تو اس خوش قد کو ٹک
آہ بھی سرو گلستان شکست رنگ ہے

چشم کم سے دیکھنا = حقارت سے دیکھنا

سرسری کچھ سن لیا پھر واہ وا کر اٹھ گئے
شعر یہ کم فہم سمجھے ہیں خیال بنگ ہے

بنگ = بھانگ، بھنگ

۴۱۶/۱ غالب نے دلچسپ سوال پوچھا تھا ؎

جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دم سماع
گر وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں

میر کا مطلع، اگرچہ بطور شعر زراست ہے، لیکن غالب کے سوال کا جواب ہو سکتا ہے، کہ موسیقی سن کر دل اگر سینے سے کھنچ کر باہر آنا چاہتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ چنگ و عود کی آواز میں دل کی فغاں کا سا انداز ہے۔ میر کے شعر میں دو کنائے ہیں۔ اول تو یہ کہ نالہ اگر دل سے نکلے تو اس میں وہی دلکشی ہوتی ہے جو موسیقی میں ہوتی ہے۔ دوسرا کنایہ موزونیت کا ہے، کہ دل سے نکلا ہوا نالہ موزوں ہوتا ہے، اس میں

آہنگ ہوتا ہے۔ غالب ؎

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

زیر بحث شعر میر کے معیار کو دیکھتے ہوئے معمولی ہے، لیکن بالکل خالی از لطف بھی نہیں۔

۳۱۶/۲ یہاں بھی غالب کا شعر یاد آتا ہے ؎

نشہ ہا شاداب رنگ و ساز ہا مست طرب
شیشۂ مے سرو سبز و جوئبار نغمہ ہے

غالب کے شعر کا آہنگ اس قدر پیچیدہ اور خوبصورت، اور ان کے یہاں روانی اتنی ہے کہ ان کے مقابلے میں میر کا شعر ہلکا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ مختلف حواس کے جس ادغام، اور اس ادغام کے نتیجے میں جس طرح کے واہماتی تصور حقیقت کو ہم غالب کے شعر میں دیکھتے ہیں، اس کی ابتدا میر کے یہاں ہے۔ اس پر بجنوری لکھتے ہیں: ''بودلیئر لکھتا ہے کہ شاعرانہ کیفیت میں ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب تمام حواس نہایت درجہ تاثیرات پذیر اور دو کی الحس ہو جاتے ہیں، آنکھیں پردۂ ابد تک دیکھنے لگتی ہیں، پرشور مقامات میں خفیف سے خفیف آواز کو کان سننے لگتے ہیں اور شور سے بالکل نا آشنا رہتے ہیں۔ اختلال خیالات واقع ہوتا ہے اور جملہ اشیائے عالم اپنی صورت سے بسا اوقات دوسری صورتوں میں منقلب ہو جاتی ہیں، اور خیالات میں نا قابل حل اطلاقی تغیر پیدا ہو جاتا ہے، آوازیں رنگین معلوم ہونے لگتی ہیں اور رنگ میں نغمہ پیدا ہو جاتا ہے۔''

بجنوری نے بودلیئر کے شہرۂ آفاق سانیٹ Correspondences کی ذرا (fanciful) یعنی پر تکلف تعبیر کی ہے۔ لیکن ان کی بات بنیادی طور پر صحیح ہے۔ میر کے شعر ان کے سامنے نہ رہے ہوں گے، ورنہ وہ یہ بات بھی محسوس کرتے کہ غالب کی تخئیل کا سرچشمہ میر کے یہاں ہے۔ اور اگر بودلیئر کو معلوم ہوتا کہ مشرق کا شاعر بھی اس حسیاتی ارتفاع (heightening of senses) سے واقف ہے اور اس کا اظہار کر سکتا ہے، جس کی نوعیت اگر ایک طرف (psychedelic) یعنی ''واہمۂ داروئی'' ہے تو دوسری طرف انکشافاتی، تو اس کی شاعری میں کچھ نئی جہتیں پیدا ہو سکتی تھیں۔ بودلیئر کے محولہ سانیٹ کا یہ

بند ملاحظہ ہو:

Like long-held echoes, blending somewhere else
into one deep and shadowy unison
as lilmitless as darkness and as day
the sounds, the scents, the colours correspond.

(Tr. Richard Howard)

ترجمہ:

جیسے بازگشتی صدائیں، جو دیر تک ذہن میں قائم رہیں اور پھر کہیں اور جا کر گھل مل جائیں
کسی عمیق اور پرچھائیوں والے اتحاد میں
تاریکی اور دن کی طرح بے حد و نہایت
آوازیں، خوشبوئیں، رنگ، سب کی آپس میں مطابقت ہے۔

انھیں مطابقتوں (Correspondences) کا ایک اور کرشمہ بودلیئر کی نظم مالا باری لڑکی سے (To a Malabar Girl) میں بھی دیکھیے، جہاں وہ کہتا ہے کہ ایسے گڑہل کے پھول اور شکر خورے بھی ہوں گے جو تمھاری طرح حسین ہوں:

When evening's secret mantle falls, you stretch
Your limbs out on the matting, and dream -
What do you dream? There must be humming birds
and bright hibiscus lovely as yourself...

(Tr. Richard Howard)

ترجمہ:

جب شام کی خفیہ عبا فضا پر چھانے لگتی ہے، تم انگڑائی لے کر اپنے اعضائے بدن کو چٹائی پر کشیدہ و کشاں کرتی ہو اور خواب دیکھتی ہو۔
تمھارے خوابوں میں کیا ہے؟ ان میں شکر خورے

اور شوخ رنگوں والے گڑ ہل کے پھول ضرور ہوں گے، تمھیں جیسے خوبصورت۔

ظاہر ہے کہ بودلیئر بھی ان نظموں میں انھیں آنکھوں سے دیکھ رہا ہے جن کے بارے میں میر نے کہا ہے کہ ع آنکھیں ہوں تو یہ چمن آئینۂ نیرنگ ہے۔ میر کے مصرع اولیٰ میں لف ونشر غیر مرتب ہے، یعنی رو = گل، خال = سبزہ اور زلف = سنبل۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس شعر کا مضمون ۱/۰ ۷ کی طرح کا ہو، یا پھر جیسا کہ دیوان اول ہی میں ہے ؎

ہر قطعۂ چمن پہ ٹک گاڑ کر نظر کر
بگڑیں ہزار شکلیں تب پھول یہ بنائے

یہ مضمون خسرو سے شروع ہوا ہے، اور ناسخ، غالب وغیرہ بہت سے شعرا نے اسے خسرو یا میر وغیرہ سے حاصل کیا ہے۔ میر ؎

تھے تو خطوں کی خاک سے اجزا جو برابر
ہو سبزہ نکلتے ہیں تہ خاک سے اب تک
(دیوان پنجم)

لیکن زیر بحث شعر میں تطابق (correspondence) کا جو مضمون ہے، کہ گل = چہرہ، چہرہ = گل وہ بالکل نیا ہے۔ اس غزل کے مطلعے میں بھی یہی تطابق ہے، لیکن وہاں لہجہ اس قدر مکاشفاتی نہیں ہے۔ پھر "رو و خال و زلف" کے ساتھ "آنکھیں" اور "رو" کے ساتھ "آئینہ" کا چالاک ضلع بھی مطلعے میں نہیں ہے۔ نیرنگ" سے ذہن "نے رنگ" (رنگ کا نہ ہونا) کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ جب کہ مصرع اولیٰ میں جتنی چیزیں مذکور ہیں سب اپنے رنگ کے اعتبار سے توجہ انگیز ہیں۔ اس طرح شعر میں طنزیہ تناؤ پیدا ہوتا ہے جو بہت پر لطف ہے۔

"برہان قاطع" میں "نیرنگ" کے کئی معنی لکھے ہیں۔ ان میں سے حسب ذیل ہمارے لئے کارآمد ہیں (۱) سحر و ساحری (۲) افسوں و افسوں گری (۳) طلسم (۴) ہیولائے ہر چیزے (۵) کسی تصویر کا خاکہ۔ ظاہر ہے کہ پہلے تین معنی کی رو سے دنیا اور موجودات، وہم اور بے حقیقت اور جادو کی طرح حیرت خیز، لیکن اصلاً بے اصل ہیں۔ چوتھے معنی کی رو سے وہ تطابق جس کا ذکر مصرع اولیٰ میں ہے، دراصل وہی، ہر چیز کا اصل مادہ اور اس کا بنیادی مسالہ (= ہیولیٰ) ہے۔ آخری معنی کی رو سے سنبل اور سبزہ

اور گل وہ پہلے خاکے یا نقش ہیں جن میں رنگ بھرا جاتا ہے تو اصل صورت (زلف و خال و چہرہ) نمایاں ہوتے ہیں۔ شعر کیا ہے اچھا خاصا طلسم ہے۔

۴۲۶/۳ یہ شعر خیال بندی کا اچھا نمونہ ہے۔ خیال بندی سے مراد ہے وہ اسلوب جس میں تجریدی رنگ زیادہ ہو، لیکن مضمون کے بہت زیادہ دور از کار ہونے کے باعث دلیل بہت قوی نہ ہو۔ یا پھر جہاں مضمون بہت نادر ہو، لیکن وہ مضامین کے عمومی جال (general matrix) کا حصہ نہ بن سکا ہو، یا اس باہم دگر پیوست نظام (interlocking system) میں داخل نہ ہو سکا ہو جو کسی مضمون کی زندگی کی ضمانت ہوتا ہے۔ مثلاً شعر زیر بحث میں آہ کو طوالت اور راست قدی کے باعث سرو سے تعبیر کیا ہے۔ یعنی آہ بھی سیدھی اور لمبی ہوتی ہے اور سرو بھی سیدھا اور لمبا ہوتا ہے۔ قمری کو سرو پر عاشق تصور کرتے ہیں۔ مضمون یہ ہے کہ آہ بھی سرو ہے، لیکن قمری اس سرو کو بہ نگاہ حقارت دیکھتی ہے۔ اس پر متکلم کہتا ہے کہ اے قمری تم آہ کو نگاہ کم سے نہ دیکھو، کیونکہ وہ بھی شکست رنگ کے گلستاں کا سرو ہے۔ (یعنی یہ بھی اسی قسم کی شے ہے جس پر تم عاشق ہو۔) ظاہر ہے انسان آہ اس وقت کرتا ہے جب اسے کوئی تکلیف ہو۔ (تکلیف یہاں عشق کی ہے۔) اور تکلیف و رنجوری میں رنگ اڑ جاتا ہے (شکست رنگ)۔ لہٰذا اگر شکست رنگ کو باغ فرض کریں تو آہ کو اس باغ کا سرو فرض کر سکتے ہیں۔

غالب، ناسخ، آتش، اصغر علی خاں نسیم، ان لوگوں کے یہاں اس طرح کے مضمون بہت ہیں۔ بالخصوص غالب کے یہاں اردو میں اور بیدل کے یہاں فارسی میں ایسی تجرید مطرد ہے۔ بیدل تو بسا اوقات شعر کو بنالے جاتے ہیں لیکن غالب کے اوائلی کلام میں تجرید اکثر اس قدر پیچ در پیچ اور لطیف ہے کہ مضمون یا ربط بین المصرعتین غائب ہو جاتا ہے۔ خود غالب نے ربط کی اس کمی کو "مستی تحریر" سے تعبیر کیا ہے ؎

جنبش مضموں کو حسن ربط خط کیا چاہیے
شوخی رفتار خامہ مستی تحریر ہے

میر کے اس شعر کو اردو میں خیال بندی کا اچھا نمونہ کہہ سکتے ہیں۔ لیکن شعر میں وہ کمزوریاں بھی ہیں جو خیال بندی میں تقریباً ہمیشہ در آتی ہیں۔ ہم جو شاعر مضمون کی تازگی اور خیال کی تحیر انگیزی کی خاطر ان کمزوریوں کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ مثلاً شعر زیر بحث کے تعلق سے حسب ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) آہ غیر مرئی ہے اور سرو مرئی۔ ان دونوں کی مماثلت (طوالت اور راست قدی) بھی اضافی ہے، معروضی نہیں۔ لہٰذا آہ کے لئے سرو کا استعارہ کوئی بہت کامیاب نہیں۔

(۲) لیکن اگر آہ کو سرو مان لیا جائے تو پھر اس بات کو بھی ماننا پڑے گا کہ قمری اس پر عاشق ہوگی، کیونکہ یہ کلیہ ہے کہ قمری کا معشوق سرو ہوتا ہے۔ لہٰذا اس بات کی کوئی بنیاد نہیں اور نہ ہی شعر میں اس کا کوئی ثبوت ہے کہ قمری کی نظر میں آہ کی کوئی وقعت نہیں۔ اگر آہ بھی سرو ہے تو قمری اس پر ضرور عاشق ہوگی۔ اور اگر آہ سرو نہیں ہے تو (۱) میں جو استعارہ قائم کیا گیا ہے وہ منہدم ہو جاتا ہے۔

(۳) یا اگر ہم مان بھی لیں کہ آہ بھی سرو ہے، لیکن قمری اس کو بہ نگاہ کم دیکھتی ہے، تو مشکل یہ ہے کہ شعر میں اس بات کا کوئی ثبوت نہیں کہ قمری کی نظر میں آہ کی کوئی وقعت نہیں۔

(۴) شکست رنگ اور آہ کا ربط ظاہر ہے۔ شکست رنگ کو گلستاں کہنا تجریدی فکر کا عمدہ نمونہ ہے۔ لیکن یہ استعارہ ثبوت سے عاری بھی ہے۔ مضمون چونکہ نیا ہے، اس لئے اس کو ثبوت درکار ہے، اور ثبوت بھی وہ جو شاعری میں قابل قبول ہو۔ ذوق کے بیان میں محمد حسین آزاد نے لاکھ روپے کی بات کہی ہے کہ جب ذوق نے پتھر سے آگ نکلنے کا یہ ثبوت پیش کیا کہ یہ تاریخ سے ثابت ہے تو معترضین نے کہا کہ "شاعری میں شعر کی سند درکار ہے۔ تاریخ شعر میں نہیں چلتی۔" حاصل کلام یہ کہ شعری استدلال اور شے ہے، منطقی استدلال اور شے۔ اگر منطقی استدلال سے ثابت بھی ہو کہ شکست رنگ ایک گلستاں ہے، تو بھی کوئی ضروری نہیں کہ شعر اسے قبول کرلے۔ یہی وجہ ہے کہ خیال بندی کے بہت سے مضامین عام نہ ہو سکے، یعنی وہ مضامین کے (matrix) یا نظام/جال میں شامل نہ ہو سکے۔

ایک طرح سے دیکھیں تو یہ شعر بھی اسی طرح کی مطابقت (Correspondence) کا نمونہ پیش کرتا ہے جیسا کہ ہم گذشتہ شعر میں دیکھ چکے ہیں۔ اس اعتبار سے یہ شعر ایک اور ہی قدر و قیمت کا حامل ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ آہ، سرو اور قمری کے رسومیاتی مضمون کے باعث وہ مطابقت پوری طرح قائم نہ ہو سکی جو مقصود تھی، اور خیال بندی حاوی آ گئی۔ شعر بہر حال پڑھنے اور یاد رکھنے کے قابل ہے۔ دیوان اول ہی میں اس سے ملتا جلتا مضمون نہایت سادہ انداز میں میر نے یوں کہا ہے۔

باغ و بہار ہے وہ میں کشت زعفراں ہوں
جو لطف اک ادھر ہے تو یاں بھی اک سماں ہے

آزاد بلگرامی نے "غزلان الہند" میں شفیق اورنگ آبادی کا شعر لکھا ہے۔

شمشاد نیست ایں کہ بہ گلشن دمیدہ است
آہ از چمن بیاد کسے سر کشیدہ است

(یہ جو گلشن میں اگا ہے، شمشاد نہیں، بلکہ چمن نے کسی کی یاد میں لمبی آہ کھینچی ہے۔)

میر کا مضمون مختلف ہے، لیکن دونوں کی منطق ایک ہے۔ (آہ = سرو/شمشاد = آہ۔) توقع نہیں کہ میر کو شفیق کے شعر کا علم رہا ہو۔ بقول حسن عباس، "غزلان الہند" (فارسی) ۱۷۶۵/۱۷۶۴ میں مرتب ہوئی۔ زیر نظر غزل میر کے دیوان اول کی ہے جو ۱۷۵۱ تک یقیناً مکمل ہو چکا تھا۔

۳۱۶/۴ جو لوگ میر کی شاعری کو "عوامی" سطح (یعنی انتہائی غیر پیچیدہ زبان میں غیر پیچیدہ مضامین) کی شاعری سمجھتے ہیں، اگر میر کے زمانے میں ہوتے تو انھیں شاید میر کی گالیاں سننی پڑتیں۔ (سردار جعفری کہہ ہی چکے ہیں کہ میر گالی بہت دیتے ہیں۔) اس شعر میں بھی میر نے ان لوگوں کو، جو شعر سنتے ہی واہ واہ کرنے لگتے ہیں اور اس پر غور کرنے کی زحمت نہیں کرتے، کم فہم (= ناسمجھ) کی گالی سے نوازا ہے۔ سرسری طور پر سننا اور رسمی طور پر واہ واہ کرنا (اور پھر اٹھ جانا، یعنی یہ بھی کوئی تفریحی چیز، مثلاً مجرا ہے، کہ سنا اور چل دیئے) شعر فہمی نہیں، بلکہ شعر شکنی ہے۔

صائب دو چیز می شکند قدر شعر را
تحسین ناشناس و سکوت سخن شناس

(اے صائب دو چیزیں شعر کی قیمت گرا دیتی ہیں۔ ایک تحسین ناشناس اور دوسری سکوت سخن شناس۔)

شعر سن کر (یا پڑھ کر) اس پر غور کرنا چاہئے، اور وہ شعر جو غور طلب ہو، اسے قدرداں کی ضرورت ہے۔ یہ ہماری تخلیقی تہذیب کا عام اصول ہے۔ اور ہمارے زوال کی علامت حسرت مرحوم کا یہ شعر بھی ہے۔

شعر دراصل ہیں وہی حسرت
سنتے ہی دل میں جو اتر جائیں

ورنہ میر تو اپنے شعر کو زلف سا پیچ دار (ملاحظہ ہو جلد سوم ص۱۳۰) کہنے میں فخر محسوس کرتے تھے۔ یا پھر وہ "حسن لطافت" کے ساتھ انواع و اقسام کے مضامین کو جمع کرنا اپنا کمال سمجھتے تھے ۔

سخن دس پانچ یاں ہیں جمع کس حسن لطافت سے
تفاوت ہے مرے مجموعہ و عقد ثریا میں

(دیوان سوم)

شعر گوئی عالمانہ مشغلہ ہے، مجذوب کی بڑ کو منظوم کرنے کا نام نہیں۔ یہ خیال ہمارے یہاں بہت پرانا ہے۔ چنانچہ "المعجم" کے اختتام پر شمس قیس رازی کہتے ہیں کہ "خوبی شعر حاصل کرنے کی خاطر شاعر کو ضرور ہے کہ وہ بیش تر علوم و فنون سے واقف ہو۔ اسے اعلیٰ تعلیم، اور ہر موضوع کے بارے میں معلومات سے بہرہ مند ہونا چاہئے۔"

میر نے "خیال بنگ" لکھ کر نہ صرف یہ کہ بہت عمدہ قافیہ تلاش کر لیا ہے، بلکہ استعارہ بھی نہایت نفیس برتا ہے۔ بھنگ کا استعمال کرنے والا فضول اور لایعنی باتیں بہت سوچتا ہے۔ اسی لئے بھنگ کو "فلک سیر" بھی کہتے ہیں۔ لہٰذا "خیال بنگ" کے معنی ہوئے "ایسا خیال جو بنیادی طور پر فضول، لیکن دلچسپ اور آسمان میں تھگلی لگانے کی طرح کا ہو۔" یعنی میر کی نظر میں شعر بہت ہی منظم (highly organised) اور غیر ضروری الفاظ، یا ڈھیلے پن (slack) سے پاک بیان ہے۔ یہ بھنگڑیوں کے خیالات کی طرح منتشر اور بے ربط (chaotic) نہیں۔ مختصراً شعر ایک فن ہے اور اس کے تقاضوں اور لوازم کا احترام ضروری ہے۔

مضمون کی ندرت شاعر کو اسی طرح اپنی طرف کھینچتی ہے، جس طرح نشہ باز کو نشہ اپنی طرف بلاتا ہے۔ غالب کا شعر ۳/۲۱۶ پر ہم دیکھ چکے ہیں، جہاں "میکش مضمون" اور "مستی تحریر" کا ذکر ہے۔ میر نے کم فہموں کو کہا ہے کہ وہ شعر کو "خیال بنگ" سمجھتے ہیں۔ بھنگ کے نشے میں چونکہ ایک طرح کی مبالغہ آمیز زیادتی ہوتی ہے۔ اس لئے شاعری کے نشے کو بھی بھنگ کا نشہ کہا گیا ہے۔ مصحفی ۔

بے عقل تیرے حق میں کہے کچھ تو مصحفی
تو یہ کہہ چڑھے ہے اسے بنگ شاعری

مصحفی کا شعر دیوان ششم میں ہے، اس لئے اغلب ہے کہ انھوں نے میر کا زیر بحث شعر دیکھا ہوگا۔ ویسے بھنگ کے نشے سے مصحفی کو شاید کچھ رغبت تھی۔ اسی دیوان میں ان کا شعر ہے ۔

منت کش مغاں نہ ہو زنہار مصحفی
آنکھوں کو اپنی کر تو بیک قرط بنگ سرخ

عباسی نے زیر بحث شعر اور اس کے اوپر والے شعر کو جو ہمارے انتخاب میں شامل نہیں ہے قطعہ بند قرار دیا ہے۔ میرے خیال میں دونوں شعر الگ ہیں۔ آخری بات یہ کہ زیر بحث شعر میر میں "کم فہم" اور "سمجھے ہیں" کی رعایت خوب ہے۔

جناب عبدالرشید کا خیال ہے کہ "خیال بنگ" کی ترکیب میر نے شاید خان آرزو کی "چراغ ہدایت" سے اخذ کی ہو۔ وہاں "خیال بنگ" کے معنی درج ہیں وہ تو ہم اور خیال جو انسان کے ذہن میں بھنگ کھانے سے پیدا ہوتے ہیں۔

۴۱۷

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
کہ میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

وہ کیا چیز ہے آہ جس کے لئے
ہر اک چیز سے دل اٹھا کر چلے

۱۱۳۰ کوئی ناامیدانہ کرتے نگاہ
سو تم ہم سے منھ بھی چھپا کر چلے

۴۱۷/۱ معشوق کے دروازے پر جا کر صدا لگانا اور دعا دے کر چلا آنا، یا معشوق کو دعا دینا، یہ مضمون بہت قدیم ہیں۔ امیر خسرو کا انتہائی کیفیت انگیز شعر ہے ؎

بہ رخ خاک درت رفتیم و رفتیم
دعائے دولت گفتیم و رفتیم
(اپنے رخسار سے ہم نے تیرے دروازے
کی خاک کو صاف کیا اور چلے گئے۔ تیری
دولت و اقبال کی دعا کی اور چلے گئے۔)

حافظ نے دعا کے مضمون کو کم سے کم دو بار کہا ہے اور دونوں بار نئے پہلو سے ؎

(۱) در راہ عشق مرحلۂ قرب و بعد نیست
می بینمت عیاں و دعا می فرستمت

(راہ عشق میں دوری اور نزدیکی
کے مراحل نہیں۔ میں تجھے صاف
صاف دیکھ لیتا ہوں اور تجھے اپنی
دعائیں بھیجتا ہوں۔)

(۲) حافظ وظیفۂ تو دعا گفتن است و بس
در بند آں مباش کہ نشنید یا شنید
(اے حافظ، تیرا کام تو بس دعا کرنا
ہے۔ تو اس دھن میں نہ رہ کہ اس نے
سنی بھی کہ نہیں۔)

میر کے شعر پر خسرو کا اور حافظ کے دوسرے شعر کا اثر نمایاں ہے۔ لیکن میر کے یہاں معنی کے بعض نئے پہلو بھی ہیں، جیسا کہ آگے آتا ہے۔ فی الحال صائب کو سنئے ؎

تلخی ز لب لعل تو نشنفتم و رفتم
خوش باش کہ ناکام دعا گفتم و رفتم
(تیرے لعل لب سے کوئی تلخ بات مجھے
سننے کو نہ ملی اور میں چلا گیا، خوش رہ، میں
نے دعا دی لیکن ناکام گیا۔)

صائب کا شعر طنز اور طباعی کا بہترین نمونہ ہے، لیکن ان کا مضمون ذرا ہلکا (یا یوں کہئے کہ کیفیت سے عاری) ہے۔ خسرو کا شعر کیفیت کا شاہکار ہے۔ حافظ کے دونوں شعروں میں شور انگیزی ہے۔ جرأت نے پکی عمر میں میر کی اس غزل پر غزل لکھی۔ (جرأت کے لئے ''پکی عمر'' میں نے اس لئے کہا کہ ان کی غزل دیوان دوم میں ہے۔) انھوں نے بڑی کوشش کی کہ میر کے رنگ کی غزل ہو جائے، لیکن ان کا کوئی بھی شعر میر کے کسی شعر کو نہیں پہنچتا۔ چنانچہ دعا کا مضمون جرأت نے یوں باندھا ہے ؎

سدا تم سلامت رہو میری جاں
ہم آر یہی بس دعا کر چلے

ہم دیکھتے ہیں کہ کثرت الفاظ اور لہجے کے سرسری پن نے جرأت کے شعر کا رتبہ بہت گرا دیا ہے۔
اسی طرح، خواجہ وزیر نے دعا کی "دعائیت" بہت محدود کر دی ہے۔ ان کا شعر برجستہ ضرور ہے، لیکن مضمون کے اعتبار سے جرأت سے بھی کم تر ہے ۔

تو بھی دکھلا دے کعبۂ ابرو
ہم بھی دست دعا اٹھاتے ہیں

ہمارے زمانے میں کمیل احمد زیدی نے صدا کے جواب میں خطاب (چاہے وہ نفی ہی کیوں نہ ہو) کی اہمیت پر اچھا شعر کہا ہے، کہ اگر جواب مل جائے (چاہے وہ انکار ہی کیوں نہ ہو) تو ثابت ہوا کہ صدا سنی گئی، یعنی دعا کرنے والے کی شخصیت کا اقرار کیا گیا۔ (اسی طرح فلسطین کے لئے لڑنے والوں پر اسرائیل کا ظلم اس بات کا اقرار ہے کہ مجاہدین اپنا وجود رکھتے ہیں۔) کمیل احمد زیدی کا لہجہ ذرا خطیبانہ اور مربیانہ ہے، لیکن ان کی نکتہ وری میں کلام نہیں ۔

حرف انکار بھی اس در سے بڑی نعمت ہے
یہ فقیروں کے ہیں اسرار صدا کر ڈالو

میر کے مطلعے میں معنی کے حسب ذیل پہلو ہیں:

(۱) مصرع اولیٰ میں "صدا کرنا" فقیروں کی طرح مانگنے کے معنی میں بھی ہے، اور پکارنے کے معنی میں بھی۔ اول الذکر معنی میں میر کی سند تو ہے ہی لیکن غالب اور خواجہ وزیر کو بھی دیکھ لیں ۔

دل ہی تو ہے سیاست درباں سے ڈر گیا
میں اور جاؤں در سے ترے بن صدا کئے

(غالب)

ہو غنی بوسۂ لب دے ڈالو
ہم فقیرانہ صدا کرتے ہیں

(خواجہ وزیر)

(وزیر کے مصرع ثانی پر میر کا پرتو بھی واضح ہے۔)

(۲) "فقیرانہ آئے" کے بھی دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہم فقیروں کے انداز و اسلوب سے

آئے اور دوسرا مفہوم یہ کہ ہم فقیر کا بھیس بدل کر آئے۔

(۳) "میاں خوش رہو" دعا بھی ہے اور محض رخصتی فقرہ بھی۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "اچھا بھائی خوش رہو، ہم تو چلے۔" اگر محض رخصتی فقرہ ہے، تو دعا مبہم رہ جاتی ہے۔ ممکن ہے دعا دل میں ہی کر لی ہو یا پھر جو دعا کی ہے اسے شعر میں بیان نہیں کیا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ دعا ابھی کی نہ ہو، بلکہ دعا کرنے والے ہوں۔ یعنی "دعا کر چلے" کے بعد جو کہا اسے مقدر چھوڑ دیا ہے۔ "بہار عجم" میں ہے کہ "خوش باشید" کے معنی "بیا" (آ جاؤ، پاس آؤ) بھی ہیں، یہ فارسی کا روزمرہ ہے لیکن ان معنی کو ملحوظ رکھیں تو شعر کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔

(۴) محمد حسن عسکری نے اس شعر پر جو اظہار خیال کیا ہے وہ اس کی عمومی معنویت اور پورے کلام میر پر نہایت عمدہ تبصرہ ہے۔ عسکری صاحب کہتے ہیں: میر زندگی سے مایوس یا بیزار نہیں ہوتے، بلکہ وہ تسلیم و رضا اور صبر و قرار کی تلقین کرتے ہیں... فرد کو قانون حیات دریافت کرنے کی کوشش کرنی چاہیے، اور اپنی خودی اور انفرادیت کو اس قانون سے ہم آہنگ بنانا چاہئے۔ اس سلسلے میں میر کو جو کچھ کہنا تھا وہ انھوں نے ایک شعر میں کہہ دیا ہے۔" (اس کے بعد عسکری صاحب نے زیر بحث شعر نقل کیا ہے۔)

(۵) اس شعر کے متن کے بارے میں یہ بات کہنا ضروری ہے کہ مصرع ثانی کو عام طور پر لفظ "کہ" کے بغیر پڑھا اور لکھا گیا ہے یعنی ع میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے۔ (عسکری صاحب نے بھی ایسے ہی لکھا ہے۔) لیکن صحیح متن "کہ" کے ساتھ ہے۔ میر لفظ "میاں" کو عام طور پر بروزن "فع" لکھتے تھے، لیکن اس کے علاوہ "کہ میاں" کہنے میں معنی کی بھی خوبی ہے۔ "صدا" کو معنی "پکار" فرض کریں تو "کہ" کے بعد جو کچھ ہے وہ اب صدا ہے۔ اور "صدا" کو "فقیر کی پکار" کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ نکلا کہ ہماری مانگ یہی ہے کہ تم خوش رہو۔ (جیسے لکھنؤ میں کہتے ہیں "خدا غم حسین کے سوا کوئی غم نہ دے۔") یعنی ہم تم سے یہی مانگتے ہیں کہ تم خوش رہو۔ ممکن ہے یہ اشارہ بھی ہو کہ ہم بس یہ مانگتے ہیں کہ ہماری فقیری، یا ہمارے چلے جانے کا غم نہ کرنا۔ اس مفہوم کی رو سے متکلم/عاشق اور معشوق میں ور پردہ یگانگت ہے، لیکن کسی مجبوری کے باعث وہ اپنے تعلق و آشنائی کا اظہار نہیں کر سکتے، بلکہ شاید اسے ترک کرنے پر مجبور ہیں۔ اگر صدر مصرع میں "کہ" نہ ہو تو یہ معنی نہ نکلیں گے، کیونکہ پھر پورا مصرع "صدا" بن جائے گا۔

(۶) "چلے" میں مر جانے کا اشارہ بھی ہے، یعنی اب اس گلی سے نکل کر مر جائیں گے۔

معنی کی اس کثرت پر نظر کریں تو شعر کی کیفیت دبتی نظر آتی ہے۔ اور ہمارے نقاد پھر بھی یہی کہے جاتے ہیں کہ میر صرف اپنے دل کا دکھڑا روتے ہیں، اور وہ بھی نہایت سادہ اور غیر پیچیدہ اسلوب میں۔ دیوان اول ہی کے اس شعر میں البتہ کیفیت کا پلہ بھاری ہے ۔

درویش ہیں ہم آخر دو اک نگہ کی فرصت
گوشے میں بیٹھے پیارے تم کو دعا کریں گے

کالی داس گپتا رضا نے شعر زیر بحث کو بادنیٰ تغیر بالا جی ترمبک ذرہ برہانپوری کے خود نوشت دیوان میں دیکھا ہے۔ یہ غیر معمولی توارد بھی ہوسکتا ہے۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ ذرہ نے خراج عقیدت کے طور پر میر کا شعر اختیار کرلیا ہو۔ واللہ اعلم۔

۴۱۷/۲ اس شعر میں جو چیز سب سے پہلے توجہ کو کھینچتی ہے وہ مصرع اولیٰ کا استفہام ہے۔ متکلم کو خود نہیں معلوم کہ وہ کیا شے ہے جس کی خاطر وہ ہر چیز سے ناطہ توڑ کر اور منھ موڑ کر جا رہا ہے؟ پھر دوسرے مصرعے سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ متکلم جا کہاں رہا ہے؟ دونوں صورتوں میں دلچسپ امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

(۱) معشوق میں کوئی صفت ایسی ہے جو دلوں کو موہتی ہے، لیکن وہ کیا صفت ہے، اس کی خبر خود عاشقوں (یا متکلم) کو نہیں۔ بس کو وہ ندا جیسی کیفیت ہے، کہ کوئی پکارتا ہے اور کوئی اس صدا پر چلے جاتا ہے، انجام سے بے خبر اور عاقبت کار سے بے پروا۔ اس مفہوم کے اعتبار سے شعر میں درد کے شعر کی سی پر اسرار کیفیت ہے ۔

آہ معلوم نہیں ساتھ سے اپنے شب و روز
لوگ جاتے ہیں چلے پر وہ کدھر جاتے ہیں

(۲) وہ چیز جس کی خاطر سب کچھ ترک کیا ہے، سکون قلب ہے، کیونکہ ”سب کچھ“ میں محبت شامل ہے، اور محبت میں سکون قلب نہیں۔

(۳) موت بلا رہی ہے، اور اس کی آواز پر خوشی خوشی ہر چیز چھوڑ کر جا رہے ہیں۔ لیکن خود موت کیا ہے، اور اس کی آغوش میں ہمیں کیا ملے گا؟ اس کی خبر نہیں۔

(۴) متکلم ہر چیز سے دل اٹھا کر کہاں جا رہا ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ مثلاً یہ کہ وہ دنیا چھوڑ رہا ہے، یا وہ بن باس لے رہا ہے، یا ترک لذت کر رہا ہے، یا معشوق کی گلی چھوڑ رہا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ شعر میں دو کردار ہوں، یعنی ایک تو متکلم، جو مستفسر ہے، اور دوسرا وہ شخص جس سے یہ سوال پوچھا جا رہا ہے۔ اب صورت حال یہ ہوئی کہ کوئی جان دینے پر آمادہ ہے، یا نزع کے عالم میں ہے، یا ترک دنیا کر رہا ہے، اور متکلم اس سے پوچھ رہا ہے کہ آخر وہ کیا چیز ہے جس کی خاطر تم ہر چیز سے تعلق توڑ رہے ہو؟ اس مفہوم کی رو سے مصرع ثانی میں ”تم“ مقدر ہے۔ یہ مفہوم بھی بہت عمدہ ہے، لیکن اس میں کثرت معنی نہیں، محض کیفیت ہے۔ دونوں ہی طرح کے امکانات میں لفظ ”چیز“ کی تکرار بہت عمدہ ہے۔ اس لفظ کو دونوں مصرعوں میں الگ الگ لہجے میں پڑھنا چاہیے۔

۴۱۷/۳ اس قافیے میں جرأت کا شعر میر کے برابر کا تو نہیں، لیکن دلچسپ بہت ہے اسے معاملہ بندی کا عمدہ شعر کہنا چاہیے ۔

خفا ہے وہ یاں تک مری شکل سے
چلے ساتھ تو منھ چھپا کر چلے

یہاں ”خفا“ (پوشیدگی) اور ”چھپا“ کا ضلع خوب ہے، لیکن مضمون خوب تر ہے، کہ کہیں اتفاقاً متکلم اور معشوق کا ساتھ ہوگیا۔ شاید دونوں ایک ہی گاڑی میں سفر کر رہے ہیں۔ لیکن معشوق بوجہ ناز یا شرم یا خفگی یا بے تعلقی اپنا منھ مخالف سمت میں کیے ہوئے ہے، یا باقاعدہ نقاب میں منھ چھپائے ہوئے ہے۔

میر کے شعر میں جو صورت حال ہے اسے روایتی نقاد ”دردناک“ کہیں گے۔ لیکن اگر میر کے شعر اور ”دردناکی“ کا فرق معلوم کرنا ہو تو سید محمد خاں رند کا شعر دیکھیے ۔

نزع میں تھا میں تمھیں منھ سے الٹنا تھا نقاب
آخری وقت تو دیدار دکھاتے جاتے

میر کے شعر میں صورت حال جرأت اور رند دونوں کے مقابلے میں بہت پیچیدہ ہے۔ عاشق اور معشوق جدا ہو رہے ہیں، لیکن آخری ملاقات تنہائی میں نہیں، بلکہ کسی ایسی جگہ ہو رہی ہے جہاں اور بھی

لوگ موجود ہیں۔ لہٰذا معشوق بظاہر بے رخی برتتا ہے اور عاشق کی طرف دیکھتا بھی نہیں۔ ناامیدی بھری نگاہوں سے دیکھنا، یا محبت بھری نظر سے دیکھ لینا تو دور کی بات ہے، وہ منھ چھپا کر عاشق کے سامنے سے ہٹ جاتا ہے۔ گویا اس کا منھ چھپا لینا آنے والی جدائی کا اشارہ ہے، اور ہجر سے رنجوری کا بھی اشارہ ہے۔ یعنی معشوق کا منھ چھپا کر چلا جانا نشانیاتی (semiotic) عمل ہے اور دونوں کے تعلقات میں ایک نئے زمانے کی آمد کو نشان زد (signal) کرتا ہے۔

معشوق کی بے اعتنائی کو اس شعر کا مضمون قرار دیتے ہوئے عسکری صاحب نے جو باتیں کہی ہیں ان پر ترقی نہیں ہو سکتی۔ لہٰذا ان کا بیان ان کے مضمون "میر جی" سے نقل کرتا ہوں: "محبوب کی بے اعتنائی کو بھی میر ہمیشہ سخت دلی اور ظلم یا فطری بدکرداری نہیں سمجھتے۔ ان کے بہترین شعروں میں محبوب بھی انسان ہوتا ہے... تنہائی زندگی کا قانون ہے اور اس کے سامنے عاشق اور محبوب دونوں مجبور و معذور ہیں... چنانچہ عاشق کے لئے صرف ایک ہی راستہ رہ جاتا ہے، وہ یہ کہ جس طرح ہو سکے اپنا غم برداشت کرے۔" اس کے آگے صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ اسی غزل کے ایک اور شعر سے بھی یہی بات نکلتی ہے، لیکن اس کے لہجے میں تلخ طنز اس بات کا بھی غماز ہے کہ میر کا عاشق چپکے چپکے ہی نہیں رو رہتا، بلکہ اپنی شخصیت کا اظہار بھی کرتا ہے۔

بہت آرزو تھی گلی کی تری
سو یاں سے لہو میں نہا کر چلے

اس مضمون پر مزید گفتگو کے لئے ملاحظہ ہو ۲/۵۸۔

۳۱۸

ہم خامشوں کا ذکر تھا شب اس کی بزم میں
نکلا نہ حرف خیر کسو کی زبان سے

۳۱۸/۱ غالب نے اس مضمون کو بڑی طباعی سے اور خود پر طنز کے انداز میں لکھا ہے ؂

گرچہ ہے کس کس برائی سے ولے با ایں ہمہ
ذکر میرا مجھ سے بہتر ہے کہ اس محفل میں ہے

میر کے شعر میں بظاہر ایک انفعالیت ہے، اور غالب کے شعر میں بہر حال ایک طنطنہ اور گردن افرازانہ وقار ہے۔ دونوں کے اشعار کا مضمون معزی فرزتی کے یہاں یوں ملتا ہے ؂

در بزم او کسم بہ بدی ہم نہ برد نام
ہر چند گوش در پس دیوار داشتم
(اس کی بزم میں کسی نے میرا نام برائی کے ساتھ
بھی نہ لیا۔ اگرچہ میں دیوار سے بہت کان لگائے
سنا کیا۔)

معزی کا شعر چونکہ مرزا مظہر جان جاناںؒ کی "خریطۂ جواہر" میں ہے، اس لئے اغلب ہے کہ میر اس سے واقف رہے ہوں۔ اور غالب کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ وہ معزی اور میر دونوں کے اشعار سے آشنا رہے ہوں گے۔ فارسی شاعر کے یہاں انفعالیت اور ایک طرح کی ذہنی پس ماندگی ہے (عاشق دیوار سے کان لگائے سنتا ہے کہ اندر کیا باتیں ہو رہی ہیں۔) لیکن مضمون کی ندرت، اور طرز ادا میں کفایت الفاظ، لائق داد ہیں۔ غالب نے تو اپنی راہ اتنی الگ نکالی کہ پڑھنے والا اگر بہت چوکس نہ ہو تو اسے میر کا شعر غالب کے مقابلے میں یاد ہی نہ آئے گا۔ لیکن میر کے یہاں بھی حسب معمول کئی نکات ہیں

جو اس قدر آہستگی اور رنج سے بیان ہوگئے ہیں کہ عام طور پر وہ نگاہوں سے اوجھل رہیں گے۔ ملاحظہ ہو:

(۱) خود کو خاموش کہہ کر اور دوسروں کو گفتگو کرتا ہوا بیان کر کے پر لطف طنزیہ تناؤ پیدا کیا ہے۔ اپنی بے چارگی بھی بیان کر دی، لیکن وقار کو ہاتھ سے جانے نہ دیا کیونکہ خاموشی میں وقار ہے اور آہ و فغاں میں تمکین کی کمی۔

(۲) لفظ "خامشوں" میں استبداد کا بھی اشارہ ہے، کہ ہم کو جبراً خاموش رکھا گیا ہے۔

(۳) "حرف خیر" کے تین معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہمارے بارے میں کسی نے اچھی کوئی بات، کوئی کلمہ خیر نہ کہا۔ دوسرا مفہوم یہ کہ کسی نے ہمارے بارے میں یہ نہ کہا کہ ہم خیریت سے ہیں (اچھی طرح ہیں، ہماری حالت اچھی ہے۔) لہٰذا یہاں یہ کنایہ بھی ہے کہ ان خامشی شیوہ لوگوں کا حال اچھا نہیں۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ کسی نے ہمارے بارے میں کوئی اچھی فائدہ مند بات نہ کہی (مثلاً یہ نہ کہا کہ ان لوگوں پر ستم کم کرو، یا ان کو بزم میں بلالو، وغیرہ۔)

(۴) پوری صورت حال میں یہ کنایہ تو ہے ہی کہ معشوق کی بزم میں بیٹھنے والے خوشامدی اور تعلی کے بیٹگن ہیں۔ سچ بولنا اس کے لئے اتنا اہم نہیں ہے جتنا معشوق کو خوش کرنا اور اس کی مرضی کے مطابق بات کہنا۔

۳۱۹

چاک پر چاک ہوا جوں جوں سلایا ہم نے
اس گریباں ہی سے اب ہاتھ اٹھایا ہم نے

یاں فقط ریختہ ہی کہنے نہ آئے تھے ہم
چار دن یہ بھی تماشا سا دکھایا ہم نے

تازگی داغ کی ہر شام کو بے پچھ نہیں
آہ کیا جانے دیا کس کا بجھایا ہم نے

۳۱۹/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ پھر بھی، مصرع ثانی کی بندش بہت چست ہے، اور مصرع اولیٰ میں "پر" کے دو معنی ہیں۔ (۱) "کے بعد" یعنی چاک کے بعد چاک ہوا۔ (۲) کلمۂ تاکید، یعنی چاک ہوا اور یقیناً چاک ہوا۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے "دلی کی آخری شمع" میں مومن کی زبان سے کہلایا ہے "اس کا جوڑ آئے پر آئے" یعنی یقیناً آئے۔

۳۱۹/۲ پر اسرار شعر کہنے میں میر، غالب اور اقبال ہمارے یہاں ممتاز ہیں۔ لیکن میر کے یہاں بھی زیر بحث شعر سا پر اسرار شعر کم ملے گا۔ تعلی کے شعروں میں بھی میر کو یہ طولیٰ حاصل ہے، اور وہ نئے رنگ سے اپنے فن کے بارے میں تعلی کرتے ہیں ۔

دل کس طرح نہ کھینچیں اشعار ریختے کے
بہتر کیا ہے میں نے اس عیب کو ہنر سے

(دیوان اول)

اشعار میر پر ہے اب ہائے وائے ہر سو
کچھ سحر تو نہیں ہے لیکن ہوا تو دیکھو

(دیوان دوم)

اے میر شعر کہنا کیا ہے کمال انساں
یہ بھی خیال سا کچھ خاطر میں آ گیا ہے
شاعر نہیں جو دیکھا تو تو ہے کوئی ساحر
دو چار شعر پڑھ کر سب کو رجھا گیا ہے

(دیوان چہارم)

دیوان دوم کے شعر کا قافیہ تو ایسا رکھ دیا ہے اور اس کی ردیف ایسی زبردست بیٹھی ہے کہ اس شعر پر غزلیں قربان ہو سکتی ہیں۔ "ہوا" (بمعنی "باد") پڑھیں تو قافیہ اور ردیف دونوں کے معنی کچھ اور ہیں، اور شعر کے معنی بھی کچھ اور ہیں۔ اور اگر "ہوا" ("ہونا" کا ماضی) پڑھیں تو پھر قافیہ، ردیف، شعر، سب کے معنی نہ صرف کچھ اور ہیں، بلکہ قافیہ اور ردیف دونوں کثیر المعنی ہو جاتے ہیں۔ دیوان چہارم کے قطعے میں پورا نظریۂ شعر آ گیا ہے، اور رعایتوں کا اہتمام الگ۔ دیوان اول والے شعر کا بھی مصرع ثانی کثیر المعنی ہے اور قول محال اس پر مستزاد۔ پھر یہ قائم کے مشہور شعر کا نہایت عمدہ جواب بھی ہے۔

تو پھر ان سب کے باوجود شعر زیر بحث کیوں؟ اس شعر میں متکلم (یا میر خود) ہم سے کیا کہہ رہا ہے؟ کیا ریختہ کہنا تماشا دکھانے کے برابر اس لئے ہے کہ ہزار مضمون آفرینی ہو لیکن دل کا مطلب حاصل نہیں ہوتا؟ (یعنی معشوق حاصل نہیں ہوتا، یا ادائے مطلب نہیں ہو پاتا۔) میر ؎

عبارت خوب لکھی شاعری انشا طرازی کی
ولے مطلب ہے گم دیکھیں تو کب ہو مدعا حاصل

(دیوان سوم)

یا پھر ریختہ گوئی تماشا اس لئے ہے کہ یہ لوگوں کی نظر میں محض تفریحی شے ہے، شعر فہمی ان کے بس کا روگ نہیں؟ (۳۱۶/۴) یا پھر یہ کہ سامعین سب ناقص ہیں، اس لئے اپنے کمال کا اظہار نہ کیا، بلکہ ایک تماشا سا دکھا دیا، جیسا کہ دیوان اول ہی میں ہے ؎

گفتگو ناقصوں سے ہے ورنہ
میر جی بھی کمال رکھتے ہیں

یا پھر ریختہ گوئی اس لئے تماشا ہے کہ یہ متکلم کا اصل مقصد زیست نہیں۔ مصرع اولیٰ میں کہا ہے کہ ہم یہاں فقط ریختہ ہی کہنے نہ آئے تھے۔ تو پھر اصل مقصد زیست کیا تھا؟ عشق کرنا؟ یا پھر ریختہ گوئی اس معنی میں تماشا تھی کہ ہمارے اصل خیالات کا "پردہ" تھی؟ (۳۶/۱) لیکن یہ بھی کہا ہے کہ ریختہ گوئی کا تماشا ہم نے چار دن (یعنی چند دن، تھوڑے عرصے تک) ہی دکھایا۔ تو پھر زندگی کے بقیہ دن کس مصروفیت میں گذارے؟ کیا کوئی داخلی، باطنی زندگی اور تھی، جس کی خبر اوروں کو نہ تھی، لیکن وہی متکلم کی اصل زندگی تھی؟ یا پھر پوری زندگی ہی کو چار دن سے تعبیر کیا ہے، یعنی ساری زندگی کی مدت یا تو صرف چار دن تھی، یا چار ہی دن لگتی تھی، کہ بہت جلد ختم ہو گئی۔ لیکن ریختہ کو بھی "تماشا سا" کہا ہے، جس کے کم سے کم دو معنی ہیں۔ (۱) دراصل یہ تماشا نہ تھا، بلکہ حقیقت تھا۔ (۲) یہ تماشا بھی نہ تھا، بلکہ تماشے کا ڈھونگ تھا۔ یعنی ہماری ریختہ گوئی وہ ڈراما تھی جو کسی ڈرامے کے اندر (مثلاً "ہیملٹ" میں) کسی اور مقصد سے ڈال دیا جاتا ہے۔ میر مبہم گوئی کے بادشاہ ہیں، لیکن اس قدر امکانات اور سوالات سے پر شعر انھوں نے بھی بہت نہ کہے ہوں گے۔

شعر کا لہجہ بھی دلچسپ ہے۔ ایک طرح سے دیکھئے تو یا ایسے کامیڈی اداکار کا لہجہ ہے جو بظاہر تو اسٹیج پر لطیفے سنا رہا ہوتا ہے، لیکن دراصل اپنے سامعین پر پوری طرح حاوی ہوتا ہے اور انھیں موم کی ناک سمجھتا ہے۔ ایک طرح دیکھئے تو یہ کسی بوڑھے گرگ باراں دیدہ قسم کے استاد کا لہجہ ہے جس کے بارے میں یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ سچ بول رہا ہے کہ بڑ ہانک رہا ہے۔ ایک طرح دیکھئے تو لہجے میں ایک پیغمبرانہ شان ہے (ہم یہاں ریختہ گوئی کے لئے نہیں بھیجے گئے تھے)، اور ہلکی سی المیہ کی تہ بھی ہے کہ ع جہاں میں تم آئے تھے کیا کر چلے۔ یہ بھی ملحوظ رکھیں کہ دنیا کو چار دن کی بہار اور خود عمر کو محض "چار دن" بھی کہتے ہیں۔ عجب غیر معمولی شعر کہا ہے، کہ اس کا سرا ہی ہاتھ نہیں لگتا۔ ان دو مصرعوں میں اتنا کچھ بھر دیا ہے کہ تفہیم کرنے والے کی جان پر بن گئی ہے۔

۳۱۹/۴ یہ مضمون بالکل نیا ہے، اور اس کی تازگی اور ندرت ہی نہیں بلکہ اس کی گہرائی بھی قابل داد

ہے۔ ۱۵۴/۱ پر ہم عاشق کے دل میں کسی کی آہ کو ہر رات تیر کی طرح پار ہوتے ہوئے دیکھ چکے ہیں۔ یہاں بھی اسی قسم کا مضمون ہے، لیکن اس میں اسرار زیادہ ہے۔ دل میں داغ ہے (داغ عشق، داغ غم وغیرہ) اور وہ ہر شام کوئی آب وتاب کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے۔ اس پر متکلم کو شک ہوتا ہے کہ کیا میں نے کسی اور کا چراغ کہیں بجھایا ہے تو اس کے عوض میں میرا داغ روشن ہوا ہے۔ اس میں حسب ذیل امکانات ہیں:

(۱) دنیا میں چراغوں کی تعداد محدود ہے۔ اگر کہیں ایک چراغ روشن ہوگا تو اس کے بدلے کہیں اور ایک چراغ ٹھنڈا بھی ہوگا۔ یعنی دنیا کی تقدیر میں جتنے چراغ ہیں، اتنے ہی رہیں گے۔ نہ وہ زیادہ ہوں گے نہ کم۔

(۲) دنیا میں روشنی کی مقدار بھی محدود ہے۔ اگر کہیں روشنی بڑھے گی تو ساتھ ہی ساتھ کہیں گھٹے گی بھی۔ اگر میرا چراغ روشن تر ہوا، یا اس کا دھندلا پن مبدل بہ ضو ہوا تو کہیں کوئی چراغ بجھا بھی ہوگا، یا بجھایا گیا بھی ہوگا۔

(۳) متکلم کے دل اور دوسروں کے غم میں باطنی ہم آہنگی اور ایک دردی (empathy) ہے۔ اگر کہیں کسی کا چراغ گل ہوتا ہے تو اس کی ہمدردی میں میرے دل کا داغ (= داغ غم) اور چمک اٹھتا ہے۔

(۴) جب ہم ہر شام آہ کرتے ہیں تو ہمارا داغ دل چمک اٹھتا ہے (پھونک مارنے سے آگ بھڑکتی ہے۔) لیکن ہماری آہ کیا جانے کہ (اس آہ کے باعث) ہم نے کس کا چراغ بجھا دیا۔ (یعنی آہ اتنی تیز تھی کہ کسی پڑوسی کا چراغ بجھا گئی۔)

(۵) مصرع ثانی سے لازمی طور پر یہ مراد نہیں کہ متکلم نے کسی کا چراغ جان بوجھ کر بجھایا ہے، بلکہ یہ کہ اس کی وجہ سے، اس کے کام کے نتیجے میں، چراغ بجھا ہے۔

مزید خوبیاں ملاحظہ ہوں۔ (۱) داغ کے روشن ہونے، یا داغ کی روشنی کو "تازگی" کہنا عمدہ استعارہ ہے، کیونکہ اس میں داغ کی ہر روز تجدید کا کنایہ بھی ہے۔ (۲) "آہ" اور "بجھایا" میں رعایت معنوی ہے۔ (۳) لہجے میں محرومی کے ساتھ تھوڑا سا رنج لیکن تھوڑا سا غرور بھی ہے کہ ہمارا داغ ہر شام روشن تو رہتا ہے، چاہے کسی اور کے چراغ کو بجھا کر ہی کیوں نہ روشن ہوتا ہو۔ (۵) بے پیچ پر مفصل گفتگو کے لئے ملاحظہ ہو ۳۷۹/۴۔

۴۲۰

۱۱۳۵ ظالم کہیں تو مل کبھو دارو پیے ہوئے
پھرتے ہیں ہم بھی ہاتھ میں سر کو لیے ہوئے

آوگے ہوش میں تو ٹک اک سدھ بھی لیجیو
اب تو نشے میں جاتے ہو زخمی کیے ہوئے

جی ڈوبتا ہے اس گہر تر کی یاد میں
پایان کار عشق میں ہم مر جیے ہوئے
مرجیا=غوطہ خور

کافر ہوئے بتوں کی محبت میں میر جی
مسجد میں آج آئے تھے قشقہ دیے ہوئے

۴۲۰/۱ اس اور اگلے شعر میں وہی مضمون آفرینی اور ظرافت کا امتزاج ہے جو میر کا خاصہ ہے، کہ بات بظاہر "درد انگیز" ہے، لیکن اسے خوش طبعی کے لہجے میں کہا ہے۔ اس طرح اس کی اہمیت کم نہیں ہوتی، لیکن متکلم اور واقعے (سانحے، یا تجربے) کے درمیان فاصلہ پیدا ہو جاتا ہے اور غیر ضروری جذبات انگیزی سے نجات مل جاتی ہے۔ مطلعے میں تو کئی باتیں ایسی دلچسپ ہیں کہ اسے نمونے (model) کے طور پر پیش کر سکتے ہیں۔ (۱) معشوق اسی وقت آمادۂ قتل ہوگا جب وہ نشے میں ہوگا۔ یعنی یوں تو وہ مزاج کا قتال نہیں ہے، لیکن نشے میں شاید اس کا ہاتھ چل جائے۔ یا پھر یہ کہ ہوش وحواس کی حالت میں وہ متکلم/عاشق کو لائق کشتن ہی نہ سمجھے گا۔ (یعنی اسے نہایت حقیر، زبوں اور لاغر دیکھ کر اسے مارنا پسند نہ

کرے گا۔) ہاں نشے کی جھونک میں مار بیٹھے تو مار بیٹھے۔ اگلا شعر اس مضمون پر ملاحظہ ہو۔ (۲) معشوق کے ہاتھ سے قتل ہونا مقصد زیست تو ہے ہی، لیکن ایک طرح کا کھیل بھی ہے، یعنی زندگی میں بہترین تفریح یہی ہے کہ معشوق کا سامنا ہو اور وہ ہمارا سر اڑا دے۔ یہ مفہوم اس لئے برآمد ہوتا ہے کہ شعر کا لہجہ بے تکلف گفتگو اور اس طرح کے اشتیاق پر مبنی ہے جو کھیل کود یا تفریحی کاموں کے لئے ہمارے دل میں ہوتا ہے، کہ ارے بھائی کہیں تو نشے کے عالم میں مل جاؤ، ہم بھی اپنا سر کٹانے کے شوق میں گھومتے پھر رہے ہیں۔ (۳) سر کٹانے کے شوق کو یوں کہنا کہ ہم اپنا سر ہاتھ میں لئے پھر رہے ہیں (یعنی سر کاٹ کر ہاتھ پر رکھے ہوئے ہیں) پر لطف قول محال ہے اور طربیہ تناؤں پیدا کرتا ہے۔ (۴) مصرع ثانی میں "ہم بھی" کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہم جیسے اور بھی ہیں۔ دوسرے مفہوم کے اعتبار سے "بھی" کلمۂ اشتد اور تاکید ہے، یعنی زور دینے کے لئے ہے۔ (۵) لفظ "ظالم" بھی یہاں بڑی مناسبت اور محاوراتی حسن کا حامل ہے۔ (مزید ملاحظہ ہو ۱/۳۶۸ اور ۳/۳۰۸۔) (۶) اسی طرح، لفظ "دارو" میں روز مرہ کا لطف تو ہے ہی، یہ معشوق اور متکلم دونوں کے انداز اور کردار میں بے تکلفی بھی پیدا کر رہا ہے۔ اس لفظ کے باعث معشوق بازاروں میں گھومنے والا، بے تکلف (informal) کھلنڈرا، اور آزاد رو شخص معلوم ہوتا ہے، کیونکہ لفظ "دارو" میں جو "عوامی" کیفیت ہے وہ "بادہ"، "مے"، "شراب" وغیرہ میں نہیں ہے۔ یوں تو "دارو" بھی بدیسی لفظ ہے، لیکن "شراب" کے معنی میں یہ اردو ہے۔ فارسی میں "دارو" بمعنی "دوا" ہے، اور "داروے مستی" وہ دوا یا چیز ہے جسے شراب میں ڈالیں تو نشہ زیادہ ہوتا ہے۔ (ملاحظہ ہو "بہار عجم"۔) صاحب "نور اللغات" کہتے ہیں کہ "دارو" بمعنی "شراب" اہل ہنود کا روز مرہ ہے۔ مجھے اس میں شک ہے، لیکن یہ بات یقینی ہے کہ "بادہ"، "مے" وغیرہ کے مقابلے میں "دارو" زیادہ "بازارو" اور بے تکلف لفظ ہے (جیسا کہ بدیسی کے مقابلے میں دیسی لفظ ہوتا ہے۔) دیسی لفظ کی قوت اسی بات میں ہے کہ فوری اثر اور زور رکھتا ہے، میر ؎

سنا جاتا ہے اے گھبتے ترے مجلس نشینوں سے
کہ تو دارو پیے ہے رات کو مل کر کمینوں سے

(دیوان سوم)

یہاں اور زیر بحث شعر میں "دارو" کی جگہ "بادہ" رکھ دیں تو شعر کا لطف اور زور آدھا رہ

جاتا ہے۔

۲/۳۳۰ یہ مضمون عام ہے کہ معشوق نے عاشق کو زخمی کیا، منہ موڑ کر چل دیا، اور آئندہ خبر نہ لی۔ اس کی بلندی اور پستی دونوں ہی دیکھنا ہوں تو نظیری اور آرزو لکھنوی کے مندرجۂ ذیل شعر ملاحظہ ہوں ؎

(۱)
مشو از حال من غافل کہ زخم کاریے دارم
مبادا دیگرے صید ترا از خاک بر گیرد

(نظیری)

(میرے حال سے غافل مت ہو جا کہ میرا زخم کاری ہے۔ میں تیرا شکار ہوں، ایسا نہ ہو کہ مجھے راہ میں زخمی پڑا دیکھ کر کوئی اور شخص اٹھا لے۔)

(۲)
جاتے کہاں ہیں آپ نظر دل سے موڑ کے
تصویر نکلی پڑتی ہے آئینہ توڑ کے

(آرزو لکھنوی)

نظیری کے شعر میں خفیف سی چالاکی کے ساتھ زخم خوردگی کا وقار ہے۔ آرزو کے شعر میں معشوق کو پکارنے کا انداز ابتذال اور رکاکت سے خالی نہیں۔ ان کا مصرع ثانی اگرچہ ڈرامائی ہے، لیکن نہ تو دل کے زخم، اور نہ معشوق کے چلے جانے کے لئے مناسب استعارہ پیش کرتا ہے۔ میر کے یہاں حسب معمول اوپر اوپر ذرا "دردنا کی" ہے، لیکن در اصل لہجہ ظریفانہ اور معشوق پر پھبتی کسنے کا سا ہے۔ پھر میر کا معمولہ ابہام بھی ہے کہ مصرع اولیٰ میں یہ بات واضح نہیں کہ "سدھ بھی لیجو" متکلم/عاشق کی سدھ لینے کے لئے ہے، کہ خود معشوق کو صلاح دے رہے ہیں کہ میاں جب نشہ اترے اور ہوش آئے تو اپنی خبر لینا کہ تم کس حال میں تھے اور کیا کر بیٹھے؟ "آوگے" بمعنی "آؤ" ہے، لیکن مستقبل کا صیغہ استعمال کر کے یہ کنایہ رکھ دیا ہے کہ معشوق کا ہوش میں آنا نہ صرف مشکل ہے، بلکہ مستقبل بعید کی بات ہے۔ مثلاً مصرع یوں بھی ممکن تھا ؏

آؤ جو ہوش میں تو ٹک اک سدھ بھی لیجیو

ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا صورت میں ہوش آنے کی بات کم وبیش فوری ہے۔ جب کہ اصل مصرع میں ایسا نہیں۔ ''آؤگے'' اور ''جاتے ہو'' کی رعایت بھی عمدہ ہے۔ مصرع ثانی میں بھی دو معنی کا امکان ہے۔ اول تو یہ کہ تم اس وقت نشے میں ہو (اور نشے کے عالم میں) مجھے زخمی کرکے جا رہے ہو۔ دوسرے معنی یہ کہ معشوق نے پہلے زخمی کیا، پھر شراب پی اور جب نشہ خوب ہو گیا تو اپنے شکار کو زخمی ہی چھوڑ کر چل دیا۔ گویا نشے کے باعث وہ اپنی ہی سدھ بدھ سے مجبور ہے، زخمی عاشق کا خیال کیا کرے؟ لہٰذا زخمی/متکلم/عاشق کہتا ہے کہ اب تو تم نشے میں ہو، آنا تو میری خبر گیری کرنا۔

اب یہاں ایک معنی اور نکلتے ہیں، کہ اگر تم ہوش میں ہوتے تو میرا کام تمام کرکے جاتے۔ سید محمد خاں رند ؎

سانس دیکھی تن بسمل میں جو آتے جاتے
اور چرکا دیا صیاد نے جاتے جاتے

لیکن وفور نشہ کے باعث تم مجھے زندہ (نیم جان) چھوڑ کر جا رہے ہو۔ جب ہوش آئے تو واپس آ کر ادھورے کام کو مکمل کر دینا اور میرا رشتۂ حیات قطع کر جانا۔ اس مفہوم کی رو سے ''ٹک اک سدھ بھی لیجیو'' سے مراد یہ دیکھنا ہے کہ میں مرا بھی ہوں کہ نہیں، اور اگر ابھی جان باقی ہو تو مجھے ختم کر دینا ہے۔ ان معنی کی روشنی میں شعر میں جو بظاہر ذرا سی ''وردنا کی'' (بلکہ ایک ذرا خود ترحمی) ہے، اس کا بھی خاتمہ ہو جاتا ہے۔ ہاں ظرافت بھی معدوم ہو جاتی ہے، لیکن ایک نئے معنی تو ہاتھ آتے ہیں۔ اور یہ تو ظاہر ہے کہ تمام معنی بیک وقت موجود ہیں اور کسی کو کسی پر فوقیت دینے کی ضرورت نہیں۔

متذکرہ بالا تعبیر کی روشنی میں مضمون کی نوعیت ذرا بدل جاتی ہے، اور اشتیاق قتل کا مضمون نئے رنگ سے سامنے آتا ہے، جیسا کہ حسن بیگ رفیع کے شعر میں ہے ؎

تا قیامت دل آں کشتہ نہ گیرد آرام
کہ دلش زخم دگر خواہد و قاتل بردد

(اس کشتے کے دل کو تا قیامت آرام نہ ملے گا جس
نے ایک اور زخم کی تمنا کی لیکن قاتل (منھ پھیر کر
چلا گیا۔)

قاسم تجلی نے بھی اس زمین میں اسی مضمون کو ذرا نئے پہلو سے باندھا ہے ؎

باکم از کشتہ شدن نیست ازاں می ترسم
کہ ہنوزم نفسے باشد و قاتل برود

(مجھے مرنے کا کوئی ڈر نہیں، ڈر تو اس بات کا ہے کہ
ابھی میری سانس چل رہی ہو اور قاتل (مجھے چھوڑ
کر) چلا جائے۔)

نشے کی حالت میں قتل/زخمی کرنے کا مضمون دیوان سوم میں بھی خوب باندھا ہے ؎

کہنے لگا کہ شب کو میرے تئیں نشہ تھا
مستانہ میر کو میں کیا جان کر کے مارا

یہاں بھی متکلم کے لہجے میں ظرافت اور (اگر خود عاشق متکلم ہے تو) درویشانہ ملنگ پن ہے۔ گویا مرنا اس کے لئے اہم نہیں ہے، معشوق کا الھڑپن اور اس کی ادائے مستانہ اہم ہے۔

۴۴۰/۳ اس شعر میں ایہام و رعایت کا بازار گرم ہے۔ اور یہ شعر پھر اس بات کا ثبوت ہے کہ کلاسیکی غزل میں مضمون اور زبان کا خلاقانہ استعمال بنیادی اہمیت رکھتا ہے، ''جذبے کی سچائی''، ''آپ بیتی کو جگ بیتی بنانا''، ''دل کا غم زبان پر لانا'' وغیرہ کی کوئی جگہ کلاسیکی شعریات میں نہیں۔ یہ چیزیں ایسی نہیں کہ شعر ان کے بغیر قائم نہ ہو سکے۔ لیکن مضمون کی ندرت اور زبان کا خلاقانہ استعمال ایسی ضرورتیں ہیں جن کو پورا کئے بغیر شاعر کو چارہ نہیں۔

پہلے مصرع ثانی کو دیکھتے ہیں۔ ''مرجیا'' (اول مفتوح) کے معنی ہیں ''غوطہ خور'' (خاص کر وہ شخص جو غوطہ لگا کر سمندر سے موتی نکالتا ہو۔) لیکن ''مر'' اور ''جیے'' کے اتصال کی وجہ سے اکثر لوگوں کو (جن میں صاحب ''آصفیہ'' جناب برکاتی اور ''اردو لغت تاریخی اصول پر'' شامل ہیں) یہ دھوکا ہوا ہے کہ اس کے معنی ''ضعیف، مردہ دل، سست اور کاہل، وہ جو مر مر کر بچا ہو، مر مر کر جینے والا'' وغیرہ بھی ہیں۔ دراصل ان معنی میں لفظ ''مرجیوڑا'' ہے (پلیٹس۔) اس طرح ''مرجیا'' میں زبردست ایہام صوت ہے، کہ اس لفظ پر دو بالکل مختلف لفظوں کا دھوکا ہوتا ہے۔ پھر ''پایان کار'' میں بھی ایہام ہے، کہ ''پایان''

کے معنی ہیں "حد، انتہا، کنارہ"، لیکن یہاں "پایان کار" بمعنی "آخر کار" ہے۔ اور سمندر، دریا، وغیرہ کے ساتھ بھی (ان کی وسعت ظاہر کرنے کے لئے) "بے پایاں" لگاتے ہیں، مثلاً "بحر بے پایاں"۔ اس اعتبار سے بھی "پایاں" اور "مرجیا" اور "ڈوبتا" میں رعایت ہے۔

مصرع اولیٰ میں سب سے زیادہ خوبصورت چیز مناسبت الفاظ ہے کہ "جی ڈوبتا" کی مناسبت سے "گہر تر" کہا ہے۔ مثلاً مصرع یوں بھی ممکن تھا۔ ع

(۱) جی ڈوبتا ہے اس گل خوبی کی یاد میں

اب مضمون وہی ہے لیکن مناسبت کم ہو جانے کے باعث مصرعے کا لطف گھٹ گیا ہے۔ ملحوظ رہے کہ "گہر" اور "تر" دونوں مناسبت کے لفظ ہیں۔ چونکہ "آب" کے ایک معنی "چمک" ہیں، اس لئے چمک دار موتی کو "گہر تر" کہتے ہیں۔ لہٰذا ڈوبتا، گہر، مرجیا، ان سب سے "تر" کی مناسبت ظاہر ہے۔ اگر مصرع یوں ہوتا ع

(۲) جی ڈوبتا ہے گوہر خوبی کی یاد میں

تو بھی مناسبت آدھی رہ جانے کے باعث لطف آدھا رہ جاتا۔ ملحوظ رہے کہ مناسبت کی صفت یہ ہے کہ جب موجود ہوتی ہے تو اکثر اس پر دھیان نہیں جاتا، لیکن جب وہ نہیں ہوتی تو اس کی کمی کھٹکتی ہے۔ مثلاً مشاق قاری/سامع فوراً کہہ دے گا کہ مصرع میں مناسبت کی کمی ہے۔ اس کے برخلاف رعایت کا وصف یہ ہے کہ جب موجود ہوتی ہے تو اکثر اس پر نظر پڑتی ہے، لیکن جب وہ نہیں ہوتی تو اس کی کمی کھٹکتی نہیں۔ مثلاً شعر زیر بحث میں "ڈوبتا" اور "مرجیا" کے معنی قائم کرنے کے لئے "پایان کار" کہنا ضروری نہیں۔ کوئی بھی لفظ، جس سے انتہا، آخر وغیرہ کے معنی نکلتے، کافی تھا۔ مثلاً مصرع یوں ممکن تھا۔ ع

(۳) آخر کو اس کے عشق میں ہم مرجیے ہوئے

صاف ظاہر ہے کہ یہاں اس قسم کی کمی نہیں کھٹکتی جیسی کہ مصرع (۱) میں ہے۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ اصل مصرع بہت بہتر ہے، کیونکہ "پایان" کے ذریعہ رعایت پیدا کر کے شعر کا لطف دوبالا کر دیا گیا ہے۔

جناب عبدالرشید نے توجہ دلائی ہے کہ قاضی محمود بحری نے ایک لفظ "مرجیاں" استعمال کیا ہے۔ بمعنی "وہ لوگ جو مر کر جیتے ہیں یعنی موتوا قبل ان تموتو پر عمل کرتے ہیں۔"

بحری کا شعر ہے۔

اس فنا میں ہے بقا کا بھید ہے سو بحریا ہے=جو
جیوتے مرگے سو جا اس مرجیاں کوں پوچھنا مرگے=مرگئے

میرا خیال ہے کہ اصل لفظ "مرجیا" ہوگا، اور مرجیاں اس کی جمع ہے۔ اور اسی لفظ سے صاحب "آصفیہ" کو دھوکا ہوا ہوگا۔ لیکن "اردو لغت، تاریخی اصول پر" نے عجب مغالطے پیدا کئے ہیں۔ "مرجیا" کے تحت وہاں درج کیا گیا ہے۔ "مر مر کے بچنے والا، وہ شخص جو مر کر بچا ہو" (یہ معنی آصفیہ سے اخذ کئے گئے ہیں) اور سند میں آبرو کا شعر لکھا ہے۔

کیوں نقد جی کوں ان پہ دیتا ہے اوس کے بدلے
اے مرجیے نہیں ہے اپنے کا مال موتی

اس بات سے قطع نظر کہ شعر غلط نقل ہوا ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ یہ شعر صاف ظاہر کر رہا ہے کہ "مرجیا" کے معنی ہیں "غوطہ خور" جو موتی کے لئے غوطہ لگاتا ہے۔ صحیح شعر یوں ہے۔

کیوں نقد جی کوں ان پہ دیتا ہے اوس کے بدلے
اے مرجیے نہیں ہے اپنے کا مال موتی

اب "مرجیا" بمعنی "غوطہ خور" اور بھی صاف ہو جاتے ہیں۔ ارباب "لغت" نے میر کا بھی ایک شعر شکارنامے سے نقل کیا ہے۔ وہاں بھی معنی بالکل صاف "غوطہ خور" کے ہیں۔

پلنگان صحرا کے دل خوں کیے
نہنگان دریا ہوئے مرجیے

اس کے بعد "لغت" میں معنی درج ہیں۔ "وہ شخص جو مردہ دل نہایت ضعیف، سست اور کاہل ہو" اور سند میں "طلسم ہوشربا" کے کسی انتخاب سے یہ فقرہ دیا ہے۔

اک دو جتر مار کر موئے مرجیا جن، خدا تجھے غارت کرے۔

یہاں دو سامنے ہوئے ہیں۔ اصل فقرہ "مرجیا جن" (اول مکسور) ہے جو عمرو عیار کے لئے

عورتیں بولتی ہیں۔ ارباب لغت نے ''مرجیا'' کو ''مرجیا'' پڑھا اور ''جن'' کو الگ لفت فرض کیا اور یہ غور نہیں کیا کہ ان کا اقتباس موجودہ صورت میں بے معنی ہے۔

جناب شاہ حسین نہری نے سوال اٹھایا ہے کہ کیا میر کے شعر میں ''مرجیے'' کو ''مرجیہ'' پڑھ سکتے ہیں؟ ''مرجیہ'' میں اول مضموم ہے اور آخری حرف ہائے ہوز ہے۔ یہ ایک فرقہ ہے جس کے اراکین کا عقیدہ ہے کہ صرف کلمہ گو ہونا کافی ہے اور عدم اطاعت سے ایمان پر کوئی اثر نہیں ہوتا اور نہ کوئی گناہ ہوتا ہے۔ ان کی دلیل یہ ہے کہ کافر اگر اطاعت اسلام کرے تب بھی اس کا کفر متاثر نہیں ہوتا۔ بہر حال اس فرقے کی گمراہیاں اپنی جگہ، لیکن یہ ظاہر ہے کہ میر کے شعر میں فرقۂ مرجیہ کا کوئی مذکور نہیں۔

اب شعر پر مزید غور کرتے ہیں۔ مصرع اولیٰ میں ''یاد'' کو استعارہ مانئے تو وہ گویا ایک سمندر ہے جس میں دل ڈوب رہا ہے۔ اور اگر لغوی معنی میں رکھئے تو ''جی ڈوبتا ہے'' کو استعارہ مانئے۔ یہ طرفہ تناؤ اس مصرع میں ہے۔ ''مرجیا'' کی معنویت بہر حال باقی رہتی ہے۔ اور یہ بات تو بہر حال ثابت ہے کہ متکلم کوئی ''غمگین'' شعر نہیں کہہ رہا ہے، بلکہ زبان کے امکانات کو کھنگال رہا ہے اور ہمیں دکھا رہا ہے کہ دیکھو قادر الکلامی اسے کہتے ہیں۔ (ہم لوگ اس لفظ کے معنی سے اب اس قدر بے گانہ ہو چکے ہیں کہ جوش جیسے بے ربط اور عدم مناسبت کے شکار شاعر کو صرف اس بنا پر قادر الکلام کہتے ہیں کہ وہ مصرعوں میں طرح طرح کے الفاظ جمع کرنے پر قادر تھے۔ ایسے زمانہ میں میر اور میر انیس کی قادر الکلامی لوگوں پر کہاں ثابت ہو سکتی ہے؟)

۴/۴۴۰ اس مضمون پر ایک بہت زیادہ مشہور شعر دیوان اول ہی میں ہے ؎

میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو ان نے تو
قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

اس شعر میں، مصرع ثانی کی برجستگی لائق داد ہے۔ لیکن زیر بحث شعر میں لطف کا انوکھا پہلو میر کی محویت ہے، کہ وہ نہ صرف کافر ہو گیا ہے، بلکہ اسے اپنی کافری کی خبر بھی نہیں۔ ورنہ وہ قشقہ لگا کر مسجد میں کیوں آتا؟ یہ بات ظاہر نہیں کی کہ میر کو اس لئے کافر قرار دیا ہے کہ اس نے قشقہ لگا کر

مسجد میں قدم رکھا۔ یہاں یوں ہے کہ اس کا قشقہ لگانا اس کی کافری کا ثبوت ہے، اور قشقہ لگا کر مسجد میں آنا استغراق فی الصنم کا ثبوت ہے؟ ان امکانات نے شعر میں تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ متکلم کا بھی ابہام اس شعر میں خوب ہے کہ بعض لوگ آپس میں بات کر رہے ہیں۔ یا کوئی شخص کسی اور سے بتا رہا ہے کہ آج مسجد میں ایسا ہوا۔ ''بتوں'' کا لفظ محاوراتی بھی ہے، یعنی ''حسین لوگ''، اور لغوی بھی، یعنی ''اصنام''۔ مزے دار شعر کہا ہے۔ قشقہ لگا کر مسجد میں آنا یا مضمون بھی ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۲۰۴۔ یہ شعر اس پر فوقیت رکھتا ہے۔

۴۲۱

عمر بھر ہم رہے شرابی سے
دل پر خوں کی اک گلابی سے

۱۱۴۰ کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے
اس کی آنکھوں کی نیم خوابی سے

کام تھے عشق میں بہت پر میر
ہم ہی فارغ ہوئے شتابی سے

۴۲۱/۱ عام طور پر نسخوں میں ع عمر بھر ہم رہے والا مصرع ثانی اور ع دل پر خوں والا مصرع اولیٰ لکھا ملتا ہے۔ لیکن درست وہی ہے جو میں نے مرقوم متن کیا ہے۔ معنی کے لحاظ سے بھی اسی ترتیب کو فوقیت ہے۔ پہلے مصرعے میں ایک عام بات ہے کہ ہم ساری عمر کچھ شرابی سے رہے۔ اس کو سن کر توقع ہوتی ہے کہ اگلے مصرعے میں معشوق کی آنکھوں، یا شراب عشق کی بات ہوگی۔ لہٰذا ہم جب اس کے بجائے دل پر خوں کا ذکر بطور مینائے شراب سنتے ہیں تو ایک خوشگوار استعجاب سے دوچار ہوتے ہیں۔

گلابی بمعنی ''شراب کی بوتل'' ہے۔ لہٰذا کیا باعتبار شکل اور کیا باعتبار مظروف، اس کو دل کا استعارہ کرنا بہت خوب ہے۔ ممکن ہے یہ سراج اور تنگ آبادی سے حاصل ہوا ہو ؎

خون دل آنسوؤں میں صرف ہوا
گر گئی یہ بھری گلابی سب

ایس۔ ڈبلیو۔ فیلن اور پلیٹس نے ''گلابی'' کے ایک معنی ''سرخ رنگ کی شراب'' بھی لکھے

ہیں۔ یہ معنی کسی اور لغت میں نہ ملے۔ صاحب ''آصفیہ'' کہتے ہیں کہ ''صاحب'' (غالباً یہی فیلن، کیونکہ اس کے ساتھ انھوں نے کام کیا تھا) نے شعر کے معنی غلط بھجنے کے باعث ''گلابی'' بمعنی ''شراب'' درج کر دیا۔'' اگرچہ ہم اس کے برخلاف تھے۔'' مولوی سید احمد دہلوی کی اس رائے کے باوجود اس کا امکان ہے کہ ظرف کو مظروف کے معنی میں قبول کر لیا گیا ہو، جیسا کہ شراب سے متعلق بعض دوسرے ظروف (مثلاً جام، پیمانہ، ساغر، خم) کے ساتھ ہوا ہے۔ میر نے دیوان اول ہی میں ایک اور جگہ ''گلابی'' اس طرح برتا ہے کہ گمان گذرتا ہے وہ اس لفظ کو ''شراب'' کے معنی میں بھی لیتے ہوں گے ؎

عجب کچھ ہے گر میر آوے میسر
گلابی شراب اور غزل اپنے ڈھب کی

''گلابی شراب'' بمعنی ''وہ شراب جسے گلابی کہتے ہیں''، ورنہ اگر اس کے معنی ''گلابی رنگ کی شراب'' لے جائیں تو لطف کچھ خاص نہیں، بلکہ ایک طرح کی تکرار ہے۔ عبدالرشید نے کئی ایسے اشعار کی نشان دہی کی ہے جن میں بادۂ گلابی اور اس طرح کی تراکیب اور فقرے برتے گئے ہیں۔

شعر زیر بحث میں معنی کی جہیں قابل داد ہیں۔ مصرع اولیٰ میں ردیف بہت عمدہ آئی ہے، کہ ہمیں شراب کی عادت نہ پڑی، لیکن دل پر خوں کی گلابی کا نشہ اس قدر تھا کہ ہم نے شرابیوں کی طرح (عالم سرخوشی میں) زندگی گذار دی۔ شعر کے معنی، ظاہر ہے، یہی ہیں کہ ہم خون دل پی کر جئے، اور اس کا نشہ اس قدر تھا کہ ہم نے شرابیوں کی طرح عمر کاٹ دی۔ اس میں کنایہ اس بات کا ہے کہ ہم نے خون دل کو آنسوؤں کے ساتھ بہایا نہیں، یا ہم خون کے آنسو نہ روئے۔ کنائے کو ذرا پھیلائیں تو مطلب یہ نکلتا ہے کہ ہم نے خون کے گھونٹ پی کر زندگی کی۔

مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ مصرع ثانی میں بھی ردیف بڑی فنکاری سے آئی ہے۔ ایک معنی تو وہی ہیں جو مذکور ہوئے، کہ ''گلابی سے'' بمعنی ''گلابی پینے کے نتیجے میں''، لیکن دوسرے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں ''دل پر خوں کی ایک گلابی کے اثر سے۔'' یعنی دل پر خوں نہ تھا بلکہ ہمارے سینے میں ایک گلابی دھری ہوئی تھی۔ اس کا ہی نشہ اس قدر تھا کہ ہم تا زندگی شرابی سے رہے۔ لہٰذا اب مراد یہ ہوئی کہ جب ہم نے اپنا دل خون کیا تو وہ سرور و کیف نصیب ہوا کہ ہم تا عمر سرخوشی میں پڑے رہے۔

یہ بات بھی خیال میں رکھئے کہ ہر معنی کی رو سے لفظ ''ایک'' بہت اہم قرار پاتا ہے، کہ بس

ایک گلابی کافی ہوئی۔ یعنی خون دل کی شراب اس قدر تند و تیز تھی کہ اس کی ایک گلابی کا نشہ ساری عمر رہا۔ واضح رہے کہ شراب کے وہ برتن جو از قسم بوتل ہیں (یعنی جنھیں جگہ جگہ لے جا سکیں، بخلاف "خم" جو عموماً ایک ہی جگہ رکھا رہتا ہے) ظرفیت کے اعتبار سے کئی طرح کے ہوتے ہیں۔ سب سے بڑے کو "پیالا" کہتے ہیں، پھر "مینا"، پھر "شیشہ"، پھر "گلابی"، پھر "قلم"۔ (لفظ "بوتل" جو آج سب سے زیادہ عام ہے، وہ ان سب سے نو عمر ہے اور انگریزوں کا آوردہ ہے۔) لہٰذا "گلابی" میں شراب بھی بہت زیادہ نہیں ہوتی۔ گویا ایک ذرا سی شراب خون دل عمر بھر کو بہت ہوئی۔

اس شعر پر آل احمد سرور نے بہت عمدہ اظہار خیال کیا ہے۔ سرور صاحب کہتے ہیں: "اگر میر کے یہاں صرف شباب کے ہیجان کی داستان ہوتی تو اس کی اتنی اہمیت نہ تھی۔ میر کے یہاں یہ ایک وضع جنوں بن گئی ہے، اور اس وضع جنوں میں عاشقی ہی نہیں، زندگی کی کچھ بڑی قدریں بھی شامل ہیں۔ کسی نے ٹھیک کہا ہے کہ اعلیٰ درجے کی عشقیہ شاعری محض عشقیہ ہوتی نہیں، کچھ اور بھی ہوتی ہے۔ دل پر خوں کی اک گلابی سے جو شخص عمر بھر شرابی رہے اس کی مستی زندگی میں بھی کچھ معنی رکھتی ہے۔ یہ ایک تہذیبی قدر بن جاتی ہے۔" سرور صاحب کی یہ بات ضرور محل نظر ہے کہ "زندگی کی بڑی قدروں" میں "عاشقی" شامل نہیں۔ یہ بات نہ صرف ہماری کلاسیکی تہذیب کے تصورات کے منافی ہے، بلکہ خود میر کے تصورات کے بھی منافی ہے۔ میر کے یہاں تو عشق سے بڑی کوئی قدر نہیں، چاہے وہ محض "شباب کا ہیجان" ہی کیوں نہ ہو۔ (عشق مجازی پر تھوڑی سی بحث ۴/ ۲۱۱ پر ملاحظہ ہو۔) آخر ریں بو (Rimbaud) کی تمام شاعری شباب کے ہیجان کی ہی داستان تو ہے۔ اس کی بیش تر شاعری غیر عشقیہ ہے، لیکن وہ نوجوانی کے اس جوش و جنوں کے بغیر وجود نہ آتی جس سے ریں بو کی زندگی عبارت تھی۔ مگر اس جوانی کے ہیجان میں مایوسی اور بے اثری کی سیاہی بھی گھلی ہوئی ہے۔ لیکن یہ تو دنیا میں انسان کے وجود کا وہ المیہ ہے جس کا احساس بودلیئر، ریں بو (Rimbaud)، غالب اور میر سبھی کو تھا۔ مثلاً ریں بو کی ایک نظم میں ہم پڑھتے ہیں:

یورپ! ایشیا! امریکہ! امٹ جاؤ
ہمارے منتقمانہ دھاوے نے ہر چیز پر قبضہ کر لیا ہے
کیا شہر، کیا میدان ہم چور چور کر دیے جائیں گے

آتش فشاں پھٹ پڑیں گے اور سمندروں پر مار پڑے گی

اس ایک ہی بند میں مجنونانہ ہیجان اور موجودہ نظام کو مٹا دینے کے عزم کے ساتھ ساتھ اپنی، اور تمام "ہیجان شباب" کی کم ارزی کا تلخ مزہ بھی شامل ہے۔ نظم یوں ختم ہوتی ہے:

یہ سب کچھ نہیں۔ میں وہیں ہوں۔ میں اب بھی وہیں ہوں

بڑی شاعری کے بارے میں کسی حکم لگانے میں یہ خطرہ ہوتا ہے کہ جب خود اس شاعری کو پڑھیں تو جگہ جگہ "اگر" اور "مگر" لگانا پڑتا ہے۔ اقبال کا معاملہ ہمارے سامنے ہے، کہ وہ کسی ایک اصول کے تحت ہماری گرفت میں نہیں آتے۔ میر اور غالب کا معاملہ اقبال سے بھی زیادہ پیچیدہ ہے۔ میر کا یہ شعر پڑھیے اور سوچیے کہ اس میں "ہیجان شباب" نہ ہوتا تو کچھ بھی نہ ہوتا۔ لیکن اس شعر میں بھی ریں بو کی نظم کی طرح ہیجان کے ساتھ ساتھ بعض پر اسرار قوتیں بھی ہیں جن میں سے کچھ متکلم کی شخصیت میں ہیں اور کچھ اس کے باہر۔

ایسا نہ ہوا ہوگا کوئی واقعہ آگے
اک خواہش دل ساتھ مرے جیتی گڑی ہے

(دیوان دوم)

۴۲۱/۲ "کم کم" دلچسپ لفظ ہے۔ میر نے اسے فارسی معنوں میں استعمال کیا ہے (آہستہ آہستہ، بتدریج۔) تعجب ہے کہ اس شعر کے ہوتے ہوئے صاحب "نور اللغات" کہتے ہیں کہ اردو میں یہ معنی نہیں ہیں۔ "نور اللغات" میں جو معنی لکھے ہیں وہ اپنی جگہ پر درست ہیں، اور بعض معنی مثلاً "تھوڑا تھوڑا" شعر زیر بحث کے لئے بھی درست ہیں۔ لیکن "کم کم" بمعنی "آہستہ آہستہ" کو نظر انداز کرنا ٹھیک نہیں۔ اب مندرجہ ذیل مفاہیم پر غور کریں:

(۱) کلی آہستہ آہستہ کھلتی ہے۔ یہی صورت خواب آلود آنکھوں کے کھلنے کی ہوتی ہے، خاص کر اگر سونے والا نو عمر اور الھڑ ہو۔ کلی نے آہستہ آہستہ کھلنا معشوق کی خواب آلود آنکھوں سے سیکھا ہے۔

(۲) نیند کھلنے کے بعد آنکھیں دیر تک بھاری اور نیم وا رہتی ہیں۔ یہ صورت بھی نو عمر لوگوں کے ساتھ زیادہ ہوتی ہے۔ کلی بھی دیر تک نیم وا رہتی ہے، پھر کھلتی ہے۔

(۳) معشوق کے آنکھ کھولنے کے انداز میں جو حسن ہے وہ کلی کے کھلنے میں نہیں۔ کلی نے کھلنے کا فن تیری نیم خواب آنکھوں سے نہیں سیکھا۔

(۴) معشوق کی آنکھیں ہمیشہ نیم خواب معلوم ہوتی ہیں (جیسا کہ نشے کے عالم میں اکثر ہوتا ہے۔) کلی نے بھی معشوق کی آنکھوں میں یہ رنگ دیکھ کر نیم شگفتہ رہنا سیکھ لیا۔ یعنی کلی نے جب سے معشوق کی آنکھوں کو نیم خواب دیکھا ہے، اس نے پوری طرح کھلنا چھوڑ کر صرف نیم شگفتگی کا انداز اختیار کرلیا ہے۔ اس مفہوم کی رو سے شعر میں خیال بندی ہے، کیونکہ کلی کے ہمیشہ نیم شگفتہ رہنے کی کوئی دلیل نہیں لائے ہیں، اگرچہ خیال خود دلچسپ ہے۔

۴۲۱/۳ اس شعر کا ابہام بہت پرلطف ہے۔ کوئی بھی بات واضح نہیں کی ہے، اس لئے اس کا مفہوم تقریباً لامحدود ہے۔ عشق میں کاموں کی نوعیت نہ بیان کرکے تمام امکانات قائم کردیے ہیں۔ یعنی عشق میں آوارگی رسوائی، جنون سے لے کر وصل معشوق تک ہر طرح کے کام ہمارے لئے موجود تھے، یا آسان تھے یا ممکن تھے، یا ہم پر بطور فرض عائد تھے۔ شتابی سے فارغ ہوجانے میں بھی وہی ابہام ہے۔ کیا اس کے معنی یہ ہیں کہ ہم نے ان کاموں کو بہت جلد اتمام تک پہنچادیا۔ یا اس کے معنی ہیں: ہم نے ان کاموں کو ہی نظر انداز کیا اور عشق سے بہت جلد فراغت حاصل کرلی؟ پھر عشق سے فراغت حاصل کرنے کے کیا معنی ہیں؟ (۱) ترک عشق کردیا۔ (۲) ترک حیات کردیا۔ (۳) عشق تو قائم رکھا لیکن عشق کے کاموں سے کوئی سروکار نہ رکھا، بس ایک کونے میں پڑے رہے۔

واضح رہے کہ "فارغ" کے اصل معنی ہیں "خالی"۔ لہٰذا اگر یہ معنی مدنظر ہوں تو مراد یہ نکلی کہ ہم نے اپنے دل کو ان کاموں کی خواہش، یا ضرورت یا مجبوری، سے خالی کرلیا۔ یا پھر یہ معنی بھی ہوسکتے ہیں کہ ہم نے اپنے کو عشق سے ہی خالی کرلیا۔ یا پھر یہ معنی بھی ہوسکتے ہیں کہ ہم نے اپنے کو عشق سے ہی خالی کر دیا، یعنی سارا عشق جلدی سے ختم کرلیا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ دوسری مصروفیتوں سے بھر گئے اور عشق سے خود کو خالی کرلیا۔ غالب ؂

غم زمانہ نے جھاڑی نشاط عشق کی مستی
وگرنہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذت الم آگے

غالب کا شعر دلچسپ ہے، لیکن اس میں بات صاف کردی ہے کہ غم زمانہ نے عشق کا نشہ ہرن کردیا۔ میر کے شعر میں یہ بات بھی واضح نہیں کہ جلد فارغ ہونے کی وجہ کیا تھی؟ ایک وجہ تو ہم دیکھ ہی چکے ہیں کہ غم زمانہ ہوسکتی ہے۔ یا پھر یہ کہ عشق کے بوجھ سے جاں بر نہ ہوسکے۔ معشوق کے ستم یا اس کی جدائی سہ نہ سکے، وغیرہ۔ شعر کیا ہے ابہام کا طلسم ہے اور صحیح معنی میں دریدا (Derrida) کی طرح متن ہے کہ اس میں معنی کا کوئی ایک مرکز ہی نہیں۔ یا پھر اسے باختن (Bakhtin) کے الفاظ میں کثیر الصوت (Polyphonic) کہئے کہ سب معنی بیک وقت موجود ہیں، اور کسی کو کسی پر فوقیت نہیں۔

دیوان دوم

ردیف ی

۴۲۲

میر دریا ہے سنے شعر زبانی اس کی
اللہ اللہ رے طبیعت کی روانی اس کی

بات کی طرز کو دیکھو تو کوئی جادو تھا
پر ملی خاک میں کیا سحر بیانی اس کی

کچھ لکھا ہے تجھے ہر برگ پہ اے رشک بہار
رقعہ واریں ہیں یہ اوراق خزانی اس کی

۴۲۲/۱ اس غزل میں تیرہ شعر ہیں۔ اور ہر شعر کیفیت کا مرقع ہے۔ اس لئے انتخاب بہت مشکل تھا۔ اگر پوری غزل انتخاب میں رکھیں تو اس کی کیفیت، روانی اور اس کی افسانوی شدت، جو گوئٹے کی ''آلام ورتر'' (Sorrows of Werther) یا کم تر درجے میں نیاز فتح پوری کی ''شہاب کی سرگذشت'' کی یاد دلاتی ہے، ان صفات کے ساتھ کچھ انصاف ممکن تھا۔ لیکن میر تو افسانہ بیان کرنے اور کیفیت پیدا کرنے میں اپنا ثانی یوں ہی نہیں رکھتے، لہٰذا میں نے بہت سوچ سمجھ کر تین شعر ایسے نکالے ہیں جن میں کیفیت کے علاوہ اور خصوصیات بھی ہیں۔ ورنہ اس غزل میں اگر کوئی خرابی ہے تو

یہی کہ تیرہ کے تیرہ شعر کیفیت میں اس قدر غرق ہیں کہ پھر گرد و پیش کچھ نظر ہی نہیں آتا، اور لوگوں کو دھوکا ہوتا ہے کہ یہ سارے شعر براہ راست دل میں اترتے چلے جا رہے ہیں اور ان میں کوئی صناعی یا پیچیدگی نہیں ہے۔

زیر بحث شعر میں ''طبیعت کی روانی'' کے دو معنی ہیں (۱) اشعار کی بکثرت آمد، اور (۲) خود ان اشعار کے آہنگ میں روانی۔ آہنگ میں روانی کے لئے دریا کا استعارہ ہم شاکر ناجی کے یہاں دیکھ چکے ہیں۔

روانی طبع کی دریا ستی کچھ کم نہیں ناجی
بھریں پانی ہم ایسی جو کوئی لاوے غزل کہہ کے

''دریا'' سے ''دریا دل'' بھی مراد ہو سکتی ہے، یعنی میر اپنے اشعار سنانے، بلکہ لوگوں کو بخش دینے، میں بخل نہیں کرتا۔ پھر یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ یہ شعر اس وقت کا ہے جب میر زندہ تھا۔ لہٰذا یہ ساری غزل میر کا مرثیہ نہیں ہے، جیسا بعض لوگوں نے سمجھا ہے۔ یہ بھی خیال رہے کہ شعر میں سننے سنانے کا تذکرہ ہے، پڑھنے کا نہیں۔ یعنی جس وقت کا ذکر ہے اس وقت شعر بڑی حد تک زبانی معاشرے (Oral Society) اور زبانی پن (Orality) کا کردار رکھتا تھا۔ اس پر قدرے مفصل بحث کے لئے ملاحظہ ہو جلد اول، دیباچہ، باب نہم۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جب میر شعر سنانے پر آجاتا ہے تو سناتا ہی رہتا ہے، گویا دریا کا بند کھل گیا ہو۔ خواجہ عزیز الحسن غوری مجذوب کے بارے میں مشہور ہے کہ جب کبھی ان پر کیفیت طاری ہو جاتی تو مسجد سے گھر تک کے راستے میں شعر سناتے سناتے شام سے صبح کر دیتے۔ یہ مشہور شعر انھیں کا ہے۔

ہر تمنا دل سے رخصت ہو گئی
اب تو آجا اب تو خلوت ہو گئی

۴۲۲/۲ اس شعر میں المیہ محرومی اور صلاحیت کے رائیگاں جانے کا احساس غیر معمولی ہے۔ معنی کی بھی کچھ تہیں موجود ہیں۔ مثلاً میر کی سحر بیانی کا خاک میں مل جانا کئی باعث ہو سکتا ہے۔ (۱) میر خود زندہ ہے لیکن آفات زمانہ، غم معشوق، شاعرانہ صلاحیت کے زوال، وغیرہ کے باعث اس کی سحر بیانی (= شاعری) ختم ہو گئی۔ (۲) شعر تو میر اب بھی کہتا ہے لیکن کسی وجہ سے (یا مندرجہ بالا طرح کی

وجوں سے کسی وجہ کے باعث) اب ان اشعار میں سحر بیانی باقی نہیں۔ (۳) اگر لفظ ''ملی'' پر زور دیں تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ کوئی خاص واقعہ ہوا (مثلاً معشوق کا سامنا) جس نے اس کی سحر بیانی خاک کر کے رکھ دی۔

مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ (۱) خاک میں ملنے اور ''سحر'' میں مناسبت ہے، کیونکہ یہ خیال عام ہے کہ جادوگر لوگ جس کو چاہیں جلا کر خاک کر سکتے ہیں۔ (۲) سحر بیانی خاک میں مل گئی، یعنی اب وہ خود نہیں ہے، اس کی شاعری اس کے ساتھ ختم ہو گئی۔ لیکن جو کچھ وہ کہہ گیا ہے وہ لوگوں کے پاس موجود ہے۔ شعر میں اس بات کا اشارہ نہیں کہ میر کا کلام مٹ گیا۔ (۳) سحر بیانی صفت تھی شعر پڑھنے کے انداز کی، جیسا کہ دیوان دوم ہی میں ہے۔

جادو کی پڑی پرچۂ ابیات تھا اس کا
منھ تکیے غزل پڑھتے عجب سحر بیاں تھا

یعنی سحر بیانی کا تعلق کلام کی نوعیت اور اس کی طرز ادائگی دونوں سے تھا۔ میر چلا گیا تو ادائگی چلی گئی۔ لیکن اس کے شعر باقی ہیں۔

اس بات پر بھی غور کریں کہ شعر میں ''بات کی طرز'' کا ذکر ہے، بات کی ''سچائی''، ''صداقت''، ''سماجی شعور'' وغیرہ کا نہیں، کیونکہ میر (اور ہمارے تمام کلاسیکی شعرا) خوب جانتے تھے کہ شعر کی روح اس کے طرز بیان میں ہے، اس کے نام نہاد ''فلسفیانہ''، ''حکیمانہ''، ''مصلحانہ'' وغیرہ پہلوؤں میں نہیں۔ مولانا حسرت موہانی نے غزل کے مضامین کو فاسقانہ، عارفانہ، وغیرہ میں تقسیم کر کے بڑا نقصان یہ پہنچایا کہ لوگوں نے سمجھ لیا کہ غزل کے اشعار کی خوبی خرابی کے بھی معیار یہی ہیں کہ ان میں مضمون کس طرز کے ہیں۔ پھر اگرچہ انھوں نے ''فاسقانہ'' مضامین کا دفاع کیا، لیکن یہ لفظ اخلاقی طور پر اس قدر منفی تاثرات کا حامل (Loaded) اور ناپسندیدہ معنی سے بھرا ہوا ہے کہ اسے مثبت تنقیدی اصطلاح کا درجہ بھی حاصل نہ ہو سکا۔ کلاسیکی غزل میں مضمون کی خوبی کے معیار ضرور تھے، لیکن وہ فاسقانہ، عاشقانہ وغیرہ کی تقسیم پر مبنی نہ تھے۔ یہ تقسیم سراسر مصنوعی اور کلاسیکی قول و عمل کے خلاف ہے۔ پھر یہ بھی ہے (جیسا کہ ہم ان صفحات میں جگہ جگہ دیکھ چکے ہیں) کہ ایک ہی شعر فاسقانہ، عاشقانہ، عارفانہ، سب مضامین کا حامل بیک وقت ہو سکتا ہے۔

۲۲۲/۴ اس شعر میں معنی کا کوئی اشکال نہیں، لیکن اس میں ''رقعہ واریں'' (واؤ، نہ کہ دال، جیسا کہ بعض لوگوں، مثلاً کلب علی خاں نے فرض کیا ہے) بڑا پریشان کن لفظ ہے۔ ''رقعہ وار'' کے معنی پلیٹس اور ڈنکن فوربس نے لکھے ہیں، ''لکھنے کے قابل کاغذ۔'' پلیٹس نے اسے مذکر بتایا ہے، ڈنکن فوربس میں اس کی جنس مذکور نہیں۔ دیگر لغات اور برکاتی کی فرہنگ میں اس کا ذکر نہیں۔ ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں یہ ضرور درج ہے اور جنس یہاں بھی مذکر ہے۔ لیکن معنی بالکل غلط لکھے ہیں، یعنی ''رقعہ لے جانے والا، نامہ بر''۔ یہ معنی میر سجاد کے اس شعر سے برآمد بھی نہیں ہوتے جسے ارباب ''لغت'' نے قاسم کے ''مجموعۂ نغز'' کے حوالے سے نقل کیا ہے۔

آسماں ایک رقعہ وار نہیں
خط کے لکھنے کو ہو بڑا کاغذ

''بہار عجم'' میں معنی لکھے ہیں ''وہ کاغذ جس کے حاشیے پر بیل بوٹے بنے ہوں، لیکن جس پر کچھ لکھا نہ ہو۔'' یہ معنی میر کے شعر سے مستفاد نہیں ہوتے، لیکن سردار جعفری نے غالباً ''بہار عجم'' کے نمونے پر معنی لکھے ہیں ''وہ کاغذ جس کے چاروں اور (=طرف) حاشیہ ہو۔'' یہ معنی بڑی حد تک کارآمد نہیں، کیونکہ برگ خزاں میں حاشیہ ہونا غیر ضروری بھی ہے اور مستبعد بھی۔ بظاہر یہی لگتا ہے کہ پلیٹس اور فوربس نے درست معنی لکھے ہیں، لیکن پلیٹس کو یہ خبر نہ تھی کہ میر نے ''رقعہ وار'' کو مونث بھی لکھا ہے۔

اب سوال یہ رہتا ہے کہ کیا ''رقعہ دار'' (دال سے) کوئی لفظ ہے، اور کیا کلب علی خاں فائق یہاں لفظ ''رقعہ دار'' پڑھنے میں حق بجانب ہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ''رقعہ دار'' کسی فارسی یا اردو لغت میں نہیں ملا۔ آسی، عباسی، نول کشوری ایڈیشن ۱۸۶۸ میں یہ لفظ صاف صاف ''رقعہ وار'' مع واؤ لکھا ہوا ہے، اور یہی صحیح بھی ہے۔

''ورق'' کے معنی چونکہ پتی/پتہ (Leaf) بھی ہوتے ہیں، اس لئے برگ خزاں دونوں معنی میں ''ورق'' ہے، یعنی کاغذ جس پر لکھا جائے، اور درخت کا پتہ۔ ''خزانی'' کی مناسبت سے معشوق کو ''رشک بہار'' کہنا بہت عمدہ ہے، ورنہ ''ماہ تمام'' وغیرہ کچھ کہتے تو وہ بات نہ پیدا ہوتی۔ اوراق خزانی پر میر نے اپنی داستان حیات یا اپنی کاہش جاں رقم کی ہے، یعنی برگ خزاں کی زردی اور سرنگونی میر کی حالت کا استعارہ ہے۔ جیسا کہ میک بتھ نے اپنے بارے میں کہا ہے:

I have lived long enough: my way of life

Is fallen into the sear, the yellow leaf;

(iv, iii, 22-23)

(ترجمہ)

میں بہت دن جی لیا۔ میری شاہراہ حیات

اب موسم برگ ریز میں ہے، زرد پتوں میں ہے۔

میر کے شعر میں یہ نکتہ بہت خوب ہے کہ اوراق برگ پر میر نے معشوق کے نام کچھ لکھا ہے، یا معشوق کو "کچھ" لکھا ہے (یعنی اسے گی ناموں اور خطابات سے یاد کیا ہے۔) دونوں صورتوں میں یہ میر کے پیغام ہیں، جو ممکن ہے اس نے آخری دنوں میں معشوق کو بھیجنے چاہے ہوں۔ اسی اعتبار سے یہ بات بھی بہت عمدہ ہے کہ میر نے زرد پتوں کو اپنے پیغام کے لئے استعمال کیا۔ اس کے ایک معنی تو یہی ہیں کہ یہ پتے میر کا استعارہ ہیں۔ لیکن اگر یہ فرض کریں کہ ان پر واقعی کچھ لکھا ہے تو سوال اٹھتا ہے کہ یہ لکھنا کس طرح کا ہو سکتا ہے؟ ایک تو ظاہر ہے، یہ واقعی تحریر ہو سکتی ہے (جیسا کہ اوپر بیان ہوا۔) لیکن یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ان اوراق خزانی پر میر کے خون کی بوندیں یا آنسوؤں کے داغ ہوں۔ (عام مشاہدہ ہے کہ خشک پتے پر خون کا دھبہ دیر تک رہتا ہے۔) بہر صورت یہ بات ظاہر ہے کہ میر نے آوارہ گردی اور بے سروسامانی کے باعث کاغذ کی جگہ برگ خزانی کو اپنے پیغام لکھنے کے لئے استعمال کیا۔ لہٰذا یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ میر کی سحر بیانی تو خاک میں ملی، لیکن اس نے اپنے دل کی بات کسی نہ کسی طرح معشوق تک پہنچنے کا انتظام کر ہی لیا۔ اس شعر میں بھی الیہ محزونی کا رنگ خوب ہے۔

میر نے لفظ "رقعہ وار" چند غزلوں کے بعد دیوان دوم ہی میں پھر باندھا ہے۔

کیا چھپا کچھ رہ گیا ہے مدعاے خط شوق

رقعہ وار اب اشک خونیں سے تو افشانی ہوئی

بظاہر یہاں "وار" بمعنی "طرح" ہے، جیسے "سیماب وار"، "دیوانہ وار" وغیرہ۔ اور "رقعہ" سے مطلب ہے وہ رقاعی کاغذ جو شاہی شقوں وغیرہ کے لئے استعمال ہوتا تھا۔ لیکن "رقعہ وار" بمعنی "خط لکھنے کا کاغذ" بھی

درست ہے اور اس معنی میں یہاں یہ لفظ پھر موثث ہے۔ واقعی میر کی چالاکی اور صناعی سب سے بڑھ کر ہے۔ پوری غزل بے حد شور انگیز بھی ہے۔

شعر زیر بحث سے ملتا جلتا مضمون میر نے یوں باندھا ہے۔

اگر وہ رشک بہار سمجھے کہ رنگ اپنا بھی ہے اب ایسا

ورق خزاں میں جو زرد ہوں گے غم دل ان پر لکھا کریں گے

(دیوان چہارم)

"رشک بہار" دونوں میں مشترک ہے، لیکن دیوان چہارم کے شعر میں مزید رعایتیں نہیں ہیں اور مضمون بھی ذرا تصنع آمیز ہے، کہ زرد پتوں پر غم دل لکھنا مشروط ہے اس بات پر کہ معشوق سمجھ لے کہ مکتوب نگار کا بھی رنگ ویسا ہی زرد ہے۔ ظاہر ہے کہ دل کا حال لکھنے کے لئے ایسی کوئی شرط، اور خاص کر وہ جو کنائے پر ہو، غیر ضروری ہے۔

۴۲۳

۱۱۴۵

کی سیر ہم نے سینۂ یکسر فگار کی
اس تختے نے بھی اب کے قیامت بہار کی

مقدور تک تو ضبط کروں ہوں پہ کیا کروں
منھ سے نکل ہی جاتی ہے اک بات پیار کی

کیا جانوں چشم تر کے ادھر دل پہ کیا ہوا
کس کو خبر ہے میر سمندر کے پار کی

۴۲۳/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ یہ مضمون میر، بلکہ اٹھارویں صدی کی شاعری میں عام ہے۔ کچھ تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو ۳۶۰/۲۔ لیکن یہاں دونوں مصرعوں کی بندش بہت چست ہے۔ ''سینۂ یکسر فگار'' بہت دلچسپ ہے، اور مصرع ثانی میں روزمرہ اور محاورہ، ''قیامت بہار کی'' نہایت عمدہ ہے۔ پھر لفظ ''تختہ'' بہت کارآمد ہے، کیونکہ سینے کو صندوق سے تشبیہ دیتے ہیں، جو تختوں سے بنتا ہے۔ پھر خود سینہ تختے کی طرح سخت اور تقریباً مسطح ہوتا ہے۔ دوسری طرف، پھولوں کی روش کو ''تختۂ گل'' بھی کہتے ہیں، ''سیر''، ''سینہ'' اور ''سر'' میں تجنیس اور مراعات بھی خوب ہے۔ سودا نے بھی عمدہ کہا ہے۔

ابھی جو گل چمن میں جا کر کواڑ چھاتی کے کھول دیجے
جگر کے داغوں کو عاشقوں کے گلے ہی دیجے حساب گلشن

۴۲۳/۲ مضمون نیا ہے اور معاملہ بندی کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ دونوں مصرعوں کی بندش نہایت چست

ہے۔ اور لطف یہ کہ مکمل بات ظاہر نہیں کی، کہ پیار کی بات منھ سے نکل جانے کا نتیجہ کیا ہوتا ہے؟ معشوق برہم ہو کر اپنے پاس سے اٹھا دیتا ہے، یا لوگ ہنس پڑتے ہیں، یا رقیب خفا ہوتے ہیں۔ ہر طرح کے امکان ہیں۔ مضمون کی خوبی اس بات میں ہے کہ پیار کی بات کہنے سے خود کو روکنا پڑتا ہے، پھر یہ پہلو بھی عمدہ ہے کہ ضبط ہوتا نہیں اور دل کی بات زبان پر آجاتی ہے۔ پورا مصرع ثانی اور خاص کر ''اک بات پیار کی'' روزمرہ کا عمدہ نمونہ ہے۔

اس شعر کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ میر یہاں بھی عشق کے تجربے کو روزانہ زندگی کے قریب لے آئے ہیں، اور عاشق ہماری آپ کی دنیا کا ایک کردار معلوم ہوتا ہے۔ دیوان چہارم میں بھی اس مضمون کو کہا ہے۔

ہر چند میں نے شوق کو پنہاں کیا و لے
اک آدھ حرف پیار کا منھ سے نکل گیا

دونوں ہی شعر خوب ہیں، لیکن زیر بحث شعر میں موجودہ صورت حال کا بیان ہونے کی وجہ سے معاملے کا فوری پن اور اس سے ہمارا ذہنی قرب بڑھ جاتا ہے۔

۴۲۳/۳ سمندر کی وسعت اور ذخاری پر مبنی پیکر ہم میر کے یہاں پہلے بھی دیکھ چکے ہیں۔ مثلاً ۲۰۶/۳، ۲۸۳/۵، ۲۰۹/۱ اور ۵۳/۲ وغیرہ۔ سمندر کا احساس میر کی سائیکی میں کہیں بہت گہرائی سے جاگزیں رہا ہوگا، کیونکہ وہ تا عمر سمندر کے غیر معمولی مضمون باندھا کئے۔ دوسرے شعرا کے یہاں یہ بات نہیں۔ مثلاً یہ مضمون، کہ آنسوؤں کے ساتھ دل بھی بہہ گیا ہوگا، دوسرے شعرا نے جب باندھا ہے تو عموماً قافلے کے پیکر پر شعر کی بنا رکھی ہے۔ مثلاً

سراغ قافلۂ اشک لیجے کیوں کر
گیا ہے دور نکل وہ دیار حرماں سے

(مصحفی)

دل کا پتہ سرشک مسلسل سے پوچھئے
آخر وہ بے وطن بھی اسی کارواں میں تھا

(ظفر اقبال)

میر کے شعر میں خفیف سی ظرافت، یا یانکوں والی خوش دلی ہے، ایک طمانیت سی ہے کہ دل کھو گیا اچھا ہوا۔ چشم تر کو کنایۃً سمندر کہا ہے، یہ بھی بہت عمدہ ہے۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز نے مکالماتی اور ڈرامائی اسلوب کو تقویت پہنچائی ہے۔ سمندر بہت وسیع ہوتا ہے، اس کے پار کی بات کسی کو کیا معلوم؟ یہ مشاہدہ اور پیکر، شعر کو عام زندگی سے قریب لاتے ہیں۔ ظفر اقبال کے شعر میں میر جیسی خفیف اور بالواسطہ سی ظرافت اور طمانیت ہے۔ مصحفی کے شعر میں قافلۂ اشک کا ذکر ہے، لیکن دل کے نکل جانے کا مضمون متحد ہے۔ مصحفی کے یہاں کیفیت کا وفور ہے۔ میر کے یہاں کیفیت کے ساتھ ساتھ تہ داری بھی ہے، اور متکلم اور شاعر کے درمیان فاصلے کے باعث کوئی غیر ضروری دردانگیزی اور pathos وغیرہ بالکل نہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ جان بوجھ کر لہجہ سپاٹ اور بظاہر بے رنگ رکھا ہے۔ یہ بھی نہیں کہا کہ آنکھیں سمندر کی طرح ہیں، یا ہوتی ہیں۔ بلکہ آنکھوں کو یوں سمندر کہا گویا ان کا دوسرا نام ہی سمندر ہے۔ اس طرح شعر میں وفور جذبات (emotional surplus) بالکل نہیں۔ بلکہ اگر وفور ہے تو قاری/ سامع کے ذہن میں ہے۔ اس اعتبار سے یہ شعر شورانگیز بھی ٹھہرتا ہے۔

آنکھوں کو دریا/ سمندر بتانے کا مضمون جرأت کے یہاں بھی ہے، لیکن ان کے شعر میں متکلم کا تصنع اور خود مضمون کے دوسرے حصے میں (دریا پر باغ) تکلف ہے۔ لہٰذا جرأت نے شعر اگرچہ بہت بنا کر کہا ہے، لیکن اس میں میر کے زیر بحث شعر جیسی ظرافت، کیفیت اور شورانگیزی نہیں۔

بھلا کسی نے اگر نہ دیکھا ہو باغ دریا میں تو یہ دیکھے
کہ کس مزے سے ہر ایک ٹکڑا جگر کا چشم پر آب میں ہے

۴۴۴

دل بند ہے ہمارا موج ہوائے گل سے
اب کے جنوں میں ہم نے زنجیر کیا نکالی

۴۴۴/۱ دل کے مبتلائے قید و بند ہونے کا مضمون علی نقی کمرہ نے خوب لکھا ہے۔

دست و پاے کی تواں زد بند اگر بر دست و پاست
واے بر جان گرفتارے کہ بندش بر دل است
(اگر دست و پا بندھے ہوئے ہیں تو انھیں کاٹ سکتے
ہیں (کہ چھٹکارا ملے) لیکن افسوس اس قیدی کی
جان پر جس کا دل قید و بند میں ہے۔)

میر نے اس پر یہ اضافہ کیا کہ بہار کی ہوا نے دل میں جنون کی امنگ پیدا کرنے کے بجائے دل کے لئے زنجیر کا کام کیا۔ مصرع ثانی کا انشائیہ انداز بہت ہی خوب ہے۔ مصرع اولیٰ میں ''ہوائے گل'' بمعنی ''پھول کی ہوا'' بھی ہے اور بمعنی ''پھول کی ہوس'' بھی ہے۔ اول الذکر معنی سے مراد ہوگی ''پھولوں کی کثرت، گویا ہوا پھولوں سے بھر گئی ہو۔'' واضح رہے کہ ''موج'' کے ایک معنی ''کثرت'' ہیں۔ اسی وجہ سے ''موج گل''، ''موج سبزہ'' وغیرہ بولتے ہیں۔ اور جب ''موج'' کا لفظ آیا تو ''ہوا'' (یعنی ''ہوائے گل''، پھر ''موج ہوائے گل'') بھی کہا جانے لگا۔ موج کی شکل زنجیر کی سی ہوتی ہے، اس لئے ہوائے گل کی موج کو زنجیر کہنا مناسب ہے۔

اب اس بات پر غور کرتے ہیں کہ موج ہوائے گل نے دل کے لئے زنجیر کا کام کیوں کیا؟ یہاں کئی امکانات ہیں۔ (۱) متکلم کا دل جنون اور کاروبار جنوں سے اس درجہ سرد ہو گیا ہے کہ جوش بہار اس کے لئے ولولہ انگیزی کے بجائے افسردگی کا سامان پیدا کرتا ہے۔ (ملاحظہ ہوں وہ امکانات جو ۳/۳۰۰

پر مذکور ہیں۔) (۲) موج ہوائے گل میں خود ہی وہ جنوں انگیزی نہیں کہ اس سے وحشت کے انداز پیدا ہو سکیں۔ (۳) ''دل بند ہونا'' کے معنی ''بستہ خاطری''، ''انقباض طبع'' بھی لئے جا سکتے ہیں، غالب ؎

دکھ جی کے پسند ہو گیا ہے غالب
دل رک رک کر بند ہو گیا ہے غالب
واللہ کہ شب کو نیند آتی ہی نہیں
سونا سوگند ہو گیا ہے غالب

اس صورت میں معنی یہ نکلے کہ موج بہار کو دیکھ کر ہمیں معشوق (یا جوانی کے دن، یا آغاز جنوں کا زمانہ وغیرہ) کی یاد آئی، جس کے باعث ہم دل بستہ ہو گئے، گویا زنجیر موج گل نے ہمارے دل کے لئے زنجیر کا کام کیا۔

''زنجیر نکالنا'' بمعنی ''زنجیر اتارنا'' بھی ممکن ہے، کیونکہ ''نکالنا'' کے ایک معنی ''الگ کرنا'' بھی ہیں، اور اسے لباس، زیور وغیرہ کے لئے بھی لاتے ہیں خاص کر اگر بدن یا عضو بدن کے ساتھ ذکر ہو۔ مثلاً ''گردن سے زنجیر نکال دی''، یا ''گھوڑے کی لگام نکال لو'' وغیرہ۔ (برکاتی کی فرہنگ میں ''نکالنا'' درج نہیں۔ ''ہوائے گل'' درج ہے، لیکن معنی کی جگہ سوالیہ نشان ہے، یعنی اس ترکیب کے معنی ان پر واضح نہ ہو سکے۔) اب معنی یہ ہے کہ میں نے موسم گل کے جوش میں لوہے کی زنجیر تو اتار ڈالی، لیکن اس سے حاصل کیا ہوا؟ میرا دل تو اس ہوا کی زنجیر نے منقبض کر دیا۔ گویا جو زنجیر ہم نے پاؤں سے نکالی تھی وہ ہمارے دل میں پڑ گئی۔ یعنی جب موسم گل آیا تو اس جوش میں، اور اس توقع کے ساتھ کہ اب خوب وحشت کا رنگ دکھائیں گے، ہم نے اپنی زنجیر اتار کر پھینک دی۔ لیکن اب کیا دیکھتے ہیں کہ ہمارا دل ہی بجھا ہوا ہے۔ وہ بات ہی نہیں ہے جس کی امید تھی۔ یعنی تیاری تو تھی جنوں کی، لیکن ہاتھ آئی افسردگی۔ ''کیا نکالی'' کے ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں، کہ کیا اب کی بار جنوں میں ہم نے (بجائے سامان وحشت و جولانی) زنجیر نکال لی کہ ہمارا دل اس طرح رکا پڑا ہے؟ انشائیہ اسلوب کے باعث یہ سب معنی پیدا ہوئے ہیں۔ موخر الذکر معنی اس لئے لطف مزید کے حامل ہیں کہ ان میں طنزیہ تناؤ ہے۔ جنوں کے ہی باعث یہ (مجنونانہ = بے عقلی کی) حرکت ہوئی کہ ہم نے زنجیر نکال لی اور اسی میں بندھ گئے۔

دیوانے کے ساتھ زنجیر کا ہونا اس معنی میں بھی مناسب ہے کہ جنوں کے جوش میں اکثر

دیوانے اپنی زنجیریں لئے دیئے نکل کھڑے ہوتے تھے۔ یا یہ بھی ہوتا تھا کہ لوگ پہچان کے لئے دیوانے کو زنجیر پہنا دیتے تھے۔ چنانچہ داستان امیر حمزہ کی اکثر جلدوں میں دیوانہ اور زنجیر کو لازم و ملزوم دکھایا گیا ہے۔ مثلاً ''طلسم ہفت پیکر'' میں ہے:

> یکا یک رستم نے دیکھا کہ صحرا سے زنجیروں کی آواز آئی۔ رستم نے سر اٹھا کے دیکھا ایک دیوانہ زنجیریں ہلاتا ہوا آتا ہے۔۔۔ دیوانے نے ایک چیخ ماری، چار سے (چہار صد) دیوانے زنجیریں ہلاتے ہوئے آ کر جمع ہوئے۔ (طلسم ہفت پیکر جلد دوم، صفحہ ۵۴۴۔۵۴۵ مصنفہ احمد حسین قمر۔)

''نکالنا'' بمعنی ''استعمال کے لئے، پہننے کے لئے باہر لانا، بکس یا الماری سے باہر لانا'' وغیرہ بھی ہو سکتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''سردی آ گئی ہے، اب گرم کپڑے نکالو'' وغیرہ۔ اب مراد یہ ہوئی کہ موسم گل کے آنے پر ہم (جنوں میں کام لینے کی غرض سے) اپنی زنجیر نکال لیا کرتے تھے، لیکن اس بار ہوائے گل کی موج نے (یعنی زنجیر ہوا نے) ہمارا دل کھلانے اور شگفتہ کرنے کے بجائے اسے بند کر دیا (یعنی ملول کر دیا۔) گویا ہم نے اس بہار میں یہ عجب طرح کی زنجیر نکالی، کہ وحشت اور شورش کے بجائے ہمارا دل بند ہے۔ یعنی بہار ہمارے لئے جنوں کی شوریدگی کے بجائے افسردگی لائی۔ ان معنی کی رو سے ''دل بند ہے'' میں ایہام ہے۔ یا پھر اسے استعارۂ معکوس کہہ سکتے ہیں کہ محاورے کو لغوی معنی میں استعمال کیا ہے۔

خوب شعر ہے۔ مزید ملاحظہ کریں ۱/۲۲۷، ۳/۳۰۰ اور ۱/۳۷۹۔

۴۲۵

ہاتھ آتا جو تو تو کیا ہوتا
برسوں تک ہم نے خاک چھانی ہے

۱/۴۲۵ اس شعر کے لہجے میں اسی قسم کا، بلکہ شاید اس سے زیادہ دوہرا تہرا پن ہے، جیسا کہ ۱/۳۷۸ میں ہے۔ یہ بالکل واضح نہیں کیا کہ معشوق سے کیا توقع ہے اور خود سے کیا مطلوب ہے؟ مصرع اولیٰ کے حسب ذیل مطلب ہیں۔ (۱) تو اگر ہمارے ہاتھ آ جاتا تو کیا خوب ہوتا! (۲) تو اگر ہمارے ہاتھ آ جاتا تو تیرا کیا نقصان تھا؟ (۳) تو اگر ہمارے ہاتھ آ جاتا تو بھی کیا ہوتا؟ (۴) تو اگر ہمارے ہاتھ آتا تو کیا چیز ہوتا! (۵) اب اس آخری معنی کے بھی دو معنی ہیں۔ مصرع ثانی میں خاک چھاننے کی بات ہے۔ پرانے زمانے میں سونے اور قیمتی پتھروں کی کان کنی کا طریقہ یہ تھا (ہندوستان میں بہت جگہ یہ اب بھی رائج ہے) کہ زمین اور پتھروں وغیرہ کو توڑ کر نہایت باریک چھلنی سے گذارتے تھے۔ لہٰذا ایک معنی یہ ہوئے کہ تو ہیرا یا سونا تھا۔ ہم نے برسوں خاک چھانی تھی، تو اگر ہاتھ لگ جاتا تو کیا بات تھی! دوسرے معنی یہ کہ برسوں کی آوارہ گردی میں محض خاک ہمارے ہاتھ لگی، اگر تو مل جاتا تو بھی تو شاید خاک ہی ہوتا۔

اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ (۱) ہم نے برسوں خاک چھانی تھی، اس سعی و صعوبت نے ہمیں بالکل بے کار کر دیا تھا۔ اس لئے اگر تو ہاتھ لگتا بھی تو ہم تجھ سے متمتع نہ ہو سکتے تھے۔ (۲) ہم نے برسوں خاک چھانی، (دوڑ دھوپ کی) لیکن تو نہ ملا۔ اب ہمارا آخری وقت ہے، ہم سوچتے ہیں کہ تو ہاتھ لگ بھی جاتا تو اب تجھ میں کیا لطف باقی رہا تھا کہ تجھے پا کر ہم خوش ہوتے؟ برس ہا برس تو ہم کو گذر گئے تھے، اب تو بھی وہ نہ رہ گیا ہوگا جو پہلے تھا۔ (۳) ہم نے برسوں تو خاک چھانی لیکن کیا معلوم یہ محض خاک چھاننا (یعنی کار فضول) رہا ہو؟ اس کا کچھ نتیجہ تو نکلا نہیں۔ خدا معلوم ہم تیرے لئے دوڑ رہے تھے یا محض یوں ہی تگ و دو کا انجام ہوتا کہ نہ ہوتا۔

شعر کا لہجہ اتنا سپاٹ، اور اس کی تہ میں اتنی چالاکیاں ہیں کہ کچھ معلوم نہیں ہوتا کہ متکلم جھوٹ بول رہا ہے، یا ہم کو بے وقوف بنا کر دل میں ہنس رہا ہے، یا واقعی رنجیدہ اور محزوں ہے۔ جان ڈن بھی اپنے لہجے میں کئی رنگ پیدا کر لیتا تھا، لیکن اس کی فکر کے تانے بانے صاف نظر آتے تھے۔ یہاں تو صرف ہوا ہی میں جال بنا گیا ہے۔ لاجواب شعر ہے۔

اوپر جو مفہوم بیان کئے گئے ہیں ان میں سے ایک پر مبنی غالب کا فارسی شعر ۱/۲۵۲ پر ملاحظہ کریں۔

۴۲۶

۱۱۵۰ پیدا کہاں ہیں ایسے پراگندہ طبع لوگ
افسوس تم کو میر سے صحبت نہیں رہی

۴۲۶/۱ یہ شعراپنی کیفیت کے لئے بجاطور پر مشہور ہے، اوراس کے لہجے کا وقار، اور مخاطب کے تئیں متکلم کا تحقیر آمیز لہجہ بھی بہت خوب ہیں۔ افسوس تم ان خوش نصیبوں، یا لائقوں میں سے نہیں ہو جن کا میر کے ساتھ اٹھنا بیٹھنا تھا۔ اگر تم اس سے ملے ہوتے تو تمھیں ایک نابغۂ روزگار ہستی سے ملنے کا شرف حاصل ہوا ہوتا۔ اس میں دو کنائے بھی ہیں۔ ایک تو یہ کہ متکلم کو میر سے شرف ملاقات حاصل تھا، اور دوسرا یہ کہ مخاطب کی شخصیت میں میر سے عدم ملاقات کی بنا پر کوئی کمی رہ گئی۔ یہ کنایہ تو ہے ہی کہ اب میر اس دنیا میں، یا کم سے کم لوگوں کے درمیان نہیں۔ یہ بات مبہم چھوڑ دی ہے کہ شعر کس موقعے کا بیان کر رہا ہے۔ کیا کسی نے میر کے بارے میں پوچھا ہے، یا شاید دیوانگی اور پریشاں دماغی کے نمونے، اور پریشاں طبع لوگوں کے طور طریقے زیر بحث ہیں۔ تب متکلم ذرا ترحم آمیز مربیانہ انداز میں کہتا ہے کہ تم لوگ کیا جانو پراگندگی طبع کسے کہتے ہیں اور اب میر جیسے لوگ کہاں، جن کو دیکھ کر تم سمجھ سکو۔ یہ بات تو ہم ہی لوگوں تک تھی کہ ہم میر کے صحبت یافتہ تھے۔

اب سوال یہ ہے کہ پراگندہ طبعی سے کیا مراد ہے اور اسے اس قدر استحسان کے ساتھ کیوں معرض گفتگو میں لایا گیا ہے؟ برکاتی کی فرہنگ اور ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' دونوں اس سے خالی ہیں (درحالے کہ موخر الذکر میں ''پراگندہ حال'' درج ہے۔) بہر حال، میر نے لفظ ''پراگندگی'' اس طرح استعمال کیا ہے۔

تھا وہ دلا وصال میں بھی میں کہ ہجر میں
پانچوں حواس کی تو پراگندگی ہوئی

(دیوان ششم)

لہٰذا ''پراگندہ طبع'' وہ شخص ہوا جس کے مزاج میں قرار نہ ہو، جس کے حواس ہر وقت منتشر رہتے ہوں۔ یعنی یہ دیوانگی سے ذرا کم تر درجے کی منزل ہوئی۔ میر نے ایسے شخص کو ''ہنگامہ آرا دل فروش'' کہا ہے جو خود میں گم ہو اور اس شدت ارتکاز کے باعث ہنگامہ آرا رہتا ہو، لیکن اسے کچھ خبر نہ ہوتی ہو کہ میں کیا کر رہا ہوں۔

کیسا خود گم سر بکھیرے میر ہے بازار میں
ایسا اب پیدا نہیں ہنگامہ آرا دل فروش

(دیوان پنجم)

اس شعر میں بھی وہی بات ہے کہ اب میر جیسا ہنگامہ آرا نہ پیدا ہوگا۔ لیکن یہاں ہنگامہ آرائی اس باعث ہے کہ میر اپنے وجود میں مستغرق ہے، اور زیر بحث شعر میں غالباً ہنگامہ آرائی جو ہے وہ پریشاں طبعی اور پراگندگی حواس کے باعث ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ وحشت اور ہنگامہ فروشی چاہے از خود رفتگی کے باعث ہو، یا چاہے شدت ارتکاز کے باعث ہو، وہ دیکھنے کے قابل شے ہے۔

دکھن پورب پچھم سے لوگ آ کر مجھ کو دیکھیں ہیں
حیف کہ پروا تم کو نہیں ہے مطلق میری صحبت کی

(دیوان سوم)

اس شعر میں وہ ڈرامائیت نہیں جو زیر بحث شعر میں اس وجہ سے پیدا ہو گئی ہے کہ خود میر موجود نہیں ہے اور کچھ لوگ اس کے بارے میں گفتگو کر رہے ہیں۔ بنیادی مضمون جنون کی تقدیس کا ہے، جس پر ہم ۳۰۴/۱ اور ۲۷۳/۱ میں بحث کر چکے ہیں۔ لیکن یہاں لہجے نے شعر کو کچھ کا کچھ کر دیا ہے۔ دیوان سوم میں ذرا ہٹ کر کے اچھا مضمون نکالا ہے۔

ہیں خوبیاں ہی خوبیاں وحشی طبیعت میر میں
پر انس کم ہم سے دلیل اب کے یہ سودا پر بھی ہے

۴۲۷

عشق میں ذلت ہوئی خفت ہوئی تہمت ہوئی
آخر آخر جان دی یاروں نے یہ صحبت ہوئی

عکس اس بے دید کا تو متصل پڑتا تھا صبح
دن چڑھے کیا جانوں آئینے کی کیا صورت ہوئی

کیا کف دست ایک میداں تھا بیاباں عشق کا
جان سے جب اس میں گذرے تب ہمیں راحت ہوئی

ہم نہ کہتے تھے کہ نقش اس کا نہیں نقاش سہل
چاند سارا لگ گیا تب نیم رخ صورت ہوئی

۱۱۵۵ کم کسو کو میر کی میت کی ہاتھ آئی نماز
نعش پر اس بے سر و پا کی بلا کثرت ہوئی

۴۲۷/۱ انیس شعر کی غزل ہے، اور مطلع اس کا غالباً سب سے کمزور شعر ہے۔ پھر بھی لیجئے غزل کس رتبے کی ہوگی۔ اور مطلع بھی کچھ ایسا ہلکا نہیں۔ ''صحبت ہوئی'' کا فقرہ خوب ہے۔ ''یاروں'' کا ذکر کرکے شعر میں داستانی رنگ پیدا کر دیا ہے اور خود سے بھی فاصلہ کر دیا ہے تا کہ شعر میں جذباتیت اور پلپلا پن نہ ہو۔ ذلت، پھر خفت، پھر تہمت (تہمت بے جا کہ تمھارا عشق اچھا نہیں) میں تدریج ہے۔ پھر تہمت کے بعد

مر جانا بوجہ غیرت ہے، محض مبالغہ نہیں۔ میر نے لفظ ''صحبت'' کو روزمرہ کے تفاعل باہم (Intraction) کے لئے اکثر استعمال کیا ہے، جیسا کہ ہم ابھی ۴۲۶/۱ میں دیکھ چکے ہیں۔ مزید ملاحظہ ہو ۳۳/۳۔
مطلع میں ہم قافیہ الفاظ کو جس طرح جمع کیا ہے اس کی ایک مثال اور ملاحظہ ہو۔

بے دل ہوئے بے دیں ہوئے بے وقر ہم ات گت ہوئے
بے کس ہوئے بے بس ہوئے بے کل ہوئے بے گت ہوئے

(دیوان چہارم)

یہاں ترصیع کے باعث زور تو بہت ہے لیکن تدریج کا حسن نہیں۔

۴۲۷/۲ یہ شعر بھی ایہام کا کمال ہے۔ اس میں کئی طرح کے معنی بہ یک وقت سموئے ہوئے ہیں۔ سب سے پہلے تو ''بے دید'' کو دیکھئے۔ یہ فارسی میں نہیں ہے۔ فارسی میں ''بے دیدہ'' بمعنی ''اندھا'' اور ''بے دیدہ و رو'' بمعنی ''بے حیا'' تو ہیں (''بہار عجم'') اور اسٹائنگاس میں ''بے دیدہ'' بمعنی ''احسان ناشناس'' بھی ہے، لیکن ''بے دید'' نہیں۔ وارستہ نے یہ ضرور لکھا ہے کہ ''بے'' بمعنی ''نا'' بھی آتا ہے۔ لہٰذا ممکن ہے میر نے ''بے دید'' بمعنی ''نادید'' استعمال کیا ہو۔ بہر حال بہت سے اردو لغات بھی ''بے دید'' سے خالی ہیں۔ جن لغات میں یہ درج بھی ہے ان میں اس کے معنی ''بے مروت'' (لہٰذا سنگ دل وغیرہ) لکھے ہیں۔ مشکل یہ ہے کہ خود میر نے ''بے دید'' ایک اور جگہ صاف صاف ''بے بصر'' کے معنی میں استعمال کیا ہے۔

دیکھ اسے بے دید ہو آنکھوں نے کیا دیکھا بھلا
دل بھی بد کرتا ہے مجھ سے تو بھلا کرتا نہیں

(دیوان اول)

شعر زیر بحث میں ''بے دید'' بمعنی ''اندھا'' غیر ممکن ہیں۔ ''بے دید'' بمعنی ''بے مروت'' بھی بہت بعید از قیاس معلوم ہوتے ہیں۔ اغلب ہے کہ یہاں اس کے معنی ''دکھائی نہ دینے والا'' ہوں۔ ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ ''وہ جسے دیکھنا ممکن نہ ہو'' یا ''جس سے دید نہ حاصل ہو سکتی ہو۔'' مثلاً ہم ''بے فیض'' بمعنی ''وہ جس سے فیض نہ حاصل ہو سکتا ہو'' اور ''بے قابو'' بمعنی ''جس پر قابو نہ حاصل ہو سکتا ہو'' بولتے ہیں۔

اب پورے شعر کے معنی پر غور کریں۔ معشوق نظر نہیں آرہا ہے، لیکن اس کا عکس کسی آئینے میں صاف صاف اور برابر (متصل) پڑ رہا تھا۔ لیکن جب دن چڑھا تو وہ بات نہ رہی۔ خدا معلوم آئینے کی کیا صورت ہوئی کہ اب اس میں چہرۂ معشوق منعکس نہیں۔ یہ بات اس قدر مبہم ہے کہ اس میں حسب ذیل نکات بہ آسانی نکلتے ہیں۔ لہٰذا امکانات کو فی الحال نظرانداز کرتے ہوئے مندرجۂ ذیل پر غور کریں:

(۱) بے دید معشوق کا استعارہ خود سورج ہے۔ صبح کو سورج میں روشنی ہلکی ہوتی ہے۔ اس لئے اس کا عکس آئینے میں نظر آرہا تھا۔ جب سورج بلند ہوا اور روشنی تیز ہوئی تو پھر اس کا عکس دکھائی دینا بند ہو گیا، کیونکہ آئینے پر آنکھ ہی نہ ٹھہرتی تھی۔

(۲) آئینے سے مراد دل ہے۔ بے دید کے عکس سے مراد جلوۂ انوار الٰہی، اور صبح کا مطلب ہے اوائل عمر۔ شروع شروع میں ہمارا دل پاک اور حرص و ہوا سے خالی ہوتا ہے۔ لہٰذا عالم طفلی میں ہمارا دل جلوۂ انوار الٰہی کا گھر ہوتا ہے۔ لیکن عمر گذرنے کے ساتھ ساتھ قلب کی سیاہی بڑھتی جاتی ہے، اور جمال الٰہی کا انعکاس اس میں کم ہونے لگتا ہے۔ گویا بنیادی طور پر یہ ورڈز ورتھ کی مشہور Immortality Ode کا مضمون ہے، کہ بچپن میں خدا ہمارے نزدیک ہوتا ہے، اور عمر گذرنے کے ساتھ ساتھ ہم خدا سے دور ہوتے جاتے ہیں۔ چنانچہ اس نظم کے مشہور ترین مصرعے ہیں:

Not in entire forgetfulness.

And not in utter nakedness

But trailing clouds of glory do we come

From God, who is our home:

Heaven lies about us in our infancy!

Shades of the prison-house begin to close

Upon the growing boy

(ترجمہ)

نہ تو پوری پوری نسیان زدگی میں

اور نہ ہی بالکل عریانی میں

بلکہ شکوہ اور نا موری کے بادلوں کے پیچھے پیچھے

ہم خدا کے یہاں سے آتے ہیں، خدا جو ہمارا وطن ہے،

بچپن کے دنوں میں آسمان اور جنت ہمارے آس پاس ہوتے ہیں

لیکن بڑے ہوتے ہوئے بچے کو زندان کی

پرچھائیاں حلقے میں لینا شروع کر دیتی ہیں۔

یعنی اس مضمون میں اسی قسم کا صوفیانہ اندوہ ہے جیسا ۱۰۲/۱ میں ہے۔

(۳) متکلم کوئی مصور ہے اور معشوق، جس کی تصویر وہ بنا رہا ہے وہ سامنے نہیں آتا، بلکہ آئینے میں خود کو دکھا دیتا ہے۔ (واضح رہے کہ آئینے میں منھ دکھانے سے پردہ برقرار رہتا تھا۔) صبح کے وقت جب روشنی نسبتہً کم تھی وہ چہرہ جو آئینے میں جلوہ فگن تھا، صاف نظر آرہا تھا۔ دن چڑھنے کے ساتھ ساتھ نادیدہ معشوق کے چہرے کی چمک بھی بڑھی اور آئینے کی قوت انعکاس کم ہو گئی، کیونکہ آئینے میں جلوہ ہی جلوہ بھر گیا۔ آئینے میں عکس دیکھ کر تصویر بنانے کا ذکر تاریخ کی کتابوں میں نہیں ملتا، لیکن اغلب ہے کہ بعض بیگمات جن کی تصویریں اصلی مانی جاتی ہیں (مثلاً نور جہاں یا ممتاز محل) ان کا عکس چند لمحوں کے لئے مصور کو آئینے میں دکھا دیا گیا ہو اور پھر اس نے خاکے کی بنیاد پر تصویر مکمل کی ہو۔ اگر ایسا نہیں تھا تو صائب کے حسب ذیل شعر کو بے معنی قرار دینا پڑے گا۔

مصور را کند بے دست و پا حسنے کہ شوخ افتد

نہ شد نقشے درست از روے او آئینہ بردارد

(وہ حسن جو شوخ ہوتا ہے، مصور کو بے دست و پا

کر دیتا ہے (شوخی کے باعث) اس کے چہرے

کا ایک بھی نقش صحیح نہیں بنتا اور آخر وہ آئینے کو اٹھا

لیتا ہے۔)

میر کے شعر میں بہر حال ایک اسرار ہے، اور کچھ تواجد (ecstacy) کی سی فضا ہے جو مولانا روم کی یاد دلاتی ہے۔ لیکن میر رعایت سے یہاں بھی نہیں چوکے ہیں۔ چنانچہ "آئینہ" اور "صورت ہوئی" میں ضلعے کا ربط ہے، اور عکس، دید، صبح، دن، آئینہ، صورت، ان میں مراعات النظیر ہے۔

۴۲۷/۳ مصرع اولیٰ کا انشائیہ انداز، اور بیابان عشق کی ویرانی کے لئے کف دست کا پیکر، دونوں بہت خوب ہیں۔ پورے شعر کی ڈرامائی کیفیت اور یہ مضمون کہ عشق کے بیابان سے نہیں گذرے، بلکہ جان ہی سے گذر گئے بہت تازہ ہے۔ ''گذرے'' میں ایہام بھی ہے اور دشت عشق میں جان سے گذرنے میں یہ نکتہ بھی ہے کہ راحت اسی وقت ممکن تھی جب دشت عشق میں جان دیتے۔ اگر اس سے گذر جانے کے بعد طبعی موت مرتے تو کوئی بات نہ تھی۔ بیابان عشق کو کف دست کہنے میں ایک طنزیہ لطف بھی ہے کہ پہلی نظر میں گمان گذر سکتا ہے کہ بیابان عشق محض ایک ہتھیلی کے برابر تھا۔ خوب کہا ہے۔

۴۲۷/۴ جب کسی شعر میں بے ساختگی اور تمام الفاظ کی معنویت اپنے کمال پر ہو تو کہتے تھے کہ اس کی بندش حد سحر تک پہنچ گئی ہے۔ شعر زیر بحث کے بارے میں یہی کہنا پڑتا ہے۔ پھر مضمون کا لطف ملاحظہ ہو، کہ معشوق کو چاند کا ٹکڑا بھی کہتے ہیں، اور یہاں عالم یہ ہے کہ اس کا نقش بنانے میں (''نقش'' بمعنی sculpture بھی ہے) پورے کا پورا چاند خرچ ہو گیا لیکن صرف نیم رخ صورت (profile) بن سکی۔ نقاش سے طرز تخاطب بھی خوب ہے اور ''ہم نہ کہتے تھے'' میں مکالمے کا رنگ بہت عمدہ ہے۔ ''لگ گیا'' بمعنی ''استعمال ہو گیا، خرچ ہو گیا'' کی نزاکت لائق داد ہے۔

صائب نے تجرید کے رنگ میں میر سے ذرا مشابہ مضمون خوب کہا ہے۔

دل روشن گہران فلکی آب شدہ است
تا تو چوں دلبر سیمیں بدنے ساختہ اند
(آسمان کے اعلیٰ گہر حسینوں (=تاروں)
کا دل پانی ہو گیا جب تجھ سا سیمیں بدن
معشوق بنایا گیا)

اس میں شک نہیں کہ صائب نے بہت سجا کر اور مناسبتوں کا پورا لحاظ رکھتے ہوئے شعر کہا ہے۔ لیکن اس میں میر کی سی طباعی اور روزانہ زندگی کا مشاہدہ نہیں، کہ براہ راست چاند ہی کو معشوق کی شبیہ میں لگا دیا۔

۴۲۷/۵ ''بے سروپا'' کی میت پر لوگوں کی کثرت ہونا عجب طنزیہ تاثر رکھتا ہے۔ یہ مضمون بھی بالکل نیا

ہے کہ میر (=عاشق) کے جنازے میں اتنی بھیڑ تھی کہ بہت سے لوگوں کو نماز جنازہ تک نہ ملی۔ امام احمد ابن حنبل فرمایا کرتے تھے کہ بیننا و بینکم الجنائز۔ یعنی ہمارے اور تمھارے درمیان جنازے ہیں۔ مراد امام یہ تھی کہ لوگوں کے حسب مراتب ان کے جنازے میں ہجوم ہوتا ہے۔ جس کے جنازے میں سب سے زیادہ ہجوم ہوتا ہے اس کا مرتبہ سب سے بلند ہوتا ہوگا۔ ممکن ہے امام احمد کا یہ قول میر کے بھی ذہن میں رہا ہو۔

''بے سروپا'' کنایۃً عاشق کو کہتے ہیں (''نور اللغات'') لیکن اس کے کئی معنی ہیں: (۱) بے سروسامان (۲) سراسیمہ و پریشان (۳) آوارہ (۴) بے بنیاد و مہمل۔ آخری معنی کا یہاں اطلاق نہیں ہوتا۔ لیکن اور سب معنی زیر بحث شعر میں درست آتے ہیں۔ میر نے اس مضمون کو دیوان اول میں بھی کہا اور فارسی میں بھی دو بار کہا۔

(۱) زیادہ حد سے تھی تابوت میر پہ کثرت
ہوا نہ وقت مساعد نماز کرنے کو

(۲) زبس کہ بر سر تابوت میر کثرت شد
نہ داد دست بسے را نماز میت او
(میر کے تابوت پر اس قدر کثرت ہوئی کہ بہتوں کو
اس کی نماز جنازہ پڑھنے کا موقع نہ ملا۔)

(۳) شد کشتہ میر و افسوس از کثرت خلائق
دستم نہ داد ہرگز بر نعش او نمازے
(میر مارا گیا اور افسوس کہ کثرت ہجوم کے باعث اس
کی لاش پر مجھے نماز پڑھنے کا موقع نہ ملا۔)

فارسی کے شعر حسب معمول سست ہیں۔ اردو شعر اچھا ہے، لیکن زیر بحث شعر میں مضمون زیادہ توانا ہے۔

۴۲۸

بو کئے کھلائے جاتے ہو نزاکت ہائے رے

ہاتھ لگتے میلے ہوتے ہو لطافت ہائے رے

۴۲۸/۱ یہ شعر تعریف و تجزیہ سے مستغنی ہے۔ پھر بھی اتنا کہے بغیر نہیں رہا جاتا کہ نزاکت اور لطافت کو جس بے تکلفی سے ثابت کیا ہے وہاں تک نظامی کی بھی پہنچ نہیں، دوسروں کا کیا سوال ہے؟ نظامی کو معشوق کے حسن کی تصویر کشی اور تجریدی پیکروں پر مبنی باتوں کے ذریعہ جسمانی حسن کو بیان کرنے میں خاص درک تھا۔ ''شیریں خسرو'' میں شیریں کے غسل کا بیان نظامی یوں کرتے ہیں۔

چو قصد چشمہ کرد آں چشمۂ نور
فلک را آب در چشم آمد از دور
پرند آسماں گوں بر میاں زد
بہ شد در آب و آتش در جہاں زد
تن صافش کہ می غلطید در آب
چو غلطد قاقمے بر روے سنجاب
چو بر فرق آب می انداخت از دست
فلک بر ماہ مروارید می بست

(جب اس چشمۂ نور نے چشمے کا رخ کیا تو
آسمان کی آنکھیں دور ہی سے اتنی خیرہ
ہوئیں کہ ان میں پانی آ گیا۔ اس نے

آسمانی رنگ کی ریشمی چادر بدن پر لپیٹی،
خود تو پانی کے اندر گئی اور دنیا میں آگ
لگا دی۔ اس کا گورا بدن پانی پر اس طرح
لہرا رہا تھا جس طرح قاقم (سفید سمور)
سنجاب (سیاہ سمور) پر لہراتا ہے۔ جب وہ
اپنے ہاتھوں سے سر پر پانی ڈالتی تھی تو گویا
آسمان چاند کے اوپر موتی گوندھ رہا تھا۔)

ظاہر ہے کہ جو لوگ کیٹس (Keats) کی حسیاتی (Sensuous) شاعری کے دلدادہ ہیں وہ اگر نظامی کو پڑھتے تو انھیں معلوم ہوتا کہ یہ فن ہمارے یہاں بھی کس درجۂ کمال کو پہنچا ہوا تھا۔ لیکن میر کے شعر زیر بحث میں معشوق کا حسن جس انسانی سطح پر ہم تک پہنچتا ہے وہ نظامی سے بھی آگے کی چیز ہے، کیونکہ نظامی کے یہاں روشنی کے پیکروں کی جھمک میں ہماری دوسری قوت ہائے حاسہ (خاص کر قوت لامسہ) متحرک نہیں ہوتیں۔ تیسرے شعر میں لامسہ کا کچھ امکان تھا، لیکن نظامی نے رنگ اور حرکت (بدن کی fluidity) پر زیادہ زور دیا ہے۔ میر نے تمام حسیات کو اس شعر میں برانگیخت کر دیا ہے، اور اس زبردست توازن کے ساتھ، کہ کوئی بھی حس کسی پر حاوی نہیں۔

(۱) خوشبو، بو کرنا = شامہ (۲) کھلانا = پھول = رنگینی = باصرہ (۳) پھول کی مخملی سطح اور بافت یا (texture) = لامسہ (۴) ہاتھ لگنا = لامسہ (۵) لطافت = ذائقہ (لطیف ذائقہ) (۶) سمعی = سسکی کی آواز = ہائے رے۔ یہ فقرہ خاص توجہ کا مستحق اس لئے بھی ہے کہ اس کے ذریعہ معاملے کا فوری پن عیاں ہوتا ہے، اور اس کا تاثر بے حد حسیاتی (sensuous) ہے، اگر ذرا سا بھی بیان کا توازن بگڑے تو ابتذال پیدا ہو جائے۔ موجودہ صورت میں تو یہ انشائیہ کا زور رکھتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۳/۳۴۰۔

ہم جانتے ہیں کہ میر کو ٹھوس حسیاتی پیکر اور اس کے ذریعہ اشیا خاص کر انسان سے متعلق اشیا کا بیان کرنے پر جو قدرت تھی وہ غالب، اقبال، درد، سودا، مصحفی کو بھی نہ تھی۔ صرف میر انیس اس صفت میں میر کے قریب پہنچتے ہیں۔ لیکن زیر بحث شعر جیسا کلام تو میر کے یہاں بھی کم یاب ہے۔ اپنی طرح کا قطعی عدیم المثال شعر ہے۔

۴۳۹

کرتا ہے کب سلوک وہ اہل نیاز سے　　سلوک=داد و دہش
گفتار اس کی کبر سے رفتار ناز سے

خاموش رہ سکے نہ تو بڑھ کر بھی کچھ نہ کہہ
سر شمع کا کٹے ہے زبان دراز سے

یہ کیا کہ دشمنوں میں ہمیں سانتے لگے
کرتے کسو کو ذبح بھی تو امتیاز سے

۱۱۶۰　شاید کہ آج رات کو تھے مے کدے میں میر
کھیلے تھا ایک مغ بچہ مہر نماز سے

۴۳۹/۱　مطلعے کا مضمون کوئی خاص نہیں، ہاں لفظ "سلوک" یہاں خوب آیا ہے۔ مصرع ثانی کی بندش بھی چست ہے۔ لہٰذا اگرچہ مطلع ہے برائے بیت، لیکن لطف سے بالکل عاری بھی نہیں۔

۴۳۹/۲　خاص سبک ہندی کا شعر ہے، کہ پہلے مصرعے میں دعویٰ یا نصیحت اور دوسرے میں دلیل یا مثال۔ اس طرز کا وہ شعر سب سے زیادہ کامیاب ہوتا ہے جس میں دعویٰ/نصیحت غیر معقول ہو اور دلیل میں استعاراتی رنگ چوکھا ہو۔ مثلاً زیر بحث شعر میں نصیحت یہ ہے کہ بڑھ بڑھ کر باتیں نہ بناؤ۔ اس کے لئے شمع کی لو کے بھڑک اٹھنے اور بلند ہونے کا استعارہ اختیار کیا۔ (شمع کی لو کو زبان سے تشبیہ دیتے

ہیں۔) جب شمع کی لو بھڑکتی اور بلند ہوتی ہے تو اس کی وجہ عام طور پر یہ ہوتی ہے کہ اس کی بتی ضرورت سے زیادہ جل اٹھتی ہے اور اس میں گل آجاتا ہے۔ اس کا تدارک یہ ہے کہ گلگیر سے شمع کی بتی کو کاٹ کر چھوٹی کر دیتے ہیں۔ یہ استعارہ ہوا شمع کا سر کٹنے کا۔ اس طرح یہ بات ثابت ہوئی کہ نہ شمع کی زبان لمبی ہوتی (وہ بڑھ بڑھ کر بات نہ کرتی) اور نہ اس کا سر کٹتا۔ یہ بات بھی پر لطف ہے کہ زبان لمبی ہونے کا نتیجہ زبان قطع ہونا نہیں، بلکہ سر قطع ہوتا ہے یعنی "سے" سے مراد "کی وجہ سے" ہے۔ مصرع ثانی کا صرف ونحو بھی خوب ہے، کہ بادی النظر میں گمان ہوتا ہے کہ زبان دراز وہ آلہ ہے جس سے شمع کا سر قلم ہوتا ہے۔ یہ گمان بے بنیاد بھی نہیں، کہ شمع کی لو کو تلوار سے بھی تشبیہ دیتے ہیں۔ میر نے ان دونوں کا کنایہ ۲/۲۹۵ میں بھی خوب رکھا ہے۔ شمع اور تلوار کے استعارے کو کلیم ہمدانی نے بالکل نئے رنگ سے باندھا ہے۔

ظلمت بروں نہ رفت دمے از دیار ما
زخمی زتیغ شمع نقد شام تار ما
(ہمارے دیار سے ایک لمحے کے لئے
بھی تاریکی دور نہ ہوئی۔ ہماری تاریک
شام تیغ شمع سے زخمی ہو کر وہیں کی وہیں
گر پڑی۔)

اس نازک خیالی کی داد نہ دینا ظلم ہے، اور انصاف کی بات یہ ہے کہ میر کا شعر نازک خیالی سے عاری ہے۔ ہاں میر کا استعارہ اور تمثیل بہت خوبصورت ہیں اور اپنے رنگ میں لاجواب ہیں۔ ملاحظہ ہو ۸/۲۔

۴۳۹/۳　یہ مضمون بھی میر نے بار بار باندھا ہے، اور اس مضمون سے ان کا شغف عسکری اور سلیم احمد کے اس خیال کو ایک بار پھر معرض سوال میں لاتا ہے کہ میر اپنی خودی کو معشوق اور اہل دنیا کے سامنے رکھ دیتے ہیں، اس پر اصرار نہیں کرتے۔ یہاں عالم یہ ہے کہ ان کو سب کے ساتھ قتل ہونا بھی منظور نہیں۔ ۲/۱۹۷ پر حسب ذیل شعر ملاحظہ ہو۔

ہم وے ہیں جن کے خوں سے تری راہ سب ہے گل
مت کر خراب ہم کو تو اوروں میں سان کر

اب یہ اشعار دیکھیں۔

لوٹے ہیں خاک وخون میں غیروں کے ساتھ میر
ایسے تو نیم کشتہ کو ان میں نہ سانئے

(دیوان اول)

رکھتا تھا وقت قتل مرا امتیاز ہائے
سو خاک میں ملایا مجھے سب میں سان کر

(دیوان دوم)

آگے بچھا کے نطع کو لاتے تھے تیغ و طشت
کرتے تھے یعنی خون تو اک امتیاز سے

(دیوان ششم)

سان مارا اور کشتوں میں مرے کشتے کو بھی
اس کشندہ لڑکے نے بے امتیازی خوب کی

(دیوان ششم)

یہ سب شعر ۴/۱۷۱ کی بحث میں درج ہیں، اور ان کے باوجود میں نے زیر بحث شعر کو لائق انتخاب سمجھا تو اس لئے کہ اس کے مضمون میں بعض باتیں ایسی ہیں جو محولہ بالا شعروں میں نہیں ہیں۔ (۱) معشوق اپنے شوق قتل یا جوش قتل میں دوست، دشمن، سچے عاشق اور اہل ہوس، میں امتیاز نہیں کرتا۔ (۲) متکلم کے ساتھ جو لوگ سانے گئے وہ لامحالہ اس کے دشمن ہیں، گویا ان کے دشمن ہونے کے لئے یہی ثبوت کافی ہے کہ انھوں نے متکلم کو تنہا مرنے کی عزت سے محروم رکھا۔ (۳) زیر بحث شعر میں قتل کرنے کے لئے "ذبح کرنے" کا فقرہ استعمال کیا گیا ہے جو زیادہ پرقوت اور اشاراتی ہے۔ "ذبح کرنے" میں تیاری، ساز وسامان، مذبوح کو زمین پر گرا کر اس کے گلے پر چھری پھیرنے وغیرہ کے جو پیکری اشارے ہیں وہ قتل کرنے یا خون کرنے یا کشتہ کرنے میں نہیں۔ "ذبح کرنے" کا فقرہ صورت حال کو زیادہ سفاک اور فوری بنا دیتا ہے۔

انگریزی اثر کے تحت جب ہمارے یہاں عشق کی "اخلاقیات" بدلی تو اسی ہوس امتیاز کے

مضمون کو ہم حسرت موہانی کے یہاں یوں دیکھتے ہیں۔

ترے ستم سے میں خوش ہوں کہ غالباً یوں ہی
مجھے وہ شامل ارباب امتیاز کرے

غور کیجئے، کہاں خاک وخون میں ساننا اور کہاں ستم کا ہدف بننا۔ اس کے خلاف وہ شاعر جو انگریزی اثر سے نسبتاً محفوظ رہے تھے، مثلاً داغ، ان کے یہاں لفظ "ساننا" اور محاورہ "ہاتھوں کو خون میں ساننا" بے تکلفی سے نظم ہوا ہے۔

چھوٹے گی حشر تک نہ یہ مہندی لگی ہوئی
تم ہاتھ میرے خون میں کیوں سانتے نہیں

داغ کے شعر میں طنز کی کئی جہات ہیں، جب کہ حسرت موہانی کا شعر بالکل سپاٹ اور بے تہ ہے۔ میر کے شعر میں دونوں مصرعے انشائیہ ہیں اور "کرتے کسو کو ذبح" میں ایک گھریلو بے تکلفی ہے جو شعر کو واقعیت کے نزدیک لاتی ہے۔

۴/۴۲۹ اس شعر میں جو خوش طبعی، افسانویت اور محاکات ہے اس کا جواب مشکل ہے۔ "مہر نماز" مٹی کی ٹکیہ ہوتی ہے جسے شیعہ حضرات سجدہ گاہ کے طور پر استعمال کرتے ہیں اسے "مہر سجدہ" بھی کہتے ہیں۔ مٹی کی ٹکیہ پر سجدہ کرنے کا عمل استعاراتی اور نشانیاتی (Semiotic) امکانات سے بھرا ہوا ہے، لہٰذا فارسی والوں نے اسے اکثر استعمال کیا ہے، اور بڑی خوبی سے۔ بعض شعر جو "بہار عجم" میں درج ہیں حسب ذیل ہیں۔

از قبلہ سازی خم ابروے ساقیاں
مہر نماز طاقیاں داغ بادہ شد

(ظہوری)

(ساقیوں کے خم ابرو کو قبلہ بنانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ ساقی کے اطاعت گذاروں کے لئے داغ شراب نے مہر نماز کی حیثیت اختیار کرلی۔)

ظہوری کے یہاں مضمون میں جدت ہے اور اس کا شعر اعلیٰ درجے کی خیال بندی کا نمونہ ہے۔ لیکن شعر میں برجستگی اور روانی کم ہے، بلکہ ایک طرح کی آورد (strain) کا احساس ہوتا ہے۔ (ویسے، یہ ظہوری کی عام صفت ہے۔) محمد قلی سلیم کہتا ہے۔

وجود خاکی ما مہر سجدۂ ملک است
بحیرتم کہ دریں مشت گل چہ دیدہ خدا
(ہمارا وجود خاکی، فرشتوں کے لئے مہر
نماز ہے۔ میں حیرت میں ہوں کہ خدا نے
اس مٹھی بھر خاک میں کیا دیکھا؟)

یہاں طباعی تو ہے، اور وجود خاکی کو مشت گل، پھر اس مشت گل کو فرشتوں کی مہر نماز کہنا بہت عمدہ ہے۔ لیکن مضمون کی بنیاد کمزور ہے، کیونکہ روایتوں میں ہے کہ اللہ نے حضرت آدم کی پیشانی میں نور محمدی رکھا تھا اور اسی باعث فرشتے آدم کے سجدہ گذار کئے گئے تھے۔ لہٰذا مصرع ثانی کا استفسار بے معنی ہے۔ خود میر نے فارسی میں کہا ہے۔

در شیرہ خانہ میر مگر بود شب کہ صبح
دیدم بہ دست مغ بچہ مہر نماز را
(شاید میر رات بھر شراب خانے میں تھا
کہ میں نے صبح کو ایک مغ بچے کے ہاتھ
میں مہر نماز دیکھی۔)

اسی مضمون کو میر نے دوبارہ کوئی تیس بتیس برس بعد یوں کہا۔

شاید شراب خانے میں شب کو رہے تھے میر
کھیلے تھا ایک مغ بچہ مہر نماز سے

(دیوان ششم)

یہاں اور شعر زیر بحث میں مصرع ثانی مشترک ہے۔ مصرع اولیٰ زیر بحث شعر میں ذرا بہتر ہے کیونکہ ''آج رات کو تھے'' میں ''شب کو رہے تھے'' کے مقابلے میں روزمرہ کا لطف زیادہ ہے۔ بنیادی خوبی جو

میر کے تینوں شعروں کو ظہوری وسلیم میں بھی ممتاز کرتی ہے، وہ میر کی برجستگی، بندش کی چستی اور مضمون کی خوش طبعی ہے (جس میں طنز کی بھی ہلکی سی آمیزش ہے۔) مغ بچے کا مضمون لانا، اور پھر اسے مہر نماز سے کھیلتا ہوا دکھانا، طباعی کا کمال ہے اور شاید ان سب سے بڑھ کر شعر کا سادہ لہجہ ہے جس میں بظاہر کسی قسم کی رائے زنی نہیں، صرف براہ راست بیان روداد یا بیان (Narration) ہے۔ نہ تعجب ہے، نہ طنز، نہ بغلیں بجانے کا سا انداز۔ کسی جذباتی حاشیے کے بغیر بس ایک بات بیان کر دی ہے۔ گویا میر کے لئے شراب خانے میں رات گذارنا، اور مہر نماز ساتھ لے جانا، پھر نشے یا خمار کی شدت کے باعث مہر نماز وہیں چھوڑ جانا، یہ سب معمولی باتیں ہیں۔ ان باتوں پر واقعیت کا حاشیہ یہ لگایا کہ مغ بچے کو مہر نماز سے کھیلتا ہوا دکھایا۔ اس میں یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ مغ بچے کو مہر نماز سے واقفیت نہیں، وہ اسے کھیل کی چیز سمجھتا ہے۔ اور یہ کنایہ تو ہے ہی کہ میر پابند شراب بھی ہے اور پابند نماز بھی۔ عجب پر لطف شعر ہے۔

۴۳۰

بھری آنکھیں کسو کی پونچھتے جو آستیں رکھتے
ہوئی شرمندگی کیا کیا ہمیں اس دست خالی سے

۴۳۰/۱ دونوں مصرعوں میں جدت مضمون اور کنائے کی فراوانی ہے۔ پہلے مصرعے میں بالکنایہ خود کو عریاں تن بتایا، کہ ہمارے شانہ و بازو آستین سے خالی ہیں۔ یعنی ہمارا لباس (بوجہ فقر و بے سروسامانی، یا بوجہ دحشت و دیوانگی) تار تار ہو چکا ہے۔ آنکھوں کو "بھری" کہنا ان کے پرنم ہونے کا کنایہ ہے اور آنکھوں کا پرنم ہونا کنایہ ہے دردمندی اور رنجیدگی اور رنجوری کا۔ پھر بے آستین کے ہاتھ کو خالی کہا، حالاں کہ "ہاتھ خالی ہونا" سے مراد ہوتی ہے "دولت کا نہ ہونا، زر کا نہ ہونا۔" لہٰذا اس میں کنایہ اس بات کا رکھا کہ ہم جیسوں کے لئے آستین رکھنا ہی بڑی تونگری ہے۔ پھر، اس تونگری سے کام کیا لیتے؟ یہ نہیں کہ اپنے لئے کچھ سامان مہیا کرتے، بلکہ یہ کہ کسی دردمند کی بھیگی ہوئی آنکھ کو آنسوؤں سے پاک کرتے۔ ظاہر ہے کہ جب آستین سے آنسو پاک کرنے کی تمنا ہو رہی ہے تو یہ کنایہ موجود ہی ہے کہ نہ دامن ہے نہ گریبان، اور رومال یا بنی پاک ہونے کا تو سوال ہی نہیں اٹھتا۔

ان سب سے بڑھ کر یہ مضمون ہے کہ اپنی بے سروسامانی اور عریانی پر رنج نہیں، بلکہ اس بات کا رنج ہے کہ آستین نہ ہونے کے باعث ہم کسی کے آنسو خشک کرنے سے قاصر رہے اور ہمیں شرمندگی اٹھانی پڑی کہ ہم اس قابل بھی نہیں۔ میرزا رفیع واعظ نے خوب کہا ہے۔

بہ زمیں برد فرو خجلت محتاجانم
بے زری کرد بہ من انچہ بہ قاروں زر کرد
(محتاجوں کے سامنے شرمندگی نے مجھے
زمین میں گاڑ دیا۔ غریبی نے میرے

ساتھ وہ کیا جو دولت نے قارون کے
ساتھ کیا۔)

اس شعر کی چمک دمک اپنی جگہ، لیکن میر کے یہاں خالی آستین کو خالی ہاتھ بیان کرنا، اور میر کے کنائے، یہ ایسے عناصر ہیں جن کی بنا پر میرزا واعظ کا شعر میر کے سامنے دب جاتا ہے۔ پھر میر کے دونوں مصرعوں میں انشائیہ، ڈرامائی اسلوب مستزاد ہے۔

جناب سردار جعفری نے اس شعر پر یوں اظہار خیال کیا ہے کہ یہ اس کیفیت کا شعر ہے "جہاں وصل کی لذت درد و غم کے اتھاہ سمندر میں ڈوب جاتی ہے اور عاشق کی مفلسی اور مظلومی کی غمازی کرتی ہے۔" یہ بات واضح نہیں ہوئی کہ اسے وصل کا شعر کیونکر کہہ سکتے ہیں؟ اگر یہ فرض کیا جائے کہ "بھری آنکھیں کسو کی" سے معشوق کی ڈبڈبائی ہوئی آنکھیں مراد ہیں (یہ قطعی قرین قیاس نہیں) تو پھر بھی "عاشق کی مفلسی اور مظلومی" کا یہاں کیا محل ہے؟ دراصل کسی بھی متن کو اگر پہلے سے طے شدہ مفروضات کی روشنی میں پڑھیں تو غلط نتائج کا برآمد ہونا لازمی ہے۔

۴۳۱

ناتوانی سے اگر مجھ میں نہیں ہے جی تو کیا
عشق جو چاہے تو مردے سے بھی اپنا کام لے

۴۳۱/۱ عشق کی توصیف میں دو بہت عمدہ شعر ۳۹۳/۴ اور ۳۹۳/۵ پر گذر چکے ہیں۔ لیکن یہاں مصرع ثانی میں دنیا ہی نرالی ہے۔ عشق کی قوت پر اتنا زبردست اعتماد بڑے بڑے صوفیوں کو ہی ہو سکتا ہے۔ پھر مضمون کی یہ ندرت اور خوبی کہ عشق کے کچھ اپنے مقاصد ہیں جن کے لئے وہ انسانوں کو استعمال کرتا ہے۔ اس طرح عشق بڑے سے بڑے آدرش اور عظیم سے عظیم مقصد سے بھی بڑی چیز ثابت ہوتا ہے۔ اس شعر کی رو سے تو عشق ہی وہ قوت ہے جو کائنات اور تاریخ میں تصرف کر کے اپنی مرضی پوری کرتا ہے۔ اس کے لئے مردہ و زندہ سب برابر ہیں۔

یہ بات بھی غور کے قابل ہے کہ مصرع اولیٰ میں ناتوانی کے باعث جان کی جس کاہش کا ذکر ہے، وہ بھی غالباً عشق ہی کی پرداختہ ہے۔ یعنی عشق نے پہلے تو متکلم کو صید زبوں بنایا، اس کی قوت سلب کر لی، اسے تقریباً مردہ بنا ڈالا، پھر بھی اپنا اعتماد اور اپنا جادو متکلم پر قائم رکھا کہ میں اب بھی عشق کے کام کا ہوں۔ دوسرے مصرعے کی برجستگی اور پورے شعر میں بندش کی چستی کا جواب اگر کچھ ممکن ہے تو اس والہانہ استقبال و اعتماد میں ہے جس سے دوسرا مصرع عبارت ہے۔ زبردست شور انگیز شعر ہے۔ "جی ہونا" بھی "جان ہونا" بھی بہت خوب استعمال کیا ہے، ورنہ "دم"، "جان" وغیرہ بھی کہہ سکتے تھے۔ "جی" میں "جان" کے علاوہ "ہمت" اور "طاقت" کا بھی اشارہ موجود ہے۔

۴۳۲

رنگ گل و بوے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں
کیا قافلہ جاتا ہے جو تو بھی چلا چاہے

۴۳۲/۱ یہ شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ اس میں کیفیت کی شدت کے باعث معنی کی نہ نظر انداز ہو جاتی ہے۔ لیکن بعض لوگ اس شعر کو کچھ اس انداز سے پیش کرتے ہیں گویا میر نے اس سے اچھا شعر کہا ہی نہیں۔ حالانکہ ظاہر ہے میر کے خزینے میں اس سے بھی آب دار جواہر ہیں۔ یوں بھی، یہ مضمون میر نے طرح طرح کہا ہے۔

عالم میں آب و گل کا ٹھہراؤ کس طرح ہو
گر خاک ہے اڑے ہے ور آب ہے رواں ہے

(دیوان اول)

قابو خزاں سے ضعف کا گلشن میں بن گیا
دوش ہوا پہ رنگ گل و یاسمن گیا

(دیوان اول)

انشا کے یہاں بھی اس سے مشابہ مضمون ہے۔

جوں موج ہوا اپنا تھا ہوش بھی اڑنے پر
اے نکہت گل تو نے کیوں اتنی شتابی کی

درد نے بھی انشا کی طرح تخاطب کے لہجے میں کہا ہے۔

ٹھہر جا ٹک بات کی بات اے صبا
کوئی دم میں ہم بھی ہوتے ہیں ہوا

اغلب ہے کہ یہاں سب اشعار پر بیدل کا حوالہ قائم ہوتا ہو۔

ہر کجا نکہت گل پیرہن رنگ درید
نیست پوشیدہ کہ از خود سفرے می خواہد

(جہاں کہیں بھی پھول کی خوشبو نے رنگ
کا پیراہن پھاڑ کر منھ نکالا، یہ بات کھل
گئی کہ اب وہ اپنے آپ سے سفر کرنے
والی ہے۔)

ان اشعار کے باوجود میر کا زیر بحث شعر دھندلا تا نہیں۔ اور یہ خود اہم بات ہے۔ ایسا مضمون جو ذرا غیر معمولی ہو اور جس پر کئی بار طبع آزمائی کی گئی ہو، اگر نئے ڈھنگ سے بندھ جائے تو شاعر کے لئے مایۂ افتخار ہوتا ہے۔ زیر بحث شعر میں مصرع اولیٰ کے دو معنی ہیں۔ (۱) رنگ گل اور بوئے گل دونوں کی بساط محض ہوا کی سی ہے، کہ ابھی ہیں، ابھی نہیں۔ (۲) رنگ گل اور بوئے گل دونوں غائب ہو رہے ہیں، چمن سے جانے والے ہیں۔ مصرع ثانی میں انشائیہ اسلوب کی وجہ سے ڈرامائی رنگ پیدا ہو گیا ہے، اور اس سے بڑھ کر تخاطب کا کمال اور مخاطب کو ترغیب ہے کہ ایسے قافلے کے ساتھ تم بھی چلے چلو تو کیا بات ہے۔ "جو تو بھی چلا چاہے" کا ابہام عجب لطف رکھتا ہے۔ اس کے ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ اگر تم بھی چلے چلو تو یہ قافلہ بہت عمدہ بن جائے۔ ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ یہ قافلہ تو جا ہی رہا ہے، تم بھی چلے جاؤ (یعنی تم بھی اس قابل ہو کہ چلے جاؤ۔) ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ ایسے قافلے کے چلے جانے کے بعد تمھاری کیا ضرورت، یا تمھاری کیا حیثیت؟ تم بھی چلے جاؤ۔ غرض کہ اس فقرے کے باعث مصرعے کے معنی سیماب وار کہیں ٹھہرتے ہی نہیں۔ لیکن اس کا زیریں متن بھی معلوم ہوتا ہے کہ جب رنگ گل اور بوئے گل جیسی چیزیں چلی جاتی ہیں، بلکہ بہت کم ٹھہرتی ہیں، تو تمھارے ٹھہرنے کا بھلا کیا جواز ہو سکتا ہے؟ تم جب تک اس دنیا میں رہو گے، تمھارا وجود ایک غیر ضروری بار ہی رہے گا۔

بیدل، درد اور انشا کے شعر جو میں نے نقل کئے ہیں، مضمون کے اس پہلو سے عاری ہیں کہ

انسان کا وجود اس زمین پر غیر ضروری بار کی طرح ہے اور وہ یہاں سے جس قدر جلد چلا جائے اتنا ہی اچھا ہے۔ مزید ملاحظہ ہو ۳/۲۳۲ اور ۱/۳۸۸۔ دیوان دوم ہی میں میر نے اس مضمون کو تعجب اور تاسف کے لہجے میں کہا ہے۔

کیا رنگ و بو و باد سحر سب ہیں گرم راہ
کیا ہے جو اس چمن میں ہے ایسی چلا چلی

۴۳۳

اس آفتاب حسن کے ہم داغ شرم ہیں
ایسے ظہور پر بھی وہ منھ کو چھپا رہے

۴۳۳/۱ یہ مضمون عام ہے کہ اللہ کا جلوہ ہر طرف ہے، لیکن وہ خود کہیں نظر نہیں آتا۔ اچل داس نے کیا اچھا کہا ہے۔

ندیدم ہیچ جا از جلوۂ ایں بے نشاں خالی
وزحسنش شش جہت لبریز و جائش ہم چناں خالی
(میں نے اس بے نشان کے جلوے سے کوئی بھی جگہ
خالی نہ پائی۔ شش جہت اس کے حسن سے لبریز ہے
اور اس کی جگہ پھر بھی خالی ہے۔)

میر نے اس بات کو ترقی دے کر شرم کی بات بیچ میں ڈال دی، گویا جلوۂ حق میں بھی انداز معشوقانہ ہے اور اگر انسان کو اس دنیا میں لقائے ربانی حاصل نہیں تو اس کی وجہ "شرم" ہے۔ چونکہ اللہ تعالیٰ کو غیرت کی صفت سے بھی متصف کرتے ہیں، اس لئے یہ مضمون قطعاً نامناسب بھی نہیں۔ مصرع ثانی میں لفظ "ظہور" بہت مناسب ہے، کیونکہ یہ اللہ تعالیٰ کے لئے بھی آتا ہے اور اس کے لغوی معنی بھی درست ہیں۔ "ایسے ظہور" میں بظاہر عجز بیان ہے لیکن دراصل یہاں میر کا وہ مخصوص انداز ہے کہ وہ بظاہر خود کو کچھ کہنے سے عاری قرار دیتے ہیں اور اس طرح سب کچھ کہہ دیتے ہیں۔ "آفتاب حسن" خود بہت خوبصورت ترکیب ہے، اور اس کی مناسبت سے "داغ" بھی عمدہ ہے، کیونکہ آفتاب میں داغ فرض کرتے ہیں۔ ان کو (Sun Spots) کہا جاتا ہے اور قدیم ماہرین ہیئت بھی اس بات سے واقف تھے کہ آفتاب میں دھبے ہیں اور یہ بھی ہے کہ بہت سی چیزیں ایسی ہیں جن پر دھوپ میں داغ یا دھبہ پڑ جاتا ہے۔ یہ مضمون بھی

خوب ہے کہ ہم اس ادائے شرم سے داغ داغ ہیں کہ اس کا ظہور ہر طرف دیکھتے ہیں لیکن اسے نہیں دیکھتے۔ مولانا روم کہتے ہیں۔

اے دوست بدوستی قرینیم ترا
ہر جا کہ قدم نہی زمینیم ترا
در مذہب عاشقی روا کے باشد
عالم بہ تو بینیم و نہ بینیم ترا
(اے دوست ہم دوستی کے تعلق کی بنا
پر تجھ سے قربت رکھتے ہیں۔ تو جہاں
جہاں قدم رکھے ہم وہاں مثل زمین
ہیں۔ لیکن مذہب عاشقی میں یہ کب
روا ہے کہ ہم دنیا کو تو تیرے ذریعہ
دیکھیں، لیکن تجھے نہ دیکھیں۔)

میر کے شعر میں بھی مولانا روم کی رباعی جیسی کیفیت ہے۔ بلکہ میر کا شعر مناسبتوں کے اعتبار سے زیادہ ٹھوس ہے۔ آفتاب کی مناسبت سے "داغ" کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے۔ "ظہور" کی مناسبت پورے مضمون سے ظاہر ہے۔ پھر، آفتاب کی روشنی سب کو نظر آتی ہے، لیکن خود سورج پر کسی کی آنکھ نہیں ٹھہرتی۔ اس طرح بھی یہ بات درست بیٹھتی ہے کہ ظہور کے اس جوش و ہجوم کے باوجود اس کا منھ چھپا رہتا ہے۔ مولانا روم کی رباعی میں استدلال اور مناسبت سے زیادہ عاشق کی محویت اور آفتاب وجود مطلق کے ساتھ نیاز اور لگاؤ کی بات ہے۔ میر کے شعر میں بھی آفتاب وجود مطلق کے ساتھ لگاؤ ہے، لیکن اسے استدلال سطح پر پیش کیا گیا ہے۔ رومی کا کلام ایرانی طرز کا ہے اور میر کا شعر سبک ہندی کی طرز کا۔ شور انگیز دونوں ہی ہیں۔

۴۳۴

۱۱۶۵

کل کہتے ہیں اس بستی میں میر جی مشتاقانہ موئے
تجھ سے کیا ہی جان کے دشمن وے بھی محبت رکھتے تھے

۴۳۴/۱ اس شعر میں بھی کیفیت کے وفور نے میر کی اسلوبیاتی چالاکیوں کو چھپا لیا ہے۔ حسب ذیل باتوں پر غور کریں:

(۱) ''مشتاقانہ'' کے دو مفہوم ہیں۔ ایک تو یہ کہ ''عالم مشتاقی میں'' اور دوسرا یہ کہ ''موت کے مشتاق ہو کر''۔ یعنی پہلے معنی کی رو سے عشق کی کیفیت کا ذکر ہے اور دوسرے معنی کی رو سے موت کے اشتیاق کا ذکر ہے۔

(۲) ''کل کہتے ہیں میر جی موئے'' اور ''اس بستی میں''، یہ فقرے شعر کو روزمرہ زندگی سے قریب لاتے ہیں۔

(۳) ان باتوں میں کنایہ اس بات کا بھی ہے کہ میر کوئی مجہول شخص نہ تھا۔ بلکہ غالباً اپنے عشق و عاشقی کے باعث خاصا معروف و مشہور تھا، ورنہ پوری بستی میں اس کی موت کا چرچا نہ ہوتا۔

(۴) میر کو معشوق سے محبت تھی اور وہ اپنی جان کا دشمن تھا، یہ تضاد خوب ہے۔ یعنی کسی کا عاشق ہونا اور اپنی جان کا دشمن ہونا، دونوں ایک ہی بات ہیں۔

(۵) ''جان کے دشمن'' خطابیہ بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی معشوق کو مخاطب کر کے کہا ہے کہ ''اے جان کے دشمن، تجھ سے میر جی کو کس قدر رغبت تھی!''

(۶) متکلم اور مخاطب، اور پھر بستی کے لوگ، جو میر کی موت پر رائے زنی کر رہے ہیں، ان کرداروں کے باعث شعر کی دنیا بہت بھری بھری اور ''انسانی'' (= افسانوی) معلوم ہوتی ہے۔

(۷) اپنی جان کا دشمن ہونا اور معشوق سے محبت رکھنا، یہ تضاد اور توازن خوب ہے۔

۴۳۵

سنتے تھے کہ جاتی ہے ترے دیکھنے سے جاں
اب جان چلی جاتی ہے ہم دیکھتے ہیں ہائے

۴۳۵/۱ ''ہائے'' کی ردیف کو اس طرح نبھانا کہ جذباتیت کی بے وقاری نہ آنے پائے اور وہ بات کہہ بھی دی جائے جس پر 'ہائے' کہنا ضروری تھا، آسان نہ تھا۔ غالب نے بھی ایک فارسی غزل میں اسی بحر میں ''ہائے'' کی ردیف کو خوب نبھایا ہے۔

سر چشمۂ خونست ز دل تا بہ زباں ہائے
دارم سخنے با تو و گفتن نتواں ہائے

(ترجمے کے لئے ملاحظہ ہو ۲۶۲/۴۔) ممکن ہے غالب نے میر کی دیکھا دیکھی یہ ردیف اختیار کی ہو۔ میر کے شعر میں حسب معمول لفظی اور معنوی چالاکیاں ہیں۔ سب سے پہلے تو یہ مضمون ہی انوکھا ہے کہ معشوق کو دیکھ کر جان نکل جاتی ہے۔ جلوۂ معشوق کے سامنے نگاہیں خیرہ ہو جانا، یا پھر بے ہوش ہو جانا، تو عام ہے۔ یہاں معشوق پر نگاہ پڑتے ہی جان جانے کا مضمون ہے، لہٰذا متکلم کا جذبۂ عشق اس قدر شدید ہے کہ اسے اس بات کا یقین ہے کہ معشوق کو دیکھا نہیں اور جان نکلی نہیں۔ لیکن اس مضمون کو وسعت دے کر اور ''دیکھتے ہیں'' کو کثیر المفہوم بنا کر میر نے بات کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے۔

(۱) معشوق کا دیدار نہیں ہوا اور متکلم اپنی آنکھوں سے دیکھ رہا ہے کہ اس کی جان جا رہی ہے۔ (جیسا کہ بعض لوگوں کے ساتھ ہوتا ہے کہ وہ محسوس کرتے ہیں کہ اب ٹانگوں کی جان گئی، اب سینے کی جان گئی، اب گردن کی جان گئی، وغیرہ۔)

(۲) ''ہم دیکھتے ہیں'' بمعنی ''اب یہ ہونے ہی والا ہے۔'' ''دیکھنا'' بمعنی ''مستقبل میں

واقع ہونا'' اردو کا خاص روز مرہ ہے۔ مثلاً ''میں دیکھ رہا ہوں کہ اب یہ دیوار گرنے ہی والی ہے۔'' لہٰذا اب معنی ہوئے کہ تجھ کو دیکھ کر جان، جان آفریں کو سپرد کرنے کا موقع ہی نہ ملا۔ اب چند ہی لمحوں میں میری جان جانے والی ہے۔ اور میں تجھے بغیر دیکھے ہی مر جاؤں گا۔

(۳) یہ بات سچ نکلی کہ تجھے دیکھنے سے جان جاتی ہے۔ اب ہم تجھے دیکھ رہے ہیں اور ہماری جان بھی جا رہی ہے۔ اس کے پھر دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ جان واقعی اس لئے نکلی ہے کہ معشوق سامنے ہے۔ دوسرا مفہوم یہ کہ تیرا سامنا اس وقت ہوا جب میرا وقت آخر ہے۔

۴۳۶

انکھڑیوں کو اس کی خاطر خواہ کیوں کر دیکھیے
سو طرف جب دیکھ لیجے تب تک اودھر دیکھیے

۴۳۶/۱ معاملہ بندی کا دلچسپ اور نہایت نازک شعر ہے، لیکن اس کی اصل خوبی (یا اہمیت) اس بات میں ہے کہ معشوق کی طرف آنکھیں بھر کر دیکھنے کی بات ہو رہی ہے۔ اس کا پورا چہرہ یا سراپا دیکھنے کا کوئی ذکر نہیں۔ معلوم ہوتا ہے میر کے زمانے میں بھی اس قسم کے برقعے کا رواج تھا جس میں چہرہ چھپا رہتا ہے لیکن آنکھیں نظر آتی ہیں اور جسے ہم لوگ ماڈرن برقعہ کہتے ہیں۔ یا پھر ممکن ہے معشوق کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالنے کا معاملہ ہو۔ اغلب یہ ہے کہ اسی برقعے کی بات ہو جس کا ذکر اوپر ہوا۔ معشوق شاید بازار میں یا دوکان پر ہے اور متکلم اس کے قریب ہی ہے۔ لیکن اسے معلوم ہے (یا اس کے دل میں چور ہے) کہ معشوق کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھوں گا تو سب لوگ متوجہ ہو جائیں گے۔ لہٰذا وہ بہت احتیاط اور حزم سے کام لیتا ہے اور اسی وقت معشوق کی طرف دیکھتا ہے جب اس کے خیال میں کوئی اس کی طرف متوجہ نہیں۔ ایک پوری تہذیب، اور اس تہذیب میں عشق کے ایک خاص پہلو کے پورے رکھ رکھاؤ کی تصویر اس شعر میں آگئی ہے۔ یہ ظاہر نہیں کیا کہ خود معشوق کا کیا رد عمل اس پورے معاملے میں ہے۔ ممکن ہے اسے بھی متکلم میں دلچسپی ہو اور وہ چاہتا ہو کہ متکلم اس کی طرف دیکھے اور ان کی آنکھیں چار ہوں۔

عرصہ ہوا احتشام صاحب مرحوم نے مجھے یہ شعر سنایا تھا کہ اس زمانے میں میر سے بہت منسوب کیا جا رہا تھا۔

دیکھ لیتا ہے وہ پہلے چار سو اچھی طرح
چپکے سے پھر پوچھتا ہے میر تو اچھی طرح

اکبر حیدری کا کہنا ہے کہ اثر لکھنوی مرحوم نے اسے میر سے منسوب کیا ہے، لیکن یہ شعر میر کا ہے نہیں۔ ظاہر ہے کہ شعر میر کا نہیں ہے۔ لیکن ممکن ہے زیر بحث شعر کی طرح کے اشعار کے نمونے پر اثر صاحب والا فرضی شعر کسی نے بنالیا ہو۔ پورے شعر میں معاملے کی ڈرامائیت بہر حال بہت خوب ہے اور احتشام صاحب مرحوم اسے پڑھتے بھی بہت خوب تھے۔ غفر لہم۔

۴۳۷

کچھ بات ہے کہ گل ترے رنگیں دہاں سا ہے
یا رنگ لالہ شوخ ترے رنگ پاں سا ہے

کیا جانیے کہ چھاتی جلے ہے کہ داغ دل
اک آگ سی لگی ہے کہیں کچھ دھواں سا ہے

۱۱۷۰ جو ہے سو اپنے فکر خر و بار میں ہے یاں
سارا جہان راہ میں اک کارواں سا ہے

۴۳۷/۱ بظاہر اس شعر میں کچھ نہیں، لیکن ذرا غور کریں تو معنی اور اسلوب کی کئی خوبیاں ہاتھ آتی ہیں۔ انشائیہ انداز کے باعث پورا شعر استفہامیہ بھی ہے اور استفہام انکاری بھی ہے۔ (۱) آج کیا بات ہے کہ جس کے باعث گل نے تیری دہن کی رنگینی اور لالہ نے تیرے پان کا رنگ اختیار کر لیا ہے؟ (۲) یہ کون سی بات ہے کہ گل کو تیرے رنگین دہن اور لالے کو تیرے رنگ پان کی طرح شوخ کہا جائے؟ (۳) کوئی تو بات ہوگی کہ گل نے تیرے دہن کی سی رنگینی اور لالے نے تیرے رنگ پان کی سی شوخی اختیار کر رکھی ہے۔ یعنی یہ معاملہ خالی از علت نہیں۔

''رنگ پاں'' کی ترکیب بھی دلچسپ ہے۔ خان آرزو نے لکھا ہے کہ جب فارسی+عربی، فارسی+ترکی کو مضاف مضاف الیہ کر کے فارسی زبان کی وسعت میں اضافہ ہوا ہے اور ہو رہا ہے، تو فارسی، عربی، ترکی+ہندی کو مضاف، مضاف الیہ کر کے اردو میں اضافہ کیوں نہ کیا جائے؟ لیکن برا ہو ہمارے ''استادوں'' کا کہ انھوں نے اسے تقریباً بند کرا کے چھوڑا۔ ناسخ تک نے ''رنگ پاں'' لکھا ہے۔ ملاحظہ

۳۹/۴۴۰ـ

۴۳۷/۴ یہ شعر سائر مشہدی کا تقریباً ترجمہ ہے۔

من نمی دانم کہ دل می سوزد از غم یا جگر
آتش افتاد است در جائے و دودے می کند

(مجھے نہیں معلوم کہ غم کے باعث دل جل رہا ہے
کہ جگر۔ کہیں آگ لگی ہے اور کچھ دھواں اٹھ
رہا ہے۔)

مضمون تو سائر نے یقیناً حاصل کیا، لیکن نبھانہ پائے۔ دوسرا مصرع بہت خوب ہے لیکن مصرع اولیٰ میں ''من نمی دانم'' اور ''از غم'' دونوں بالکل غیر ضروری ہیں۔ سائر کے برخلاف میر کے شعر میں بندش بہت چست ہے۔ ایک لفظ بھی زائد نہیں، اور مصرع اولیٰ میں خبریہ کے بجائے انشائیہ اسلوب اختیار کر کے میر نے ڈرامائیت حاصل کر لی۔ مصرع ثانی اس ڈرامائی فضا میں اضافہ کرتا ہے، کیونکہ ''کچھ دھواں سا ہے'' اور ''اک آگ سی لگی ہے'' میں جو بات ہے وہ ''آتش افتاد است'' اور ''دودے می کند'' کے براہ راست بیان میں نہیں۔ پھر میر کے مصرع ثانی میں ''کہیں'' کا لفظ دونوں طرف جاتا ہے۔ ''کہیں اک آگ سی لگی ہے'' یا ''کہیں کچھ دھواں سا ہے۔'' اس کے برخلاف سائر کے شعر میں لفظ ''جائے'' صرف ''آتش افتاد است'' کی طرف جاتا ہے۔ لہٰذا میر کے شعر میں فن کاری زیادہ ہے۔ اس سے مشابہ مضمون کے لئے ۱/۳۸۶ ملاحظہ ہو۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ میر نے ''داغ دل'' اور ''چھاتی'' کے جلنے کی بات کی ہے۔ اس کے برخلاف سائر کے شعر میں ''دل'' اور ''جگر'' کے جلنے کا ذکر ہے۔ ظاہر ہے کہ ''داغ دل'' اور ''چھاتی'' میں عمدہ مناسبت ہے، اور جلنے کے بھی مضمون سے داغ کو زیادہ مناسبت ہے بہ نسبت جگر کے۔ مزید یہ کہ ہمارے یہاں ''چھاتی'' بمعنی ''سینہ'' اور بمعنی ''دل'' دونوں ہے۔ موخرالذکر معنی میں ''چھاتی'' کو ''دل'' کے مجاز مرسل کے طور پر برتتے ہیں۔ یعنی ظرف (چھاتی) بول کر مظروف (دل) مراد لیتے ہیں۔

فانی نے حسب معمول مضمون کی سطح پست کر کے عجب نسائی لہجے میں کہا ہے۔

پیکاں کے بھی ٹکڑے ہیں رفو کے بھی ہیں ٹانکے
سینے میں دھواں خیر سے اٹھتا ہے کدھر سے

فانی اور ان کے معاصرین میں وہی کمی تھی جو ہم فیض کے یہاں اور نمایاں انداز میں دیکھتے ہیں، کہ ان میں شخصیت کا وہ سخت مغز (Hard core) نہ تھا جس کے باعث کلام میں صلابت پیدا ہوتی ہے۔ میر کا معاملہ یہ ہے کہ ان کے ''دردانگیز'' اشعار میں بھی ایک توانائی سی ہوتی ہے جسے کسی اور اصطلاح کے نہ ہونے کے باعث میں سخت مغز (Hard core) کہتا ہوں۔ فانی اور یگانہ میں یہ مغز (Core) پھر بھی ایک ذرا سا موجود ہے (حالانکہ میرا شبہ ہے کہ یگانہ کی اکڑ محض یا زیادہ تر، اوپری ہے اور ایک طرح کے احساس عدم تحفظ (Insecurity) کا پردہ ہے۔) میر اور غالب، درد اور اقبال وغیرہ کبھی بھی ذہنی طور پر کمزور، یا نفسیاتی طور پر غیر محفوظ (Insecure) نہیں معلوم ہوتے۔ فیض، حسرت، فراق، جگر وغیرہ میں نفسیاتی عدم تحفظ (Insecurity) کا یہ عیب بہت ہے۔ فانی کا بھی یہی حال ہے، ورنہ وہ محولہ بالا قسم کے شعر نہ کہتے۔ ہاں یہ ہے کہ فانی اور یگانہ سخت مغز (Hard core) کے معاملے میں اپنے معاصروں، اور فیض وغیرہ سے بہت بہتر ہیں۔ ایک بات یہ ہے کہ اگر شاعر خود اتنا خود شناس ہو کہ وہ جانتا ہو کہ میں نفسیاتی طور پر غیر محفوظ (Insecure) ہوں، اور پھر وہ اس شعور کو اپنی شاعری میں استعمال کرے تو معاملہ دیگر ہو جاتا ہے۔ فانی، فیض وغیرہ بے چارے اتنے خود شناس نہ تھے۔ ایسی خود شناسی تو ظفر اقبال کو ہی ودیعت ہوئی ہے۔ میر کے تخیل کی وسعت اور پیکر کی واقعیت دیکھنا ہو تو مندرجہ ذیل شعر بھی ملاحظہ کریں۔

محبت نے شاید کہ دی دل کو آگ
دھواں سا ہے کچھ اس نگر کی طرف

(دیوان اول)

دل کے لئے شہر اور بستی کا استعارہ میر نے اکثر استعمال کیا ہے، لیکن اس شعر میں دل کی دوری کا جو کنایہ ہے وہ عدیم المثال حسن کا حامل ہے۔ میر پر انتظار حسین اور ناصر کاظمی کی گفتگو کے لئے اس شعر کا مصرع ثانی عنوان کے طور پر رکھا گیا ہے۔ یہ گفتگو میر شناسی کے لئے تقریباً اتنی ہی اہم ہے جتنا میر پر خود ناصر کاظمی کا مضمون۔ لیکن میر جس طرح معمولی الفاظ کو کثیر المعنی بنا دیتے ہیں اس کا ذکر ان لوگوں کے یہاں نہیں ہے۔

۴۳۷/۳ یہ شعر غزل کی صورت بنانے کے لئے رکھا گیا ہے، لیکن لطف سے یکسر خالی بھی نہیں۔ دنیا کے مال واسباب کو "خروبار" (= گدھا، یعنی بار برداری کا جانور، اور اس پر لدنے والا سامان) کہنا طنز یہ استحقار کا اچھا نمونہ ہے۔ پھر استعارہ در استعارہ یہ کہ مال واسباب خود استعارہ ہے دنیا کے تمام کاروبار کا، جس میں اعمال واقوال سب شامل ہیں "خروبار" کے اعتبار سے "کارواں" بھی بہت عمدہ ہے۔ آخری بات یہ کہ یہ منطق بہت تازہ ہے کہ لوگ عام طور پر دنیا کو سرائے فانی کہتے ہیں اور انسانوں کو مسافر، اور وہ اس بنا پر کہ دنیا میں کسی کو دوام نہیں۔ لیکن یہاں میر نے دنیا (اہل دنیا) کو اس بنا پر کارواں کہا ہے کہ سب لوگ اپنے اپنے مال ومتاع کو لادنے اور لے جانے میں مست ہیں۔

۴۳۸

دل بے تاب آفت ہے بلا ہے
جگر سب کھا گیا اب کیا رہا ہے

کوئی ہے دل کھنچے جاتے ہیں اودھر
فضولی ہے تجسس یہ کہ کیا ہے

فضولی = غیر ضروری

جگہ افسوس کی ہے بعد چندے
ابھی تو دل ہمارا بھی بجا ہے

۴۳۸/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن یہ مضمون خالی از لطف نہیں کہ دل کو خون ہو جانے کے لئے مزید خون کی ضرورت تھی۔ وہ اس نے جگر سے حاصل کیا اور اس طرح دل نے جگر ہی کو تباہ کر ڈالا۔

۴۳۸/۲ قصۂ حاتم طائی میں کوہ ندا کا ذکر آتا ہے کہ اس سے آواز آتی تھی "یا اخی! یا اخی!" اور جس کے بھی کان میں یہ آواز پڑتی تھی وہ بس اسی طرف چل پڑتا تھا اور دنیا کے ہر کام کو چھوڑ دیتا تھا۔ اس شعر میں وہی کیفیت ہے کہ کسی طرف ہر ایک کا دل کھنچا جاتا ہے، کسی کو نہیں معلوم کہ اس طرف کیا ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ متکلم کہتا ہے اس بات کی کھوج کرنے کی فکر کرنا بھی فضول ہے کہ وہ شے کون سی یا کیا ہے جو سب کے دلوں کو کھینچتی ہے۔ سوامی بھوپت رائے بیغم نے تو یہاں تک کہہ دیا تھا۔

آں کہ پاک از فطرت ما و شماست
نیست گر گویند اورا ہم رواست

(وہ جو ''میں'' اور ''تم'' کی فطرت سے
پاک ہے۔ اگر اسے ''نہیں ہے'' کہیں تو
بھی روا ہے۔)

یعنی ذات حق بے چوں، بے چگونہ اور بے کیف ہے۔ (بعض صوفیا کا بھی یہی مسلک ہے۔) میر کہتے ہیں کہ بس اتنا کافی ہے کہ کوئی ہے، یا اس بات کا خیال ہے کہ کوئی ہے۔ جو چیز اہم ہے وہ کشش عشق ہے جو ہر شخص کو کھینچے لئے جاتی ہے۔ اسی خیال کو دیوان دوم ہی میں دوبارہ پھر کہا ہے۔

(۱) کیا کہیں دل کچھ کھنچے جاتے ہیں اودھر ہر گھڑی
کام ہم بے طاقتوں کو عشق زور آور سے ہے

(۲) دل کھنچے جاتے ہیں اسی کی اور
سارے عالم کی وہ تمنا ہے

پہلا شعر تو ایسا ہے کہ ہزاروں غزلیں اس پر نثار ہوں۔ حافظ نے بھی غیر معمولی شعر کہا ہے۔

کس ندانست کہ منزل گہ مقصود کجاست
ایں قدر ہست کہ بانگ جرسے می آید
(کسی کو یہ نہ معلوم ہو سکا کہ منزل مقصود
کہاں ہے؟ بس اتنا ہے کہ جرس کی آواز
آئے چلی جاتی ہے۔)

میر کے زیر بحث شعر پر حافظ کا پرتو ضرور ہے۔ لیکن میر کے یہاں ایک غیر معمولی طنطنہ ہے، انسانی صورت حال کی بے چارگی پر عجب انداز سے تفاخر ہے، کہ اس کی فکر ہم نہیں کرتے کہ کوئی ہے بھی کہ نہیں، اور اگر وہ ہے تو کیا ہے؟ ہم تو بس چلے جاتے ہیں۔ دل کا کھنچا زیادہ اہم ہے، دل کدھر کھنچ رہا ہے، یہ بات اہم نہیں۔

۴/۴۳۸ اس شعر میں شکست خوردگی کا وقار اور عشق کی لائی ہوئی واماندہ حالی پر غرور کا ایسا نقشہ ہے کہ جھر جھری سی آجاتی ہے۔ مخاطب کو مبہم چھوڑ کر شعر کے اسرار اور زور میں اضافہ کیا ہے۔ ممکن ہے کہ مخاطب

کوئی پرسان حال یا کوئی قریبی شخص ہو۔ ممکن ہے وہ معشوق خود ہو۔ متکلم کا حال اس قدر دگرگوں ہے کہ دیکھنے والا افسوس کر رہا ہے، یا شاید ابھی زبان سے کچھ نہیں کہہ رہا ہے، لیکن چہرے کے تاثرات دیکھ کر متکلم کو اندازہ ہو جاتا ہے کہ اسے مجھ پر افسوس یا رحم آ رہا ہے۔ اس پر متکلم ایک شاہانہ یا درویشانہ استغنا کے ساتھ کہتا ہے کہ افسوس کا موقع تو کبھی بعد میں آئے گا۔ ابھی تو ہمارا دل اپنی جگہ ہے۔ اس کے کئی معنی ہیں۔ (۱) ابھی دل نے ہمارا ساتھ نہیں چھوڑا ہے، ہماری اس کی دوستی باقی ہے۔ افسوس کا موقع تو تب ہوگا جب دل بھی ہمیں دھوکا دے کر نکل جائے۔ (۲) ابھی ہمارا دل اپنی جگہ پر قائم ہے، یعنی دل کے پائے استقامت کو لغزش یا اس کی ہمت میں لرزش نہیں آئی ہے۔ ابھی تو دل میں یہ قوت اور یہ مزاج ہے کہ وہ عشق کی توڑی ہوئی آفتوں کو سہہ سکے۔ (۳) ابھی تو ہمارا دل ثابت و صامت ہے، شکستہ اور پارہ پارہ نہیں ہوا ہے۔ (۴) ابھی ہمارا دل بے قابو نہیں ہے، یعنی ابھی وہ کوئی بات نہیں کرے یا کہے گا جس پر لوگوں کو رنج یا تعجب ہو۔

''دل ہمارا ابھی'' کہنے میں نکتہ یہ ہے کہ ابھی ہم بھی دنیا کے عام لوگوں کی طرح ہیں، کہ جس طرح ان کا دل اپنی جگہ پر ٹھہرا ہوا ہوتا ہے، اسی طرح ہمارا بھی دل ہے۔ ابھی ہماری صورت حال ایسی نہیں ہے کہ اس کو کوئی خاص اہمیت دی جائے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ چند دنوں، تھوڑے عرصے، بعد ہمارا حال واقعی افسوس کے قابل ہوگا۔ جس سرد، سپاٹ اور خشک لہجے میں اپنے اوپر آئندہ گذرنے والی مصیبت کا ذکر کیا ہے اس پر رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ المیہ میں بانک پن ہو تو ایسا ہو۔

۴۳۹

باریک وہ کمر ہے ایسی کہ بال کیا ہے
دل ہاتھ جو نہ آوے اس کا خیال کیا ہے

۱۱۷۵ میں بے نوا اڑا تھا بوسے کو ان لبوں کے
ہر دم صدا یہی تھی دے گذرو نال کیا ہے

پر چپ ہی لگ گئی جب ان نے کہا کہ کوئی
پوچھو تو شاہ جی سے ان کا سوال کیا ہے

۴۳۹/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن لطف سے بالکل عاری بھی نہیں۔ ''باریک'' اور ''خیال'' میں ضلع کا ربط ہے۔ کمر، بال، دل، ہاتھ میں مراعات النظیر ہے۔ مصرع ثانی کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ''دل'' کو ندائیہ فرض کریں۔ (اے دل، وہ چیز (معشوق کی کمر) جو ہاتھ نہ آئے اس کا خیال کیا؟) دوسرے یہ کہ ''دل'' کو معشوق کا دل فرض کریں۔ جب کمر کا یہ عالم ہے تو (وہ دل جو ہاتھ نہ آ سکے اس کا خیال کیا؟) ایک معنی یہ بھی ہیں کہ جب کمر ہی بال سے زیادہ باریک ہے تو اگر دل ہاتھ نہ آوے تو بھلا اس کا خیال کیا کریں؟

۴۳۹/۲ تا ۴۳۹/۳ اس قطعے کی محزوں ظرافت، اس کے طنز کا ایہام، اور خود متکلم کا اپنے اوپر استہزا، یہ چیزیں ایسی ہیں کہ ان پر سیکڑوں غزلیں نثار ہو سکتی ہیں۔ اور ان عناصر کا امتزاج اس قدر بے تکلف، اور برجستہ ہے کہ کوئی چیز زیادہ یا کم نہیں معلوم ہوتی۔ ''بے نوا'' کا ایہام بھی پر لطف ہے، کہ یہاں اس کے معنی ''بے ساز و سامان، مفلس'' ہیں، لیکن ''بے آواز، جس کی نوا نہ ہو'' فرض کیے

جائیں تو دلچسپ قول محال پیدا ہوتا ہے کہ وہ شخص جس کی آواز نہ تھی، ہر دم صدا دے رہا تھا کہ بوسہ درکار ہے۔

اب معشوق کا رد عمل ملاحظہ ہو کہ پہلے تو وہ خاموش رہا، یعنی نظر انداز کرتا رہا۔ لیکن جب عاشق کا اصرار بہت بڑھ گیا (یعنی ناقابل برداشت ہو گیا) تو اس نے جواب میں عجب معنی خیز جملہ کہا کہ شاہ صاحب سے یہ تو پوچھو کہ وہ کیا مانگ رہے ہیں؟ اس کے کم سے کم پانچ معنی ہیں:

(۱) ''شاہ جی'' طنزیہ کہا ہے، کہ خود کو فقیر اور بے نوا ظاہر کر رہے ہیں، لیکن لالچ، یا ہوس، یا جرأت کا یہ عالم ہے کہ بوسے جیسی قیمتی چیز شے مانگ رہے ہیں۔

(۲) ''شاہ جی'' طنزیہ ہے، لیکن اس معنی میں کہ خود کو صوفی اور تارک الدنیا اور بے ہوس اللہ والا ظاہر کر رہے ہیں، لیکن، مانگ رہے ہیں بوسہ۔ یعنی دعوائے فقیری کے باوجود دنیاوی لذات کو ترک نہیں کیا ہے۔

(۳) شاہ جی اپنے گریبان میں منھ ڈال کر دیکھیں کہ وہ کیا مانگ رہے ہیں؟ اب یہاں پھر کئی معنی ہیں۔ (۱) اول تو یہ کہ کیا یہ مناسب ہے کہ وہ بوسہ طلب کریں؟ دوم یہ کہ اپنی حیثیت دیکھیں اور بوسے کی قدر پر غور کریں۔ سوم یہ کہ ذرا سوچ تو لیں کہ ان میں بوسہ برداشت کرنے کی اہلیت ہے بھی کہ نہیں؟

(۴) معشوق کچھ دھیان ہی نہیں دیتا، گدا گر عاشق کا مسلسل شور سن کر تجاہل عارفانہ سے کام لیتا ہے اور کہتا ہے ذرا پوچھو تو سہی یہ شخص کیا مانگ رہا ہے؟

(۵) معشوق سنتا ہی نہیں، یعنی واقعی اس کو پتہ نہیں لگتا کہ یہ گداگر شاہ صاحب کیا مانگ رہے ہیں؟

بھیک مانگنے والے کو ''شاہ صاحب''، ''شاہ جی'' کہہ کر مخاطب بھی کرتے ہیں اور بعض اوقات عاشق بھی دنیا چھوڑ کر فقیر ہو جایا کرتے تھے جیسا کہ محمد افضل کی ''بکٹ کہانی'' میں ہے۔ لہٰذا ''شاہ جی'' کا فقرہ بہت مناسب ہے۔ اس میں طنز ہے بھی اور نہیں بھی۔ دوسری طرف، گداگر عاشق کو چپ لگ جانا بھی معنی سے لبریز ہے۔ (۱) عاشق شرمندہ ہوا۔ (۲) متحیر ہوا کہ اتنی دیر سے پکار رہا ہوں لیکن ان کو معلوم ہی نہیں ہوا کہ دروازے پر کوئی ہے۔ (۳) عاشق کی سمجھ ہی میں نہ آیا کہ ایسے

سوال کا کیا جواب دوں؟ (۴) عاشق کو افسوس ہوا کہ میں نے اتنی ضد کی اور نتیجہ کچھ نہ نکلا۔

(۵) معشوق خود پوچھتا تو عاشق شاید جواب بھی دیتا۔ لیکن معشوق نے اس قدر حقارت کا برتاؤ کیا کہ اپنے حاشیہ نشینوں سے کہا کہ جاؤ پوچھ آؤ یہ کون ہے، کیا مانگ رہا ہے؟ اس تحقیر اور ذلت پر عاشق بالکل سن ہو کر رہ گیا۔

اس مضمون کو میر نے ایک جگہ اور برتا ہے۔ وہاں برجستگی اور بندش کی چستی تو ہے، لیکن معنی کی یہ کثرت، اور لہجے میں اتنی تیزی نہیں۔

ہوا میں میر جو اس بت سے سائل بوسۂ لب کا
لگا کہنے ظرافت سے کہ شہ صاحب خدا دیوے

(دیوان سوم)

راسخ عظیم آبادی نے بہاری سے یہ مضمون اٹھایا ہے کہ افسوس یہ حسین لوگ ہمیں بابا کہتے ہیں۔ راسخ نے اسے اردو کلچر کے محاورے میں یوں بیان کیا ہے۔

ہنسی کی راہ لڑکے شاہ جی کہتے ہیں راسخ کو
بہت میں آہ اس تیرے گدا کو دیکھ کر رویا

مرزا جان طپش نے میر کے مضمون کو ذرا پھیلا کر کے، ہلکا کر کے، لیکن اس میں ۱/ ۲-۴۱ کا رنگ بھی ملا کر دلچسپ قطعہ لکھا ہے۔

جب طپش کو نہ ملی بوسے کی اس لب سے خبر
جب فقیروں کی طرح شعر یہ پڑھتا وہ چلا
بے نوا ہیں کسی پر زور نہیں یا محبوب
دیوے اس کا بھی بھلا جو نہ دے اس کا بھی بھلا

سید محمد خاں رند نے میر کے زیر بحث قطعے کی تقلید میں خوب شعر نکالا ہے۔

سائلانہ ان کے در پر جب مرا جانا ہوا
ہنس کے بولے شاہ صاحب کس طرف آنا ہوا

داغ نے گداگری اور بوسے کا مضمون ترک کر کے صرف شرمندگی کا مضمون اٹھایا ہے کہ عاشق کو وفور اضطراب نے معشوق کی گلی کی طرف جانے، یا اس کی گلی سے اٹھ آنے پر مجبور کر دیا۔ داغ نے اس معاملے کی سادہ بات کو لاجواب شستگی، محاورے کی صفائی اور ایہام کے ساتھ باندھا ہے۔

کیا اضطراب شوق نے مجھ کو خجل کیا
وہ پوچھتے ہیں کہیے ارادے کہاں کے ہیں

۴۴۰

رشتہ کیا ٹھہرے گا یہ جیسے کہ مو نازک ہے
چاک دل پلکوں سے مت سی کہ رفو نازک ہے

رشتہ = دھاگا

چشم انصاف سے برقعے کو اٹھا دیکھو اسے
گل کے منھ سے تو کئی پردہ وہ رو نازک ہے

پردہ = پرت

بیڑے کھاتا ہے تو آتا ہے نظر پان کا رنگ
کس قدر ہائے رے وہ جلد گلو نازک ہے

۱۱۸۰ رکھے تا چند خیال اس سر پر شور کا میر
دل تو کانپا ہی کرے ہے کہ سبو نازک ہے

۴۴۰/۱ چاک دل کا رفو تو عام مضمون ہے، لیکن چاک دل کو پلکوں سے سینا میر کی اختراع ہے۔ اس سے طرفہ تر ہے یہ کہنا کہ چاک دل کا رفو اس قدر نازک ہے کہ یہ کام پلکوں سے نہیں ہو سکتا۔ کچھ غزلیں پہلے میر نے چاک دل کو پلکوں سے رفو کرنے کا مضمون اسی دیوان میں یوں لکھا ہے۔

پلکوں سے رفو ان نے کیا چاک دل میر
کس زخم کو کس نازکی کے ساتھ سیا ہے

زیر بحث شعر میں کہا جا رہا ہے کہ زخم دل کو سینے کے لئے بال جیسا باریک دھاگا تو درکار ہے، لیکن اسے مضبوط بھی ہونا چاہئے۔ جس دھاگے سے تم رفو کر رہے ہو وہ بھلا کیا ٹھہرے گا، وہ تو بال کی طرح ہلکا اور

بے زور ہے۔ دوسرے مصرعے میں کہا کہ پلکوں سے چاک دل یوں بھی رفو نہیں ہو سکتا، کیونکہ دل کے زخم میں رفو کرنے کے لئے بہت ہلکا ہاتھ درکار ہے۔ اگر تم اپنی پلکوں کو دل میں چبھا کر زخم کو رفو کرو گے تو لامحالہ سر کا تمام بوجھ ٹانکوں پر آئے گا، اور یہ مناسب نہیں۔ ''نازک رفو'' سے مراد وہ رفو ہے جو بہت آہستہ آہستہ اور ہلکے ہاتھ سے، کسی جھٹکے کے بغیر کیا جائے۔ انعام اللہ خاں یقین کا شعر ہے۔

لبوں پر زخم کے جی آ رہا ہے مت نکل جائے
خدا کے واسطے کچھ نہایت یہ رفو نازک

ظاہر ہے کہ یہاں مراد یہی ہے کہ بہت آہستہ آہستہ، ہلکے ہاتھ سے رفو کرو۔ ورنہ جھٹکا لگے گا تو لب زخم جان اگی ہوئی ہے، وہ باہر آ جائے گی۔ میر نے بھی نازک رفو کا مضمون ایک اور جگہ استعمال کیا ہے، جس سے اس مفہوم کی تصدیق ہوتی ہے۔

ڈرتا ہوں چاک دل کو مرے پلکوں سے سئے
نازک نظر پڑی ہے بہت اس رفو کی طرح

(دیوان سوم)

ان استعمالات سے اندازہ ہوتا ہے کہ رفو کی کوئی قسم شاید ''نازک'' کہلاتی ہو، لیکن یہ کسی لغت میں نہ ملا۔ معنی بہر حال یوں بھی صاف ہیں، کہ ایسا رفو جو آہستگی کیا جائے، نازک رفو کہلائے گا۔

ہمارے زمانے میں دل کی بیمار رگوں کی جگہ تندرست رگیں لگا دی جاتی ہیں۔ اس عمل جراحی کی اصطلاح میں Coronary artery by pass graft کہتے ہیں۔ رگوں کی سلائی کے لئے خاص قسم کی خورد بین، نہایت باریک سوئی اور بہت مہین لیکن مضبوط دھاگا استعمال کرتے ہیں۔ میر کے زمانے میں دل پر عمل جراحی نہیں تھا، لیکن میر کی تخلیقی جودت، اور غالباً تھوڑی بہت طبی معلومات نے انھیں دو سو سال بعد کی طبی سائنس کا کچھ تخیلاتی شعور شاید عطا کر دیا تھا۔ امراض قلب کے بارے میں میر کی معلومات خاصی تھی، جیسا کہ ۱/۹۳ اور ۱/۱۱۱ سے اندازہ ہوتا ہے۔

۴۴۰/۲ اس شعر کا مضمون دلچسپ ہے، کہ معشوق کا برقعہ اٹھا کر اس کا منھ دیکھا جائے۔ گویا یہ کوئی عام سی چیز ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسا ہے نہیں۔ لیکن متکلم/عاشق کو اپنے معشوق کے حسن کی تعریف میں اس

قدر انہماک ہے کہ اسے یہ بھی خیال نہیں کہ معشوق کے حسن کو پھول سے کئی درجہ نازک اور لطیف ثابت کرنے کے لئے اس کی نقاب اضافی ہوگی۔ اور نقاب اٹھانے کا یارا بہر حال کسے ہوگا؟

دوسرا دلچسپ پہلو اس شعر میں لفظ "پردہ" کی وجہ سے ہے، کہ اسے "پرت" یا "تہ" کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ پھر "پردہ"، "چشم" اور "برقعہ" میں ضلعے کا ربط ہے۔ چشم انصاف سے دیکھنا بھی خوب ہے، کہ یہ سارا شعر ہی آنکھ سے دیکھنے کے بارے میں ہے اور یہ ظاہر ہے کہ متکلم/ عاشق اپنے محبوب کو محبت کی نگاہ سے دیکھتا ہے، اور عاشق کو معشوق بہر حال گل و گل سے حسین تر دکھائی دیتا ہے۔ پھر یہ کہنا کہ تم چشم انصاف سے میرے معشوق کو دیکھو، عاشقانہ معصومیت کے سوا کچھ نہیں۔ لطف یہ بھی ہے کہ "چشم انصاف سے دیکھنا" کو دیکھنے کے جسمانی فعل سے اتنا ربط نہیں جتنا ذہنی طور پر کسی چیز کی قدر کا تعین کرنے میں ہے۔ ورنہ اس طرح کے محاورے بے معنی ہوتے کہ "انصاف سے دیکھو تو فلاں کا قول برحق ہے"، یعنی اگر انصاف کو مدنظر رکھتے ہوئے غور کرو تو اس شخص کی بات سچی ہے۔ یہ میر کی شاعرانہ چالاکی ہے کہ وہ دیکھنے کی بھی دعوت دے رہے ہیں، اور انصاف کرنے کی بھی سفارش کر رہے ہیں۔ ورنہ عاشق کے لئے تو اتنا ہی کافی تھا کہ وہ کہتا تم بس ذرا میرے معشوق کو دیکھو۔ فیض کے ذرا عامیانہ شعر میں یہی بات کہی گئی ہے۔

وہ تو وہ ہے تمھیں ہو جائے گی الفت مجھ سے
اک نظر تم مرا منظورِ نظر تو دیکھو

میر میں شاعرانہ چالاکی فیض سے کہیں زیادہ تھی۔ انھوں نے دیکھنے والوں کو چشم انصاف سے دیکھنے کی دعوت دے کر اپنے لہجے میں معصومیت اور محویت پیدا کر لی، اور فیض کے عامیانہ پن سے بھی بچ رہے، کہ ایک شخص عامۃ الناس کو دعوت دے رہا ہے، بلکہ دلالوں کی طرح درخواست کر رہا ہے کہ آؤ میرے معشوق کو تو دیکھو۔ پھر میر کے شعر میں برقعہ اٹھا کر دیکھنے میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ میر کے زمانے میں وہ شاہدان بازاری، جو رکھ رکھاؤ اور تمکین کے ساتھ زندگی گذارنے کا شیوہ رکھتے تھے، اپنے گھروں سے باہر بہت کم نکلتے تھے، اور جب نکلتے بھی تھے تو برقعے کے اندر ملفوف رہتے تھے۔ آج بھی یہ رواج خاص خاص شہروں میں قائم ہے۔ (اس سلسلے میں وینا تلوار اولڈن برگ (Veena Talwar Oldenbrug) کا مضمون Life Style as Resistance. The Courtesans of Lucknow Contesting

Power: Resistance and Social Relations in South Asia مرتبہ ڈگلس ہینز (Douglas Haynes) اور گیان پرکاش (Gyan Prakash) مطبوعہ آکسفورڈ یونیورسٹی پریس ۱۹۹۱۔) لہٰذا میر کے متکلم عاشق کا دوران بحث کسی سے یہ کہنا کہ تم برقعہ اٹھا کر دیکھو، نامناسب نہیں ہے۔ میر کا شعر اس موقعے پر کہا گیا ہے جب کوئی شخص یا کچھ لوگ متکلم/ عاشق کے سامنے گل کی نزاکت کا ذکر کرتے ہیں۔ اس کے جواب میں وہ کہہ اٹھتا ہے کہ تم برقعہ اٹھا کر اس کا (یعنی اس معشوق کا، معشوق شہر کا) منھ تو دیکھو۔ محویت کے باعث وہ چشم انصاف سے دیکھنے اور برقع اٹھانے کی باریکیوں پر دھیان نہیں دیتا اور اپنی معصومیت کا مظاہرہ کرتا ہے۔

"برقعہ" اور "پردہ"، "منھ"، "رو"، "چشم" میں مراعات النظیر ہے، یہ کہنے کی ضرورت نہیں "گل" اور "پردہ" میں مناسبت ہے، کیونکہ "برگ گل" کو "پردہ" سے تشبیہ دیتے ہیں ("بہار عجم") تمام نسخوں میں "کئی پردہ" لکھا ملتا ہے، لیکن ممکن ہے میر نے "پرۂ" بمعنی "برگ گل" یا "برگ کاہ" لکھا ہو۔ "پرۂ" بمعنی "برگ گل" کے بارے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ "بہار عجم" اور "آنندراج" تو لکھتے ہیں کہ "خالی از تازگی نیست"، اور خان آرزو لکھتے ہیں کہ "خالی از غرابت نیست"۔ حق یہ ہے کہ شعر زیر بحث کے ماحول میں "پرۂ" زیادہ اچھا معلوم ہوتا ہے، کیونکہ "پردہ" سے معنی پر تکلف نکلتے ہیں۔ لیکن متن جیسا ہم تک پہنچا ہے اس کا لحاظ رکھتے ہوئے میں نے "پردہ" ہی لکھا ہے۔ ہاں اگر "پردہ" بمعنی "درجہ، مرتبہ" ہوتا تو بات ہی اور تھی۔ یہ معنی کسی بھی لغت میں نہیں ملے۔

گل سے ہزار پردہ نزاکت کا مضمون میر نے رباعی میں بھی باندھا ہے۔

جاں سے ہے بدن لطیف و رو ہے نازک
پاکیزہ ہے تری طبع و خو ہے نازک
بلبل نے سمجھ کے کیا تجھے نسبت دی
گل سے تو ہزار پردہ تو ہے نازک

لیکن بلبل نے معشوق کو گل سے کیوں نسبت دی یہ بات بے ثبوت رہ گئی اس لئے مضمون کا لطف کم ہو گیا۔

۴۴۰/۳ ہمارے یہاں حسن و نزاکت کا معیار ایک یہ بھی ہے کہ جلد بے حد صاف اور بدن پر فربہی

بہت کم ہو۔ (اس کے برخلاف مغربی ممالک میں ایک عرصے تک دودھیا جلد اور بھاری بدن کو حسین سمجھا جاتا رہا ہے۔ سترھویں صدی تک کی مغربی تصویروں میں حسین عورتیں اکثر و بیشتر دوہرے بدن کی، اور بعض بعض تو واقعی حاملہ معلوم ہوتی ہیں۔) ایرانیوں کے یہاں بھی غبغب کو حسن کا ایک اہم حصہ سمجھا گیا ہے۔ لیکن ہمارے یہاں بھاری کولھے اور سینہ، لیکن چھریرے بدن اور باریک جلد کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ اسی تصور کا ایک تفاعل یہ ہے کہ حسین لوگوں کے بارے میں مشہور ہے کہ اگر وہ پان کھائیں تو اس کی سرخی ان کے گلے میں جھلک آتی ہے۔ تاریخی شخصیتوں میں علی قلی خاں کی بیٹی اور غازی الدین عماد الملک کی بیوی گنا بیگم منتظر (وفات ۱۷۷۵) کے بارے میں یہ بات بہت مشہور ہے کہ جب وہ پان کھاتی تھی تو پیک کی سرخی اس کے گلے میں صاف جھلک اٹھتی تھی۔ شیخ تصدق حسین کی تصنیف کردہ داستان ''آفتاب شجاعت'' میں کسی حسین کا بیان یوں ہے:

گلا وہ نازک اور صراحی دار ہے اور ایسی صاف جلد ہے کہ اس میں
سے سرخی پان کی بوقت کھانے پان کے گلے کی رگوں اور گوشت
میں ظاہر ہوتی ہے۔

(آفتاب شجاعت، جلد اول صفحہ ۳۱۷)

انیسویں صدی کے شاعروں نے اس مضمون کو خوب لکھا ہے۔ یہ چند شعر ملاحظہ ہوں۔

رنگ پاں سے سبز سونا بن گئے کندن سے گال
مبتذل تشبیہ ہے سونے پہ مینا ہو گیا
(ناسخ)

مے گلرنگ سی جھلکی جو سرخی پان کی اس میں
گلوے یار پر عالم ہوا شیشے کی گردن کا
(آتش)

گلے سے پھوٹ کے نکلا ہے تیرا پان کا رنگ
شراب سرخ کی ہے ساقیا قلم گردن
(جلال)

ناسخ کا شعر تینوں میں بہترین ہے، لیکن ان میں سے کسی کے یہاں بدن کی جسمانی لذت کا وہ تاثر نہیں، اور وہ فوری پن نہیں جو میر کے شعر میں ہے۔ اس کی ایک وجہ مصرع ثانی کا انشائیہ اسلوب اور مصرعے میں ''ہائے رے'' کا نہایت برجستہ صرف ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱/ ۴۲۸۔) مغربی شاعروں میں شیکسپیئر اور گارسیا لورکا میں ہی یہ بات دیکھنے میں آئی کہ وہ چھوٹے چھوٹے لفظوں کے ذریعہ جسم کی لذت کا فوری احساس پیدا کر دیتے ہیں۔ ہمارے یہاں صرف میر کو اس بات میں کمال حاصل ہے۔ جسم کا بیان یوں تو نظیر اور مصحفی کے یہاں بھی بہت ہے، لیکن نظیر کے یہاں قبل از بلوغ کا سا ابلتا ہوا جوش ہے، اس میں کوئی نزاکت نہیں۔ مصحفی کو البتہ اپنے ہوش و حواس پر قابو رہتا ہے۔ لیکن ان کے جنسیاتی (Erotic) کلام میں کبھی کبھی ابتذال بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ میر اگر کلائی کے جامے کی بات کرتے ہیں تو مصحفی ستھنی کی تنگی کا بھی ذکر کر دیتے ہیں۔

بہادر شاہ ظفر نے البتہ ایک مشہور سراپائی غزل میں میر کا مضمون بڑے حیاتی انداز میں نبھایا ہے۔

آنکھیں ہیں کٹورا سی وہ ستم گردن ہے صراحی دار غضب
اور اس میں شراب سرخی پاں رکھتی ہے جھلک پھر ویسی ہی

یہ پوری غزل حیاتی اور جنسی نزاکت کے احساس میں غرق ہے۔ ایسا انداز نہ مصحفی کے یہاں ہے نہ میر کے یہاں۔ رنگ کے مضمون پر اس غزل کا ایک شعر اور سن لیں۔

گر رنگ بھبھوکا آتش ہے اور بینی شعلۂ سرکش ہے
تو بجلی سی کوندے ہی پڑی عارض کی چمک پھر ویسی ہی

انگریزی میں اٹھی ہوئی ناک (Upturned nose) کو حسن کی علامت سنا تھا، لیکن ناک کو شعلۂ سرکش کہنا بھی لاجواب ہے۔

معشوق کی نازکی پر موسوی خاں فطرت نے اچھا مضمون پیدا کیا ہے۔

نزاکت آں قدر دارد بہ ہنگام خرامیدن
تواں از پشت پایش دید نقش روئے قالیں را

(وہ اس قدر نازک ہے کہ جب وہ قالین پر چلتی ہے

تو اس کے پاؤں کے تلوؤں پر قالین کے نقش ونگار
دکھائی دیتے ہیں۔)

مصحفی نے موسوی خاں فطرت کا تقریباً ترجمہ کردیا ہے لیکن کثرت الفاظ نے مضمون کو پھیکا کردیا۔

لپٹ کر اوس میں پھولوں کے جب وہ ساتھ سوتا ہے
بدن پر نقش ہوجاتا ہے گل بوٹا نہالی کا

(دیوان چہارم)

۴۴۰/۴ اس شعر کے ساتھ غالب کے دو شعر یاد آنا لازمی ہے۔

(۱) ہجوم فکر سے دل مثل موج لرزے ہے
کہ شیشہ نازک و صہبا ہے آبگینہ گداز

(۲) ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندی صہبا سے پگھلا جائے ہے

بے شک غالب کے پیکر میں جو گرمی، روشنی اور تحرک ہے، وہ میر کے یہاں نہیں۔ لیکن میر کا شعر بھی اسی قبیل کا ہے، اور اولیت کا شرف میر کو بہر حال ہے۔ پھر "سر پر شور" کو "سبو" کہنے میں دوہرا لطف ہے، کیونکہ سر کو کاسہ اور پیالہ کہتے ہی ہیں، اور پھر سر کے لئے "پر شور"، "سودا زدہ"، وغیرہ الفاظ لاتے ہی ہیں۔ شراب کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ جوش کرتی ہے، اس لئے اسے موج اور شعلے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ ان مناسبات کے باعث "سر پر شور" کو "کاسہ" کہنا بہت عمدہ ہے۔ پھر، لہجے کے اعتبار سے غالب کے اشعار میں تھوڑی سی انفعالیت ہے، کہ متکلم کو دل کے زیاں کا خوف ہے۔ اس کے برخلاف میر کا متکلم سر کے زیاں کے امکان کا نہ صرف خیر مقدم کرتا ہے، بلکہ خود ہی کہتا ہے کہ میں اب تک اس بات سے خوف کھاتا رہوں کہ کاسہ سر چور چور ہوجائے گا؟ میں تو اسے پر شور سے پر شور تر بنانا چاہتا ہوں اور دل کا کیا ہے، وہ تو ڈرتا ہی رہتا ہے کہ یہ نازک سبو ٹوٹ نہ جائے۔ سر پر شوری کی تو تقدیر ہی ہے کہ اسے پتھر سے ٹکرایا جائے (ملاحظہ ہو ۳/۵)۔ دیوان چہارم میں میر نے اس مضمون کو بڑے دلچسپ کنایاتی

انداز میں کہا ہے۔

بلا شور ہے سر میں ہم کب تلک
قیامت کا ہنگامہ برپا کریں

مراد یہ ہے کہ قیامت کا ہنگامہ برپا کرتے رہنے سے بہتر تو یہ ہے کہ ہم سر ہی کو پھوڑ پھاڑ کر برابر کردیں۔ دونوں شعروں میں سر کی شکستگی، بلکہ سر کے کٹنے کا عجب کھلکھلاتا ہوا اشتیاق اور پر مسرت پیش آمد ہے۔ غالب کے شعروں میں خرد کا پلہ ذرا بھاری معلوم ہوتا ہے۔ میر کے شعروں میں جنون کا راج ہے۔ اب یہ اور بات ہے کہ ایسے شعروں میں بھی میر مناسبت اور رعایت سے باز نہیں آتے۔ چنانچہ "سر" اور "دل" کی مناسبت سے "خیال" کہا، ورنہ "لحاظ" بھی معنی کے اعتبار سے ٹھیک تھا۔ سر، جو انسان کے جسم کا سب سے سخت حصہ ہوتا ہے، اسے "نازک" کہنا درست بھی ہے (کہ سر پر گہری چوٹ آئے تو بیہوشی لازمی ہے) اور طنزیہ لطف بھی رکھتا ہے۔ پھر، سر کی رعایت سے دل بہت خوب ہے، کہ عام طور پر تو سر (دماغ) کو دل کی فکر ہوتی ہے اور یہاں دل کو سر کی فکر ہے۔

۴۴۱

کیا کہیے کلی سا وہ دہن ہے
اس میں بھی جو سوچیے سخن ہے

وابستگی مجھ سے شیشہ جاں کی
اس سنگ سے ہے کہ دل شکن ہے

لطف اس کے بدن کا کچھ نہ پوچھو
کیا جانیے جان ہے کہ تن ہے

۴۴۱/۱ یہ شعر بھی اعجاز سخن گوئی ہے، کہ نہایت معمولی نہایت لچر مضمون کو چار چاند لگا دیے ہیں۔ یہ بھی ایک طرح کا ''اجنبیانا'' (Defamiliarization) ہے۔ اس تصور کو روسی ہیئت پسندوں، خاص کر وکٹر اشکلاوسکی (Victor Shklovsky) اور بورس توماشیوسکی (Boris Tomashevsky) نے بڑی قوت اور وضاحت سے بیان کیا ہے۔ توماشیوسکی کا قول تھا کہ اسٹرن (Sterne) کا ناول ''ٹرسٹرام شینڈی'' (Tristram Shandy) جس میں تمام واقعات الٹ پلٹ کر اور ترتیب بدل کر بیان کیے گئے ہیں، سب سے زیادہ نمونہ جاتی (Typical) اور نمونے کے طور پر پیش کرنے کے قابل ناول ہے۔ اس کی وجہ اس نے یہ بتائی کہ ادب کا تفاعل یہ ہے کہ وہ اشیا کو اجنبیا کر پیش کرتا ہے۔ ناول کا پلاٹ واقعات کو زمانی ترتیب سے بیان کرتا ہے، لہٰذا اس میں اجنبی پن نہیں ہوتا۔ اسٹرن نے اپنے ناول ''ٹرسٹرام شینڈی'' میں واقعات کی زمانی ترتیب کو بالکل نظر انداز کیا ہے، لہٰذا اس کے پلاٹ میں زندگی کے تعلق سے اجنبی پن آ گیا ہے۔ یعنی اس ناول میں زندگی کو (جو زمانی ترتیب سے واقع ہوتی ہے) بالکل الٹے ڈھنگ سے سامنے لایا گیا ہے۔

اپنے مشہور مضمون ''فن بطور تکنیک'' (Art as Technique) کے اختتام پر اشکلاوسکی کہتا ہے: ''فن کی ہیئتوں کی شرح و توجیہ فن کے قوانین کے ذریعہ ہوتی ہے۔ ''واقعیت'' کے ذریعہ ان کی توجیہ نہیں ہوتی۔'' اسی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے توماشیوسکی نے اپنے معرکہ آرا مضمون ''مضمونیات'' (Thematics) میں کہا کہ ''واقعیت کے حامل مسالے میں از خود کوئی فنی ہیئت نہیں ہوتی، اور فنی ہیئت کی تشکیل اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ جمالیاتی قوانین کے تحت حقیقت کی تشکیل نو کی جائے۔'' توماشیوسکی مزید کہتا ہے کہ ''پرانے اور معتاد کے بارے میں اس طرح بات ہونی چاہیے گویا وہ نیا اور انوکھا ہے۔ ہمیں عام شے کے بارے میں اس طرح گفتگو کرنا چاہیے گویا وہ نامانوس ہو۔''

یہ بات ظاہر ہے کہ ان تصورات، اور مضمون/مضمون آفرینی کے اصول میں ایک بنیادی مشابہت ہے۔ مضمون کی بنیاد استعارہ ہے، لیکن ہمارے یہاں استعارے کو بھی حقیقت گردانتے ہیں۔ یعنی ہمارے یہاں استعارے سے استعارہ بنایا جاتا ہے اور اصل استعارے میں خود حقیقت کے صفات فرض کر لیے جاتے ہیں (ملاحظہ ہو جلد سوم صفحہ ۱۱۹ تا ۱۲۲۔) پھر ہر استعارے کو حقیقت قرار دے کر چینی بکس یا روسی گڑیا کی طرح مضمون در مضمون نکلتا جاتا ہے۔ لہٰذا مضمون یا مضمون کی بنیاد کو توماشیوسکی کی زبان میں ''واقعیت پذیر مواد'' (Realistic Material) کہہ سکتے ہیں۔ اس مسالے کو اجنبیانے کے عمل سے گذارنے کے لیے ہر وہ چیز مناسب ہے جس کے ذریعہ اشیا کے اجنبی پن اور تازگی کا ادراک ہو سکے۔ بقول رچرڈس یہ فیصلہ کہ کوئی متن عمدہ ہے، زندہ رہنے کا عمل ہے۔ لہٰذا قاری/نقاد متن کے اندر ان نشانیوں کو تلاش کرتا ہے جن کو دیکھ کر اسے معلوم ہوتا ہے کہ اجنبیانے کا عمل کہاں اور کس طرح کیا گیا ہے۔ در حقیقت، متن کی خوبیاں معلوم کرنے کا عمل بھی رچرڈس (I.A.Richards) کی زبان میں) شاعرانہ عمل کو جانچنے اور اس کی تحسین قدر کے برابر ہے۔ اور شاعرانہ عمل کی بنیادی صفت کولرج (Coleridge) نے یہ بتائی تھی کہ وہ یگانگت (sameness) اور فرق (difference) کو بیک وقت قائم کرتا ہے۔ یعنی شعر میں بیان کی ہوئی اشیا اصل سے مشابہت بھی رکھتی ہیں اور اس سے مختلف بھی ہوتی ہیں۔ کولرج کا قول ہے کہ اگر کسی فرق کی رکاوٹ کے بغیر محض مشابہت ہو تو نتیجہ بدمزہ کرنے والا اور بیزار کن (disgusting) ہوتا ہے۔ یہی نمائندگی تو وہ ہے جہاں ہم مکمل فرق کے اعتراف سے کام شروع کرتے ہو۔ کولرج نے ان خیالات کو زیادہ ترقی نہ دی، کیونکہ وہ فن پارے کی مابعد الطبیعیات میں

زیادہ دلچسپی رکھتا تھا۔ لیکن روسی ہیئت پسندوں نے، اور ان سے بہت پہلے ہمارے یہاں کے نظریہ سازوں نے اس بات کو محسوس کرلیا تھا کہ استعارے/مضمون کی خوبی اسی بات میں ہے کہ اس کے ذریعہ اشیا کس قدر مختلف دکھائی دیتی ہیں۔ یہ بات، کہ شعر میں ازخود یہ صفت (احتجابا) اس لیے بھی ہوتی ہے کہ وہ موزوں (کسی مقررہ بحر اور وزن) میں ہوتا ہے، رومانی انگریزی نقادوں، حتیٰ کہ ورڈز ورتھ (Wordsworth) کو بھی معلوم تھی۔ (ہمارے یہاں طباطبائی کو اس بات کا احساس تھا۔ انھوں نے لکھا ہے کہ جو لوگ صنائع بدائع کو مصنوعی سمجھ کر برا کہتے ہیں، وہ بھول جاتے ہیں کہ بحر اور وزن بھی زبان کی فطری صفات نہیں ہیں۔ شعر میں مصنوعی طور پر الفاظ کو اس طرح جمع کیا جاتا ہے کہ ہم اسے ''موزوں کلام'' کہتے ہیں۔)

اس طویل، لیکن ضروری عبارت معترضہ کے بعد میر کے مطلع کی طرف پھر راجع ہوتے ہیں۔ مضمون آفرینی کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ پامال مضمون کو نئے ڈھنگ سے پیش کیا جائے (اور اس طرح پرانے، مانوس مضمون کو احتجابا دیا جائے۔) نئے ڈھنگ سے پیش کرنے کا ایک طریقہ یہ ہے کہ متن میں نئے معنی پیدا کیے جائیں، یا کثیر معنی پیدا کیے جائیں۔ بالفاظ دیگر، معنی آفرینی کے ذریعہ مضمون میں تازگی پیدا کی جائے۔ میر کے یہاں مصرع اولیٰ میں انشائیہ انداز کے ذریعہ حسب ذیل معنی پیدا کیے گئے ہیں۔ (۱) ہم اور کیا کہیں، بس یہی کہہ سکتے ہیں کہ معشوق کا منھ کلی جیسا ہے۔ (۲) معشوق سے کیا بات کریں؟ اس کا منھ تو کلی کی طرح (بند) ہے۔ یعنی معشوق بات تو کرتا ہی نہیں، ہم اس سے کیا کہیں؟ (۳) اسی مفہوم کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ معشوق سے ہم بات کیا کریں؟ اس کا منھ تو کلی کی طرح بند رہتا ہے۔ یعنی معنی (۲) کی رو سے سادہ استفہام ہے کہ جو شخص بولتا ہی نہ ہو، اس سے کہیں تو کیا کہیں؟ اور معنی (۳) کی رو سے ایک طرح کی مایوسی ہے کہ ایسے شخص سے کوئی کیا بات کرے جس کا منھ کلی کی طرح ہے۔ (۴) یہ بات کیا کہیں کہ وہ دہن کلی جیسا ہے؟ یعنی یہ بات کہنے کی نہیں ہے، اس کا کچھ حاصل نہیں، کیونکہ (جیسا مصرع ثانی میں ہے) اس بات میں بھی سخن ہے۔ (''سخن'' کے معنی پر بحث آگے آتی ہے۔) (۵) یہ کہنا شاید ضروری نہ ہو کہ معشوق کے دہن اور کلی میں کم سے کم تین مختلف طرح کی مشابہتیں ہیں۔ ایک تو بوجہ کیفیت، کہ دونوں بولتے نہیں۔ (کلی کی پنکھڑیوں کو ہونٹوں سے اور ہونٹوں کو پنکھڑیوں سے تشبیہ دیتے ہی ہیں۔) دوم بوجہ طبیعت کہ دونوں نازک ہیں۔ اور سوم بوجہ صفت کہ دونوں تنگ ہیں، فراخ نہیں ہیں۔

(یہ بات دلچسپ ہے کہ مغرب میں فراخ دہانہ حسن کی علامت ہے، اور ہمارے یہاں تنگ دہانہ حسین سمجھا جاتا ہے۔)

''دہن'' کے ضلعے کا التزام پورے شعر میں نہایت حسن اور بے تکلفی کے ساتھ ہے۔ (''کہیے''، ''سخن'' اور ''سوچیے''۔) ''سخن'' کا لفظ نہایت دلچسپ ہے، کہ اس کے معنی میں ''اعتراض'' اور ''شک'' کا پہلو بھی ہے۔ مثلاً خود میر نے کہا ہے۔

تو بچ کہہ رنگ پاں ہے یہ کہ خون عشق بازاں ہے
سخن رکھتے ہیں کتنے شخص تیرے لب کی لالی میں

(دیوان اول)

یہاں ''سخن'' بمعنی ''شک'' ہے، حالاں کہ یہ معنی کسی لغت میں نہیں ملتے۔ فرید احمد برکاتی نے اس شعر میں ''سخن رکھنا'' کو ''سخن داشتن بر چیزے'' کا ترجمہ قرار دے کر معنی لکھے ہیں ''کسی بات میں کلام ہونا، کسی بات کا محل نظر ہونا، کسی بات میں صحیح اور غلط کا احتمال ہونا۔'' ظاہر ہے کہ یہ معنی نہ دیوان اول کے منقولہ بالا شعر سے برآمد ہوتے ہیں، اور نہ شعر زیر بحث سے۔ دراصل ''سخن داشتن بر چیزے'' کا ترجمہ میر ہی کے یہاں کسی شے پر ''سخن ہونا'' کی شکل میں ملتا ہے۔

مستعدوں پر سخن ہے آج کل
شعر اپنا فن سو کس قابل ہے میاں

(دیوان دوم)

''بہار عجم'' میں ''سخن در فلاں چیز است'' کے معنی لکھے ہیں کہ یہ فقرہ کسی چیز کے عدم اور وجود کے بارے میں شک ہونے کے موقعے پر بولا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ شعر زیر بحث میں یہی معنی مقدم ہیں، کہ کیا کہیے کہ وہ دہن کلی جیسا ہے۔ یہاں تو یہ عالم ہے کہ جب سوچیے تو معلوم ہوگا کہ ابھی یہی طے نہیں کہ وہ دہن ہے بھی کہ نہیں۔ دہن کو اس قدر تنگ اور مختصر فرض کرنا کہ اس کے وجود و عدم میں شک پیدا ہو جائے، یا دہن کو معدوم فرض کرنا، یہ دونوں مسلمات شعر ہیں۔ غالب۔

دہن اس کا نظر آیا نہ مجھے
کھل گئی ہیچ مدانی میری

غالب کے شعر میں طباقی اور استعارے کو لغوی معنی میں استعمال کرنے کی ادا بھی خوب ہے۔ لیکن میر کے یہاں مضمون کا لطف اور معنی آفرینی کی تہ داری، دونوں درجۂ کمال پر ہیں۔ "سخن ہے" کا محاورہ یہاں زبان کے تخلیقی استعمال کا زبردست نمونہ ہے، کیونکہ یہ دہن معشوق کے مضمون سے خاص مناسبت رکھتا ہے۔ جیسا کہ اوپر مذکور ہوا، اسے اس وقت بولتے ہیں جب کسی چیز کے وجود و عدم کے بارے میں شک ہو کہ وہ ہے بھی کہ نہیں۔ اور معشوق کے دہن کے لئے بھی یہ مضمون عام ہے کہ وہ ہے بھی یا نہیں۔ "بہار عجم" میں یہ بھی ہے کہ "سخن نیست" کے معنی ہیں۔ "حجت نیست۔" اس اعتبار سے "سخن است" کے معنی "حجت است"، یعنی شک و شبہہ ہے، اعتراض ہے، وغیرہ، ہو سکتے ہیں۔ محمد قلی سلیم کا شعر ہے۔

آشفتہ بیاں ہم چو سلیم اگر احباب
دارند سخن بر سخن من سخنم نیست
(میں سلیم جیسا آشفتہ بیان ہوں۔ اگر
احباب میرے سخن پر سخن رکھتے ہیں
(=اعتراض کرتے ہیں، عیب نکالتے
ہیں) تو مجھے سخن (اعتراض) نہیں۔)

ظاہر ہے کہ سلیم نے تیسرے "سخن" کو "اعتراض" کے معنی میں لکھا ہے۔ اسی طرح، "بہار عجم" میں "سخن رفتن" کے معنی لکھے ہیں ("کسی چیز کے بارے میں) گفتگو ہونا۔" لیکن غالب نے اس محاورے کو جس طرح استعمال کیا ہے، اس سے "اعتراض" یا "شک" کے معنی نکلتے ہیں۔

جز سخن کفرے و ایمانے کجاست
خود سخن در کفر و ایماں می رود
(کفر اور ایمان باتوں کے علاوہ اور کیا
ہے؟ خود کفر و ایمان میں بھی شک ہے۔)

سلیم و غالب کے ان اشعار اور میر کے دیوان اول کے شعر کی روشنی میں "سخن ہے" کے معنی "شک ہے" اور "اعتراض ہے" بھی فرض کئے جا سکتے ہیں۔ اب مصرع ثانی کا دوسرا مفہوم یہ ہوا کہ اگر سوچئے تو اس بات میں بھی شک ہے کہ کلی کو معشوق کے دہن سے مشابہ کہہ بھی سکتے ہیں کہ نہیں؟ تیسرا

مفہوم ہوا کہ ہم یہ بات کیا کہیں کہ وہ منھ کلی جیسا ہے، کیونکہ سوچنے بیٹھئے تو اس بات پر بھی طرح طرح کے اعتراضات وارد ہو سکتے ہیں۔ یعنی کلی جیسی نازک چیز سے تشبیہ دینے پر بھی لوگ اعتراض کریں گے کہ (۱) تشبیہ عام اور پیش پا افتادہ ہے۔ یا (۲) اس سے معشوق کے منھ کی تعریف کا حق نہیں ادا ہوتا۔ یا (۳) مشبہ بہ کو مشبہ سے قوی ہونا چاہئے۔ لیکن یہاں ایسا نہیں ہے، کیونکہ معشوق کا منھ خود کلی سے نازک تر، حسین تر، وغیرہ ہے۔ یا (۴) معشوق کے منھ کو "کلی جیسا" کہنے سے مراد ہے کہ وہ واقعی کلی نہیں ہے، چہ جائے کہ وہ کلی سے بہتر ہو۔ لہٰذا یہ معشوق کی تعریف نہیں، بلکہ توہین ہے، وغیرہ۔

ان تمام باتوں کی روشنی میں شعر کا مفہوم یہ نکلا کہ میں معشوق کے دہن کو کلی جیسا کہنا چاہتا تھا، لیکن غور کیا تو اس میں کئی اعتراض اور شکوک نظر آئے۔ یعنی شعر میں دہن معشوق کے بارے میں دراصل کچھ بھی نہیں کہا گیا ہے، اور اس طرح اسے بالکل ہی واضح دیا گیا ہے، کہ مجھے معلوم ہی نہیں میں دہن معشوق کے بارے میں کیا کہوں؟ شاعر ہو تو ایسا ہو۔

۴۴۱/۴ یہاں بھی معنی کی کثرت اور الفاظ سے کھیلنے کا شوق اس طرح دست و گریباں ہیں کہ سمجھ میں نہیں آتا ان لوگوں کو کیا ہو گیا تھا (ہے) جو "شاعری" کو "جذبات سے لبریز" اور "حقیقی احساسات کا مرقع" وغیرہ سمجھتے تھے (ہیں)۔ مغرب میں وضعیات، مابعد وضعیات اور لاتشکیل، حتیٰ کہ نئی تاریخیت، ان سب میں یہ اصول مشترک ہے (یا ان تصورات میں یہ بات مضمر ہے) کہ سب متن برابر ہوتے ہیں۔ اس وقت ان کے یہاں سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ ہم (مثلاً) شیکسپیر کے ڈرامے کو جاسوسی ناول سے بہتر کس طرح ثابت کر سکتے ہیں؟ چناں چہ جولین سائمنز (Julian Symans) (جو پیشے کے اعتبار سے جاسوسی ناول نگار اور فرصت کے اوقات میں نقاد ہے۔) اس نے لکھا ہے کہ جان کریسی (John Creasy) جس نے کوئی سات سو کے قریب جاسوسی ناول لکھے، مجھ سے اکثر کہا کرتا تھا کہ "آخر ہم لوگوں میں اور شیکسپیر میں فرق ہی کیا ہے؟ میک بیتھ (Macbeth) بھی تو جرم و سزا کی کہانی ہے؟" سائمنز کہتا ہے کہ اصولی حیثیت سے کریسی کی بات اس لئے صحیح لگتی تھی کہ ادب اور متن کے بارے میں کثیر الثقافت (multicultural) تصورات کے باعث اور اس تصور کے باعث کہ ہم کسی بھی متن سے کچھ بھی ثابت کر سکتے ہیں، اور اس نظریے کی بنا پر کہ ادب کو ادبی لطف کے لئے پڑھنا

ضروری نہیں، اور ادب ایک طرح کی مشق تحریر (Writing practice) ہے مغربی تنقید کے بعض فیشن ایبل مکاتب سے ادب کی "ادبیت" کے تصور کے منہا ہو جانے کی نوبت آ رہی ہے۔ فرینک کرموڈ (Frank Kermode) نے جواب دیا ہے کہ شاعری (ادب) ہمارے دل پر اثر کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ جواب افسوسناک حد تک بچکانہ ہے۔ اس کے نظریاتی گھپلوں میں جانے کی ضرورت نہیں، لیکن اس بات پر رنج کرنا ضروری ہے کہ ادب کی نوعیت کے بارے میں بعض بنیادی تصورات کے نہ ہونے کے باعث مغربی تنقید کو اب یہ دن دیکھنا پڑ رہا ہے۔

سائمز اور کریبی کے مکالمے کو آگے بڑھاتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اگر سائمز یہ کہتا کہ "میک بتھ" تمھارے سب ناولوں سے عظیم تر ہے، کیونکہ "میک بتھ" میں معنی زیادہ ہیں، تو اغلب ہے کہ کوئی جدید مغربی نقاد (خاص کر اگر وہ لاتشکیل (Deconstruction) یا نئی تاریخیت کا قائل ہو) جواب میں کہتا کہ "مگر معنی بھی تو تاریخ ثقافت اور مابعد الطبیعیاتی تصورات کے ذریعہ پیدا ہوتے ہیں؟" اس پر جولین سائمز اور فرینک کرموڈ کو چپ ہونا پڑتا، کیونکہ وہ لوگ اب بھی اس بندش سے آزاد نہیں ہو سکے ہیں کہ ادب کو کسی نہ کسی سطح پر "سچے جذبات" اور "حقیقی احساسات" کا اظہار کرنا چاہئے۔ صرف روسی ہیئت پسند، اور پھر مزید گہرائی کے ساتھ رومن یاکبسن (Roman Jacobson) مغرب میں اس تصور کو ترک کر سکے تھے۔ ان لوگوں نے اس بات کا احساس کر لیا تھا کہ فن پارے (یا متن، جو بھی کہیں) کا معنی سے مملو ہونا اور چیز ہے اور ان معنی کا "مبنی بر حقیقت" یا "دنیا کے بارے میں سچائی یا سچے بیانات کا حامل" ہونا اور چیز ہے۔

مغربی شعریات میں لوگ اب بھی اس مغالطے میں ہیں کہ شعر (فن پارہ/متن) میں جو معنی ہوتے ہیں ان کو لازمی طور پر دنیا کے بارے میں سچے بیانات پر مبنی یا ایسے بیانات کا حامل ہونا چاہئے۔ حالانکہ اصل بات تو یہ ہے کہ کثرت معنی خود ایک قدر ہے، اور معنی کے لئے ضروری نہیں کہ وہ حقیقی دنیا کے بارے میں کوئی حقیقی بیان ہو۔ (یہ بات مشرق والوں کو بہت پہلے سے معلوم تھی، سنسکرت شعریات میں بھی اور عربی شعریات میں بھی۔) خود لفظ کی نوعیت کے بارے میں افلاطون کے زمانے سے یہ بات عام ہے کہ لفظ میں "معنی" نہیں ہوتے، یعنی لفظ کسی شے کا نمائندہ ہو سکتا ہے، اس کے جوہر کا حامل نہیں ہو سکتا۔ (جی ہاں، یہ دریافت دریدا کی نہیں، افلاطون کی ہے۔ افلاطون نے تھوڑی سی بے ایمانی ضرور کی کہ

اس موضوع پر اپنے مکالمے میں اس نے دونوں نظریات کو پیش کیا، لیکن سقراط کی زبان سے قول فیصل نہیں کہلوایا۔ لہٰذا اس کے مکالمے (Craytilus) میں دونوں نظریات شانہ بہ شانہ ہیں۔ یعنی اس میں یہ نظریہ بھی موجود ہے کہ لفظ میں معنی نہیں ہوتے، اور لفظ کسی شے کے جوہر کا حامل نہیں ہو سکتا، اور یہ نظریہ بھی موجود ہے کہ لفظ میں "معنی" ہوتے ہیں اور اس میں اس شے کا جوہر ہوتا ہے جس کا نام اس لفظ کے ذریعے معلوم ہوتا ہے۔) موخر الذکر نظریے کو "لفظ مرکزیت" (Logocentrism) کا نام دے کر دریدا (Derrida) نے بہت مطعون کیا ہے۔ لیکن دریدا کے کوئی پچاس سال پہلے برٹرنڈ رسل (Bertrand Russall) یہ بات کہہ چکا تھا کہ مجھے عرصے کے غور و فکر کے بعد معلوم ہوا کہ کوئی ایسی منطقی کائنات نہیں ہے جس میں تمام لفظوں کی اصل اشیا محفوظ ہوں۔ اور مجبوراً مجھے تسلیم کرنا پڑا کہ اگرچہ "یا" (or) اور "اگر" (If) اور "نہیں" (not) کی مدلول اشیا شاید ممکن ہوں، لیکن "پھر بھی" (nevertheless) جیسے الفاظ کی مدلول اشیا کا ہونا ممکن نہیں، اور منطق کو بیش از بیش اسی طرح کے الفاظ سے ہی واسطہ پڑتا ہے۔

ان حقائق کی روشنی میں معنی کے بارے میں کسی نئی دریافت کا سہرا دریدا کے سر باندھنا محض معصومیت ہے۔ دراصل دریدا خود اس مغالطے کا شکار ہے کہ دنیا کے بارے میں حقیقی بیانات شاید ممکن ہوں۔ (یہاں نہ سہی، کہیں اور سہی۔) مشرقی شعریات میں "معنی" کو "حقیقت" کا مرادف نہیں سمجھتے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں "معنی آفرینی" جیسی اصطلاحیں پیدا ہوئیں جن کے ذریعے شعر کی اساس مضبوط ہوگی۔

میر کے زیر بحث شعر میں کثرت معنی اسی نوعیت کی ہے جیسی معنی آفرینی میں ہوتی ہے۔ یعنی اس کی بنیاد استعارے پر ہے، اور ہر استعارے کو حقیقت کی سطح پر برتتے ہیں۔ معشوق کو سنگ دل کہتے ہیں، لیکن میر نے خود معشوق کو سنگ کہہ کر معنی کی نئی جہت پیدا کی ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱/۷) مصرع ثانی میں "کہ" دو معنی میں ہے۔ ایک تو کاف بیانیہ (وہ سنگ جو کہ دل شکن ہے) اور دوسرا کاف تفصیل (اس سنگ سے ہے۔ یہ بات دل شکن ہے۔) یعنی دوسرے معنی کی رو سے خود سنگ دل شکن نہیں، بلکہ یہ بات دل شکن ہے کہ میرا معاملہ معشوق جیسے پتھر سے ہے۔ مزید لطف یہ کہ معشوق تو دل شکن پتھر ہے، لیکن خود متکلم اپنے دل کی نہیں، بلکہ اپنی جان کی بات کر رہا ہے۔ میری جان شیشے کی بنی ہوئی ہے، اور میں وابستہ ایسے پتھر سے ہوں جو دل شکن ہے۔ اس کے دو معنی ممکن ہیں۔ (۱) جان کے مقابلے میں دل زیادہ سخت ہوتا

ہے۔ چونکہ وہ پتھر ایسا ہے کہ دل توڑ دیتا ہے، تو پھر وہ جان کو پاش پاش کرے گا ہی۔ (۲) وہ میرا دل توڑ دے گا کہ دل شکن ہے، لیکن میری جان تو شیشہ ہے، شاید بچ جائے۔ ان معنی میں ایک طنزیہ تناؤ ہے، کیونکہ یہ بات تو ظاہر ہی ہے کہ دل شکن پتھر کے ہاتھوں جان بچنے والی نہیں، لیکن امید سی ہے۔ دوسری طرف یہ طنز بھی ہے کہ مجھ جیسے شیشہ جاں کے لئے دل شکن پتھر کی ضرورت ہی کیا تھی؟ شیشہ تو ذرا سی ضرب سے ٹوٹ جاتا ہے۔ تیسری جہت طنز کی یہ ہے کہ مجھ شیشہ جاں کی جان کو پاش پاش کرنے کا انتظام نہ کیا، دل کو توڑنے والے پتھر سے مجھے منسلک کر دیا، یہ بھی عجب کارخانہ ہے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ ''سنگ'' سے معشوق نہ مراد ہو، بلکہ کوئی بھی جابر، کوئی بھی صاحب اختیار ہو، اور متکلم اس کے ہاتھوں اپنی زبوں حالی کا رنج کر رہا ہو۔ یا زبوں حالی کے خوف کا اظہار کر رہا ہو۔ ان معنی کی رو سے لفظ ''وابستگی'' خاص اہمیت کا حامل ہو جاتا ہے، کیونکہ ہم کہتے ہیں ''فلاں شخص فلاں کے دامن دولت / در دولت سے وابستہ ہے۔'' یعنی ''وابستگی'' میں انحصار اور توسل کا عنصر ہوتا ہے۔

''شیشہ جاں'' دلچسپ ترکیب ہے، اور ''دل شکن سنگ سے'' اس کی وابستگی ضلع اور مناسبت کا اچھا نمونہ ہے۔ برکاتی صاحب نے اسے اپنی فرہنگ میں نہیں درج کیا، نہ یہ پلیٹس اور ''نور اللغات'' میں ہے۔ وارستہ نے لکھا ہے کہ ''سنگ دل'' اور ''سنگ جاں'' کی طرح ''شیشہ دل'' اور ''شیشہ جاں'' بھی ہے۔ صائب ؎

ہر شیشہ جاں خزینۂ اسرار عشق نیست
ناموس شیشہ است کہ در بار عشق نیست

(ہر شیشہ جاں شخص اسرار عشق کا خزینہ نہیں
ہوتا۔ ناموس وہ شیشہ (جام، پیانہ) ہے
جس کا گذر عشق کی بزم میں نہیں۔)

صائب کے شعر میں لطف یہ ہے کہ ناموس کو شیشے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ لیکن صائب کا مضمون زمین کی سطح پر ہی رہ گیا ہے، جب کہ میر نے معمولی مضمون کو معنی آفرینی کے بل بوتے پر بہت بلند کر دیا ہے۔

عبدالرشید نے ''آنندراج'' اور ''چراغ ہدایت'' کے حوالے سے مجھے مطلع کیا ہے کہ ''شیشہ جاں'' ''نازک دل، نازک مزاج'' کے معنی رکھتا ہے اور یہ مقابل ''سخت جاں''، ''سنگ جاں'' ہے۔

۴۴۱/۳ بدن کو جان کی طرح نازک کہنے کا مضمون میر نے امیر خسرو سے لے کر بار بار نئے نئے پہلو سے لکھا ہے۔ اس سلسلے میں بہت سے شعر ۱/۱۳۳، ۳/۱۸۰، ۲/۲۰۳ اور ۳/۲۷۵ پر گذر چکے ہیں۔ اس کے باوجود میں نے یہ شعر انتخاب میں رکھا ہے، کیونکہ یہ انشائیہ اسلوب کا غیر معمولی نمونہ ہے۔ پھر اس کے دونوں مصرعے اس طرح باہم پیوست ہیں اور اتنے برابر کے ہیں (انشائیہ کا جواب انشائیہ سے دیا ہے) کہ شعر میں کمال قوت (tour de force) کا لطف پیدا ہو گیا ہے۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کریں:۔

(۱) پہلے مصرعے میں کہا کہ اے میر میں اس کے بدن کا لطف کیا بیان کروں؟ (کس طرح بیان کروں؟ کن الفاظ میں، کس ڈھنگ سے بیان کروں؟ وغیرہ۔) اس سے گمان ہوتا ہے کہ متکلم اگرچہ معشوق کے بدن سے واقف ہے، لیکن اس کے پاس اس لطف کو بیان کرنے کے لئے الفاظ نہیں جو کہ اس نے معشوق کے بدن سے حاصل کیا ہے۔

(۲) لیکن جب ہم دوسرا مصرع سنتے / پڑھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ متکلم کو شاید اس بدن سے واقفیت نہیں ہے۔ ابھی تو وہ یہی فیصلہ نہیں کر سکا ہے کہ وہ جسم ہے کہ محض جان ہے؟ یعنی دیکھنے میں معشوق اس قدر نازک ہے کہ جسم کی جگہ محض جان سا لطیف اور نازک معلوم ہوتا ہے۔ (مثلاً ۱/۳۲۸۔)

(۳) مصرع ثانی میں انشائیہ بیان استفہامی نوعیت کا ہے اور علم کا سوال قائم کرتا ہے۔ اس طرح وہ مصرع اولیٰ کا جواب بھی ہے جس میں کہا گیا ہے کہ لطف اس کے بدن کا کیا کہوں؟ معلوم ہوا مصرع ثانی کا استفہام واقعی استفہام ہے بدیعیاتی (rhetorical) نہیں۔ اور اس کا مفہوم یہ ہے کہ میں اس کے بدن کا لطف بیان نہیں کر سکتا۔ دوسرے مصرع میں اس ناقابلی کی وجہ بیان کی کہ خدا جانے وہ جان ہے کہ تن ہے۔ ایسی صورت میں اس کا لطف بیان کرنے کا سوال کہاں اٹھتا ہے؟

(۴) ممکن ہے مصرع ثانی میں اشارہ معشوق کے بدن کی طرف نہیں، بلکہ خود معشوق کی طرف ہو۔ اب معنی یہ ہوئے کہ جس شخص کے لئے یہی طے نہیں کہ اس کا وجود جسمانی ہے کہ روحانی، اس کے بدن کا لطف کہاں سے بیان ہو؟

(۵) اب تخاطب کا لطف دیکھیں۔ یہ شعر خود کلامی بھی ہو سکتا ہے، اور یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم اور میر دو الگ الگ شخص ہوں اور ایک دوسرے کے ہم راز ہوں۔

میر نے اس مضمون کو کئی بار الٹ پلٹ کر اس کے تمام امکانات کو اتنی خوبی سے برت لیا کہ

بعد کے لوگوں کو اسے اپنانے کی ہمت کم ہوئی۔ مصحفی نے البتہ عمدہ شعر کہا جسے ہم ۲۸۵/۳ پر دیکھ چکے ہیں۔

اس مضمون کے بارے میں میرا خیال تھا کہ یہ خسرو کی اختراع ہے۔ لیکن چند دن ہوئے شاہنامۂ فردوسی (داستان رستم وسہراب) میں نظر پڑا۔

روانش خرد بود و تن جان پاک
تو گفتی کہ بہرہ نہ دارد ز خاک
(عقل کل اس کی روح تھی، اور جان
پاک اس کا بدن۔ گویا اس کی سرشت میں
خاک تھی ہی نہیں۔)

سچ ہے، نیا مضمون نکالنا بڑا ہی مشکل کام ہے، اور شیخ جرجانی کی بات پتے کی ہے کہ معنی (= مضمون) تو سب کی ملکیت ہیں۔

۴۴۴

ہم مست ہو بھی دیکھا آخر مزا نہیں ہے
ہشیاری کے برابر کوئی نشہ نہیں ہے

۱۱۸۵ شوق وصال ہی میں جی کھپ گیا ہمارا
با آں کہ ایک دم وہ ہم سے جدا نہیں ہے

زیر فلک رکا ہے اب جی بہت ہمارا
اس بے فضا قفس میں مطلق ہوا نہیں ہے

۱/۴۴۴ غیر متوقع لفظ کی طرح، غیر متوقع بات کہنے یا مروج بات کو الٹ دینے میں بھی میر کو کمال حاصل ہے۔ زیر بحث مطلعے میں مضمون کی تقلیب کے علاوہ بھی اور لطف ہیں۔ ”ہم مست ہو بھی دیکھا“ میں کنایہ ہے کہ مستی کو بالارادہ اختیار کیا، بطور تجربہ اور دریافت (exploration) اختیار کیا، جس طرح آج سے کچھ دن پہلے تک مغرب میں، اور پرانے زمانے میں ہمارے ملک میں لوگ طرح طرح کی نفسیاتی اثر و اوہام پیدا کرنے والی، (psychedelic) دوائیں (drugs) استعمال کرتے تھے، کہ اس میں محض لطف کی تلاش نہ تھی، بلکہ قوت حاسہ کے ترفع کے ذریعہ نئے ادراکات اور تقریباً روحانی سطح کے انکشافات کی توقع ہوتی تھی۔ ”آخر مزا نہیں ہے“ کے معنی ہیں۔ (۱) مستی کے تجربے کا نتیجہ انجام کار بے لطف یا بدمزہ ہوتا ہے، یعنی مستی پر قانون تخفیف صلہ یعنی (Law of diminishing returns) کا اطلاق ہوتا ہے۔ (۲) نشہ اترنے کے بعد جو کیفیت ہوتی ہے وہ بے مزہ/بدمزہ ہوتی ہے۔ (۳) مستی شروع شروع میں مزے دار اور آخر آخر بے مزہ ہوتی ہے۔ (۴) فارسی لفظ ”مزہ“ جب اردو میں ”مزا“

کی شکل میں آتا ہے تو اس میں حیاتی لطف، اور ایک طرح کی بے فکری اور لڑکپن کی آزادی کا اشارہ ہوتا ہے (ملاحظہ ہو ۳/۳۱۵ـ) مثلاً میر سوز

یار گر صاحب وفا ہوتا
کیوں میاں جان کیا مزا ہوتا

یعنی اردو لفظ میں "مزا" فرانسیسی "لطف (joie de vivre) کا لطف ہے، اور ان معنی میں اردو کا لفظ اور فرانسیسی فقرہ دونوں ناقابل ترجمہ ہیں۔ میر کے زیر بحث شعر اور ۳/۳۱۵ اور سوز کے شعر سے لفظ "مزا" کے مزے اور ذائقے کا اندازہ ان لوگوں کو ہو سکتا ہے جو زبان کے مزاج شناس ہیں۔ (۵) لفظ "آخر" بمعنی "نتیجہ" (conclusion) ہے، یعنی ہم نے مست ہونے اور مست رہنے کے بعد یہ نتیجہ نکالا کہ یہ سارا دھندا (مستی و کیف کا) بے مزہ اور بے فائدہ ہے۔ (۶) مستی کی عادت پڑ جائے تو اس کا لطف زائل ہو جاتا ہے۔

مصرع اولیٰ میں اتناسب کہہ دینے کے بعد لامحالہ توقع ہوتی ہے کہ اب کسی اور طرح کے سکر کی بات ہوگی، یا ہوش مندی کی صفت میں کچھ کہا جائے گا۔ لیکن یہ توقع بھی پوری نہیں ہوتی۔ اور مصرع ثانی میں ہمیں بتایا جاتا ہے کہ سب سے بڑا نشہ تو ہشیاری، یعنی نشے کا نہ ہونا ہے۔ تو کیا اس کا مطلب ہم یہ سمجھیں کہ متکلم نشے (سکر، بے ہوشی، اپنے آپ پر قابو نہ ہونے، اور اس کے ذریعہ حاصل ہونے والے لطف) کے خلاف نہیں، بلکہ وہ صرف روایتی قسم کی مستی کے خلاف ہے؟ اگر ایسا ہے تو پھر نتیجہ یہ نکلا کہ جو لوگ ہشیار ہیں وہ لوگ بھی اپنے آپ میں نہیں ہیں۔ یا پھر یہ نتیجہ نکلا کہ جو لوگ ہشیار ہیں وہ اس قسم کے لطف سے بہرہ مند ہیں جو مستی میں حاصل ہوتا ہے؟ لیکن اگر ہشیاری بھی نشہ ہے تو ہشیاروں کے بھی قول فعل کا اعتبار نہیں۔ یعنی جو ہشیار ہیں وہ ہشیار نہیں۔ اس کا ایک پہلو یہ ہے کہ مصرع اولیٰ میں جن لوگوں کے بارے میں کہا گیا کہ مست ہونے میں انھیں آخر کوئی مزا نہیں ملتا تو اس کا مطلب یہ نکلا کہ جو مست ہیں وہ مست نہیں ہیں اور جو مست نہیں ہیں وہ مست ہیں۔ یعنی جو مست ہے وہ اپنے کو مست کہے تو جھوٹ بول رہا ہے، اور جو ہشیار ہے وہ اپنے آپ کو ہشیار کہے تو وہ بھی جھوٹ بول رہا ہے اور علیٰ ہذا القیاس جو شخص مست ہے وہ اپنے کو مست کہے تو جھوٹا، اور ہشیار کہے تو جھوٹا۔ اور جو شخص ہشیار ہے۔ وہ خود کو مست کہے تو جھوٹا اور ہشیار کہے تو جھوٹا۔ غور کیجیے کہ ژاک دریدا (Jauques Derrida) بھی اس سے زیادہ کیا کہے

گا؟ اور جس کے پاس میر کا کلام ہو وہ دریدا سے کیا مانگے؟

مغربی اہل منطق نے ایک قول محال وضع کیا تھا جسے رسل (Bartzand Russell) نے "سچے بیانات" اور "جھوٹے بیانات" کے نظریے کے تجزیے کی خاطر اس خوبی سے استعمال کیا تھا کہ اب اسے "رسل کا قول محال" (Russell's Paradox) کہتے ہیں۔ اس کی قدیم یونانی شکل حسب ذیل ہے:

قبرص کے تمام باشندے جھوٹے ہوتے ہیں۔ میں قبرص کا باشندہ ہوں۔

ظاہر ہے کہ اگر متکلم واقعی قبرص کا باشندہ ہے تو وہ جھوٹ بول رہا ہے لیکن اگر وہ جھوٹ بول رہا ہے تو وہ قبرص کا باشندہ نہیں ہو سکتا۔ اور اگر وہ قبرص کا باشندہ نہیں ہے تو وہ جھوٹ بول رہا ہے، لہٰذا اسے قبرص کا باشندہ کہا جا سکتا ہے۔ کیونکہ قبرص کے باشندوں کے جھوٹے ہونے کے بارے میں ہمیں بتایا جا چکا ہے۔

رسل نے اس قول محال کو اور بھی دلچسپ کر دیا اور اسے عام زبان میں یوں لکھا:

"جہاز کا حجام" وہ شخص ہے جو ہر اس شخص کی ڈاڑھی مونڈتا
ہے جو اپنی ڈاڑھی خود نہیں مونڈتا۔ سوال یہ ہے کہ جہاز کا حجام اپنی
ڈاڑھی مونڈتا ہے کہ نہیں؟ لہٰذا اگر وہ اپنی ڈاڑھی مونڈتا ہے تو
دراصل وہ اپنی ڈاڑھی نہیں مونڈتا۔ اور اگر وہ اپنی ڈاڑھی نہیں
مونڈتا تو دراصل وہ اپنی ڈاڑھی مونڈتا ہے۔

رسل نے اپنی خود نوشت میں لکھا ہے کہ اس زمانے میں، جب اس کے قول محال کا بہت چرچا تھا، وہ کسی کانفرنس میں گیا جہاں یہ سوال بھی اٹھا کہ وہ کون سے بیانات ہیں جن کا سچا ہونا ان کے جھوٹ ہونے پر منحصر ہے۔ جلسے کے اختتام پر ایک شخص نے رسل کو چپکے سے ایک کاغذ تھما دیا جس پر درج تھا:

جو بات اس کاغذ کی پشت پر لکھی ہے وہ سچی ہے۔

اور جب رسل نے کاغذ کو پلٹ کر دیکھا تو اس پر لکھا تھا:

جو بات اس کاغذ کی پشت پر لکھی ہے وہ جھوٹی ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ رسل کے قول محال کی لطیف ترین شکل ہے۔ میر کے مطلعے میں اسی قسم کا قول محال ہے جس میں اگر کوئی شخص سچ بول رہا ہے (میں مست ہوں) تو وہ جھوٹ بول رہا ہے (بحوالہ معنی ۶) اور اگر کوئی شخص کہے کہ میں ہوشیار ہوں تو وہ دراصل نشے میں ہے۔ اور اگر کوئی کہے کہ میں نشے میں ہوں تو وہ

دراصل ہوشیار ہے ورنہ وہ یہ بات نہ جانتا کہ مستی میں کچھ مزا نہیں ہے۔ یہ اس طرح کا قول محال بظاہر تو منطق کا ایک مسئلہ ہے لیکن اسٹوارٹ ہیمپ شر (Stuart Hampshire) کے بقول رسل کے نظام میں اس کی غیر معمولی اہمیت اس باعث ہے کہ رسل نے اس کے ذریعہ انسان کے علم، اور اس علم کے فلسفیانہ بیان کے حدود پر غور وفکر کا کام لیا۔ میر کے مطلع میں یہ قول محال انسانی علم سے زیادہ انسانی تجربے کے حدود اور انسانی علم کی نوعیت پر تبصرہ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

اب اس بات پر غور کرتے ہیں کہ میر نے یہ بات کیوں اور کس معنی میں کہی کہ ہشیار کے برابر کوئی نشہ نہیں ہے؟ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ میر کو جنون کے مقابلے میں خرد زیادہ قیمتی معلوم ہوتی ہے؟ لیکن مستی/نشہ کو قیمتی نہ کہنا مشکل ہے۔ تو کیا اس کا مطلب واقعی یہی ہے کہ اصل نشہ تو ہوشیاری ہے، مستی محض ایک سطحی شے ہے؟ اب پھر ایک قول محال پیدا ہوا کہ ہوشیاری بھی ایک نشہ ہے۔ یعنی علم کا غرور یا علم کا لطف ایسا ہے کہ وہ نشے کا کام کرتا ہے۔ اسلامی اور نصرانی دونوں تصورات تقدس میں اس بات کی بہت برائی آئی ہے کہ کسی کو اپنے زہد واتقا پر غرور ہو۔ ہمارے یہاں تو کہا گیا ہے کہ غرور زہد سے بڑھ کر کوئی گناہ نہیں، کوئی گمراہ کن شے ہی نہیں۔ اگر یہ معنی قبول کیے جائیں تو پھر شعر میں انسانی المیے کا بیان ہے کہ مستی تو بے مزہ نکلی اور ہشیاری کا نتیجہ مستی نکلا۔ یعنی دونوں ہی طرح مقصد حاصل نہ ہوا۔

اگر یہ فرض کیا جائے کہ شعر میں ہوشیاری اور خردمندی کو مثبت قدر اور اس طرح حاصل زندگی کہا گیا ہے تو نتیجہ یہ نکلا کہ میر (یا شعر کا متکلم) جنون کو جھوٹ اور بے فائدہ سمجھتا ہے، اور کلاسیکی شاعری کے عام اصول کے خلاف جنون کی وقعت اور عظمت کا قائل نہیں۔ لیکن اس میں بھی ایک طرح کا دھوکا ہو سکتا ہے، کہ آخر جنون سے مقصود ہے کیا؟ ظاہر ہے کہ از خود رفتگی اور اپنے آپ سے بے خبری۔ اور اگر یہ چیز مستی کے بجائے ہوشیاری کے ذریعہ حاصل ہو تو وہی سہی۔ تو جنون میں ایک طرح کی چالاکی ہے۔ ملاحظہ ہو ۳/۳۷۷۔ ایسا غضب کا پیچ دار شعر ہے کہ ہوش گم ہو جاتے ہیں۔

صائب کے یہاں میر کے مضمون کا ایک پہلو تمثیلی انداز میں نظم ہوا ہے۔

شراب تلخ از انگور شیریں خوب می آید
جا شد تا خرد کامل جنوں کامل نمی گردد
(میٹھے انگور سے تلخ شراب خوب عمدہ بنتی
ہے۔ جب تک خرد کامل نہ ہو، جنون کامل
نہیں ہوتا۔)

لیکن صائب کے یہاں مضمون میں دو اور دو چار کی کیفیت زیادہ ہے۔ پھر جنون کو انگور اور شراب کو خرد کہنے کا کوئی ثبوت نہیں فراہم کیا۔ میر نے صرف دعویٰ ہی دعویٰ رکھا ہے، اور قول محال کے طلسم کے باعث دلیل کی ضرورت کو رفع کر دیا ہے۔

۴۴۴/۲ یہاں بھی قول محال ہے، لیکن عقل کو حیران کر دینے والا نہیں۔ شوق وصال میں ہی جی اس لیے کھپ گیا کہ (۱) معشوق اس قدر نازک ہے کہ وصال ہو ہی نہ سکا (۳/۴۴۱ اور اس مضمون کے دیگر اشعار۔) (۲) وصال میں کثرت اور شدت اور ہر طرح کے قرب کے باوجود معشوق کی تازگی اور رعنائی ویسی ہی ہے، اور ہمارا شوق وصال کم ہی نہیں ہوتا۔ جیسا کہ شیکسپیر کے ڈرامے "انٹونی اور قلو پطرہ" میں ہے:

Age cannot wither her, nor custom stale
Her infinite variety: other women cloy
The appetites they feed, but she makes hungry
Where most she satisfies.

(III,2. 235-238)

شان الحق حقی کا ترجمہ اصل کے مفہوم کو پھیلا کر یوں بیان کرتا ہے۔

کملائے اس کو گردش دوراں محال ہے
برگشتہ اس سے ہو دل انساں محال ہے
جادو نہ جس پہ گردش دوراں کا چل سکے
افسوں سے اس کے کیا کوئی انساں نکل سکے
ہر حال میں نئی ہے وہ ہر آن میں عجیب
یہ طرفگی یہ تازگی ہوگی کسے نصیب

وہ عورتیں جو دل سے اتر جائیں اور ہیں
تسکین میں بھی یاں تو طلب ہی کے طور ہیں

شان الحق حقی کے ترجمے میں شیکسپیئر کے ارتکاز کے علاوہ اس کی جنسیت (eroticism) کی شدت اور پیکروں کی قوت بھی غائب ہو گئی ہے۔ لیکن اس سے کچھ اندازہ ہو سکتا ہے کہ میر کے شعر میں معشوق کے ایک لحہ بھی عاشق سے جدا نہ ہونے کے باوجود یہ کس طرح ممکن ہے کہ عاشق کا جی شوق وصال ہی میں کھپ جائے۔

لیکن میر کے یہاں ایک تیسرا مفہوم بھی ہے، کہ معشوق دراصل دور ہے (جسمانی طور سے) لیکن عاشق کے دل میں ہر وقت ہے۔ اس طرح وہ عاشق سے ایک لمحے کے لئے جدا بھی نہیں ہوتا اور شوق وصال سے عاشق کا جی کھپتا بھی رہتا ہے۔

ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ معشوق اور متکلم کے درمیان کوئی ایسا پردہ ہے، یا ان کے تعلقات میں کوئی ایسا نفسیاتی حجاب ہے، کہ ہر وقت پاس رہنے کے بعد ان کے درمیان ایک طرح کی دوری باقی ہے۔ چنانچہ بیدل کا شعر ہے۔

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نہ رفت رنج خمار ما
چہ قیامتی کہ نمی رسی ز کنار ما بہ کنار ما
(ہم نے ساری عمر تیرے ساتھ جام پر جام پیے لیکن
میری پیاس کا کرب کم نہ ہوا کیا قیامت ہے کہ تو
ہمارے پہلو سے ہمارے پہلو تک نہیں پہنچتا۔)

بیدل کے شعر میں ایک اسرار ہے، لیکن اس کا ایک حل یہ ہو سکتا ہے کہ معشوق کا قرب اور آپس کی ہم پیالگی محض تصور میں ہو۔ عاشق اس قدر شدت اور ارتکاز کے تصور کے ساتھ معشوق کا دھیان کرتا ہے کہ معشوق گویا مجسم اس کے سامنے آچکا ہے، لیکن پھر ظاہر ہے کہ در حقیقت تو معشوق کہیں ہے اور عاشق کہیں ہے۔ اس اعتبار سے یہ تقریباً وہی مضمون ہے جو ہم نے تیسرے مفہوم کے تحت بیان کیا۔ لیکن اس کے باوجود شعر کا اسرار باقی رہتا ہے، کہ باہم پیمانہ کشی کے باوجود ہوس سے کشی نہ گئی اور معشوق پہلو میں ہے لیکن پہلو تک آتا نہیں۔ بیدل نے ایک اور شعر میں عشق اور اس کی آرزو مندی کو اپنی جگہ مطلق

حقیقت بیان کیا ہے۔

محو یاریم و آرزو باقیست
وصل ما انتظار را ماند
(ہم یار میں محو ہیں، لیکن آرزو
پھر بھی باقی ہے۔ ہمارا وصل تو
انتظار جیسا ہے۔)

یہاں عشق مقصود بالذات حقیقت بن جاتا ہے۔ اس کے برخلاف خلیل الرحمٰن اعظمی کے شعر میں ایک طرح کی تلخی اور فریب شکستگی ہے۔

ایسی راتیں بھی ہم پہ گذری ہیں
تیرے پہلو میں تیری یاد آئی

اس کے مقابلے میں فیض صاحب کا شعر بالکل سپاٹ ہے۔

تم مرے ہو کے بھی مرے نہ ہوئے
تم کو اپنا بنا کے دیکھ لیا

مومن کا مضمون مختلف ہے، لیکن ان کے بیان کا زور اور شدت فیض کے لئے مشعل راہ ہو سکتی تھی۔

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے
ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

عشق کے روزمرہ معاملات کو بنیاد بنا کر میر اثر نے زیر بحث مضمون کا ایک پہلو بہت خوب بیان کیا ہے۔

آمدی تو و من ز خود رفتم
انتظارم ہنوز باقی ماند
(تو آیا اور میں از خود رفتہ ہو گیا۔ میرا
انتظار تو پھر بھی باقی رہا۔)

میر نے دیوان چہارم میں اس مضمون کو عشق کے پورے تجربے کی تلخی اور مایوسی کے ماحول میں پیش کیا ہے۔

اب کے وصال قرار دیا ہے ہجری کی سی حالت ہے

ایک سمیں میں دل بے جا تھا تو بھی ہم وے یکجا تھے

اس شعر پر گفتگو اپنے مقام پر ہوگی۔ دیوان دوم کے زیر بحث شعر میں اس لفظی خوبی پر بھی نظر رکھیں کہ مصرع اولیٰ میں "جی کھپ گیا" کے گھریلو فقرے کے برابر دوسرے مصرع میں "با آں کہ" کی فارسیت لطف دے رہی ہے۔ ملاحظہ ہو ۳/۳۶۶۔

۳/۳۴۴ میر نے یہ شعر بیدل سے ترجمہ کیا ہے۔ اس باب میں، اور یہ دیکھنے کے لئے کہ غالب نے اس مضمون کو کس طرح استعمال کیا ہے، تھوڑی سی گفتگو جلد اول (صفحہ ۳۷۔۳۸) ملاحظہ کریں۔ ترجمہ ہمارے یہاں استفادے کی ایک قسم، اور ایک شاعر کا دوسرے شاعر کو خراج تحسین سمجھا گیا ہے۔ اور اگر ترجمہ اصل سے بڑھ جائے تو کیا کہنا ہے۔ میر نے یقین پر الزام لگایا ہے کہ یقین نے آنند رام مخلص کا ایک شعر چرا لیا۔ آنند رام مخلص کہتے ہیں۔

ناخن تمام گشت معطر چو برگ گل

بند قبائے کیست کہ وا می کنیم ما

(میرے سارے ناخن برگ گل کی

طرح معطر ہو گئے۔ یہ میں کس کے

بند قبا کھول رہا ہوں؟)

یقین کا شعر ہے۔

کیا بدن ہوگا کہ جس کے کھولتے جامے کے بند

برگ گل کی طرح ہر ناخن معطر ہو گیا

یہ بات الگ ہے کہ یقین کا ترجمہ بہت اچھا نہیں (اور اس اعتبار سے یقین مورد اعتراض ٹھہر سکتے ہیں۔) لیکن شعر کا ترجمہ کرنا خود کوئی بری بات نہیں تھی، کیونکہ میر نے نہ صرف اور بہت سے شعروں کا ترجمہ کیا ہے (زیر بحث شعر تو ہمارے سامنے ہے) بلکہ خود آنند رام مخلص کے اسی شعر کا ترجمہ انھوں نے یقین کے مر کھپ جانے کے کئی سال بعد دیوان سوم میں یوں کر ڈالا۔

اس گل تر کی قبا کے کہیں کھولے تھے بند

رنگوں گل برگ کے ناخن ہے معطر اپنا رنگوں=طرح

بے شک میر کا شعر آنند رام مخلص سے بھی بڑھ گیا ہے، اور یقین سے تو کئی درجہ بہتر ہے، لیکن ہے وہ بہر حال مخلص کا ترجمہ۔ دراصل میر کو بے چارے یقین سے کچھ بے وجہ قسم کی سی پرخاش تھی، اس لئے میر نے "نکات الشعراء" میں یقین کی برائی میں کوئی دقیقہ اٹھا نہ رکھا ہے، اور مخلص کا شعر چرانے کا بھی الزام بے جا لگا دیا ہے۔ ورنہ گذشتہ شاعروں کے ترجمے سے بھی زیادہ معاصر شاعر کے ترجمے میں خراج تحسین کا پہلو ہے، اور کلاسیکی زمانے کی عام ادبی معاشرت (Literary community) سے یہ بات بالکل متوقع تھی کہ ان میں سے اکثر نہیں تو خاصی تعداد اس شعر سے واقف ہوگی جس سے ترجمہ کیا گیا ہے۔ میر نے آنند رام مخلص کے ایک اور شعر کا ترجمہ کیا ہے۔ میر۔

نیزہ بازان مژہ میں دل کی حالت کیا کہوں

ایک ناکسی سپاہی دکھنیوں میں گھر گیا

(دیوان دوم)

مخلص کہتے ہیں۔

بر دل ما تیرہ روزاں از صف مژگاں گذشت

انچہ از فوج دکن بر ملک ہندوستاں گذشت

(ہم بدنصیبوں پر صف مژگاں کے ہاتھوں وہی کچھ بیتی

جو دکن کی فوج کے ہاتھوں ملک ہندوستاں پر گذری۔)

(پرانے زمانے میں "ہندوستان" سے مراد "شمالی ہند" تھا۔) مخلص کا شعر عمدہ ہے، لیکن میر نے اپنا شعر مخلص سے بڑھا دیا ہے۔ ہاں مندرجہ ذیل شعر میں جو میر نے آرزو سے ترجمہ کیا ہے، خان آرزو کا پلہ بھاری رہا۔

نشو و نما ہے اپنی جوں گرد باد انوکھی

بالیدہ خاک رہ سے ہے یہ شجر ہمارا

(دیوان اول)

بے شک میر کا شعر آب زر سے لکھے جانے کے قابل ہے، لیکن اب خان آرزو کو دیکھئے۔

افتادگیست مایۂ نشو و نمائے من
ظلم چو گرد باد زخاک آب می خورد
(زمین پر پڑا گرا رہنا یعنی حقیر ہونا ہی
میری نشو و نما کا سرچشمہ اور اس کا خمیر ہے
اور میرا درخت گردباد کی طرح خاک سے
آبیاری پاتا ہے۔)

(گردباد چونکہ خاک ہی پر منحصر ہوتا ہے، اس لئے اسے از خاک آب می خورد کہنا غیر معمولی بات ہے۔ ملاحظہ ہو ۴/۵۴۔)

بہر حال، اس بحث کو درج کرنے کا مقصود یہ ہے کہ یقین پر میر کے اعتراض کی حقیقت کھول دی جائے اور اس بات کی تصدیق کی جائے کہ ترجمہ کرنا اچھا کام ہے، ورنہ میر اسے بے تکلفی سے نہ کرتے۔

زیر بحث شعر کے مضمون کی اصل مولانا روم کے یہاں ہے۔ مثنوی (دفتر ششم) میں مولانا فرماتے ہیں۔

ایں زمیں چوں گاہوارہ طفلکاں
بالغاں را تنگ می دارد مکاں
(یہ زمین، جو ننھے بچوں کے پنگھوڑے کی
طرح ہے، اس میں بالغوں کے لئے جگہ
تنگ ہے۔)

رومی کے شعر میں صوفیانہ علو ہمتی کا ذکر ہے، کہ اہل ہمت مثل بالغ و عاقل لوگوں کے ہیں، جن کے لئے بچے کا پالنا لامحالہ بہت چھوٹا ہو جاتا ہے۔ میر کے یہاں دل گرفتگی کا مضمون ہے، لیکن اس میں بھی ایک علو ہمتی ہے۔ یعنی دل گرفتہ اسی لئے ہیں کہ کائنات کا گھر چھوٹا معلوم ہوتا ہے۔ یہ بات لائق توجہ ہے کہ بات یوں بھی پوری تھی "اس قفس میں مطلق ہوا نہیں ہے۔" معمولی شاعر (مثلاً جوش یا فراق) کوئی فضول سا لفظ

لکھ کر وزن پورا کر دیتے، لیکن میر کی علو ہمتی نے "بے فضا" جیسا تازہ اور پر معنی لفظ ڈھونڈا، کہ "ہوا" کے ساتھ مناسبت بھی رکھتا ہے، اور اس سے الگ بھی ہے۔ فرید احمد برکاتی نے "بے فضا" نہیں لکھا ہے، لیکن "بے فضائی" درج کر کے معنی لکھے ہیں "بے لطفی، گھٹن" اور دیوان دوم ہی کا یہ شعر نقل کیا ہے۔

عالم کی بے فضائی سے تنگ آ گئے تھے ہم
جاگہ سے دل گیا جو ہمارا بجا ہوا

برکاتی صاحب نے یہ معنی غالباً قیاس سے لکھے ہیں، کیونکہ ان کا ارشاد ہے کہ "آصفیہ"، "آنندراج" اور "چراغ ہدایت" میں "بے فضائی" ان کو نہیں ملا۔ اگر وہ "آصفیہ" یا "نور اللغات" میں "فضا" کا اندراج دیکھتے تو انھیں معلوم ہو جاتا کہ "فضا" کے معنی مطلق "وسعت"، "فراخی" بھی ہیں، اور "رونق" "بہار" (بمعنی چہل پہل، لطف وغیرہ) بھی ہیں۔ اس طرح "بے فضا" کا لفظ صحیح معنی میں اس شعر کے لئے معجزے کا حکم رکھتا ہے۔ میر نے دیوان دوم ہی میں اس مضمون کو بدل کر کہا ہے، اور حق یہ ہے کہ عمدہ بات نکالی ہے۔

رک جائے دم گر آہ نہ کریے جہاں کے بیچ
اس تنگ نائے میں کریں کیا جو ہوا نہ ہو

("تنگ نائے" کے ایک اور خوبصورت استعمال کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۳۳۰۔) قائم نے دنیا کی تنگی کے مضمون کا ایک نیا پہلو نکالا ہے۔

کیوں نہ جی گھبرائے زیر آسماں
گھر تو ہے مطبوع پر بس مختصر

"فرہنگ آصفیہ" میں "جی" کے ایک معنی "سانس" بھی لکھے ہیں اور ناسخ کا شعر سند میں دیا ہے۔

دل بر میں ہے جسم میں نہ جی ہے
کچھ میری خبر تمھیں ابھی ہے

اس شعر سے حتمی طور پر "جی" بمعنی "سانس" ثابت نہیں ہوتا، اور نہ کسی لغت میں "جی" کے یہ معنی ملے۔ لیکن "آصفیہ" کی بنا پر یہ معنی درست مان لئے جائیں تو میر کے شعر میں ایک اور پہلو کا اضافہ ہوتا ہے، کہ

ہوا نہ ہونے کے باعث سانس رک گئی ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ میر نے اگرچہ بیدل کا ترجمہ کیا ہے، لیکن اپنی بات کھوئی نہیں۔ اتنا لکھ لینے کے بہت دن بعد نواب صدیق حسن خاں کے تذکرے "شمع انجمن" میں میرزا جلال اسیر کا یہ شعر نظر پڑا۔

خاطرم زیر فلک از جوش دل تنگی گرفت
دامن ایں خیمۂ کوتاہ را بالا زنید
(آسمان کے نیچے میری طبیعت دل تنگی کی
کثرت کے باعث گرفتہ ہے۔ اس پست
خیمے کے پردے ذرا اور اونچے اٹھاؤ۔)

معلوم ہوا بیدل یہاں جلال اسیر کے اسیر ہیں۔

۴۴۳

کیا تن نازک ہے جاں کو بھی حسد جس تن پہ ہے
کیا بدن کا رنگ ہے تہ جس کی پیراہن پہ ہے

کون یوں اے ترک رعنا زینت فتراک تھا
خوں سے گل کاری عجب اک زین کے دامن پہ ہے

خرمن گل سے تکیں ہیں دور سے کوڑوں کے ڈھیر
لوہو رونے سے ہمارے رنگ اک گلخن پہ ہے

۴۴۳/۱ اس مطلعے میں دو مضمون اس خوبصورتی سے یکجا ہو گئے ہیں اور اس توازن سے بندھے ہیں کہ پورا شعر ربط کا کرشمہ معلوم ہوتا ہے، اور یہ محسوس ہی نہیں ہوتا کہ دو مختلف مضمون ایک شعر میں حل کئے گئے ہیں۔ پہلا مضمون تو ہم گذشتہ صفحات میں کئی بار دیکھ چکے ہیں، یعنی بدن کی نزاکت و لطافت، کہ جان سے بڑھ کر ہے۔ اس کا تازہ نمونہ ابھی ابھی ۴۴۱/۳ پر گذر چکا ہے۔ اس مضمون کا سرچشمہ خسرو کا وہ غیر معمولی شعر معلوم ہوتا ہے جو میں نے ۱۸۰/۳ پر نقل کیا ہے۔ وہیں پر خسرو کا ایک اور شعر اور حافظ کا بھی ایک شعر درج ہے۔ پھر ہم نے فردوسی کا بھی شعر ۴۴۱/۳ پر دیکھا۔ لہٰذا اس مضمون کا شجرہ بہت قدیم اور محترم ہے۔ خود میر اسے اتنی بار برت چکے ہیں کہ خیال آتا ہے اب اس میں کیا رکھا ہوگا؟ لیکن زیر بحث شعر میں جان کو جسم کی نزاکت پر حسد کرتا ہوا بتا کر مضمون میں ایک بالکل نئی بات ڈال دی۔ پھر لفظ "تن" کی تکرار نے زور بیان میں اضافہ کیا ہے، کیونکہ مصرعے کا پہلا ٹکڑا انشائیہ ہے۔ استفہامی آغاز کے بعد لازمی تھا کہ لفظ "تن" کو دوبارہ لایا جائے، ورنہ توازن مجروح ہو جاتا۔ خود اس استفہام میں کئی معنی موجود ہیں۔ (۱) کیا

(عمدہ، حیرت انگیز) تن نازک ہے۔ (۲) کیا نازک تن ہے۔ (۳) واہ کیا نزاکت ہے! (۴) کیا ایسے جسم کو نازک کہہ سکتے ہیں؟ یعنی لفظ "نازک" اس کو بیان کرنے کے لئے ناکافی ہے۔

مصرع ثانی میں جو مضمون ہے وہ میر کا اپنا معلوم ہوتا ہے، اور کچھ تو اپنی خوبی کے باعث، اور کچھ اس لئے کہ میر کے یہاں یہ بہت ہی عمدہ بندھا ہے، میر کے زمانے سے لے کر اب تک شعرا نے اسے اپنی گرفت میں لانے کی کوشش کی ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

یوں ہے ڈلک بدن کی اس پیرہن کی تہ میں
سرخی بدن کی جھلکے جیسے بدن کی تہ میں

(مصحفی)

اس کے بدن سے رنگ ٹپکتا نہیں تو پھر
لبریز آب و رنگ ہے کیوں پیرہن تمام

(مصحفی)

رنگ کتنا ہے بدن کے رنگ سے کیا رنگ ہے
زرد ہوجاتی ہے اس کے جسم میں پوشاک سرخ

(امداد علی بحر)

بہ رخ نقاب چہ بندد کہ از فروزش رنگ
درون جامہ تواں دید نیز عریانش

(وہ اپنے چہرے پر نقاب کیا ڈالے، کہ رنگ کی روشنی کے باعث وہ تو کپڑوں کے اندر بھی عریاں دکھائی دیتی ہے۔)

(غالب)

پھوٹ نکلا رنگ جسم نازنیں پوشاک سے
ایک سا رکھتا ہے عالم پیرہن دونوں طرف

(امیر اللہ تسلیم)

آتا ہے نظر جسم کا بالائے قبا رنگ
کس نور سے انسان ہو کیا حسن ہے کیا رنگ

(وحید الٰہ آبادی)

چھنتا ہے نور عارض گلگوں سے اس قدر
ہوجاتی ہے سفید بھی اس کی نقاب سرخ

(امیر مینائی)

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بہ خود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

(حسرت موہانی)

رونق پیرہن ہوئی خوبی جسم نازنیں
اور بھی شوخ ہوگیا رنگ ترے لباس کا

(حسرت موہانی)

پیراہن اس کا ہے سادہ رنگیں
یا عکس سے ہے شیشہ گلابی

(حسرت موہانی)

دمک رہا تھا بہت یوں تو پیرہن اس کا
ذرا سے لمس نے روشن کیا بدن اس کا

(بانی)

یہ بات بلا کسی تجزیے اور تشریح کے بھی ثابت ہے کہ اس طویل فہرست میں سب سے خراب شعر حسرت کے ہیں اور بہترین شعر مصحفی (دوسرا شعر) غالب اور بانی کے ہیں۔ غالب اور بانی کے شعروں میں مضمون اور معنی دونوں نئے نئے پہلوؤں کے حامل ہیں۔ یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ دو سو برس سے زیادہ طویل استفادے کی تاریخ کے باوجود میر کا شعر اب بھی اپنی جگہ پر قائم ہے، اور ان کے بعد میں آنے والے بعض شعرا نے اگر اس شعر کے سامنے قدم جمائے بھی رکھے تو بس قدم ہی جمائے رکھے، میر

پر حاوی کوئی نہ ہو سکا۔

میر کے شعر میں لفظ "تہ" بڑے معرکے کا لفظ ہے۔ اس کے حسب ذیل معنی یہاں کارآمد ہیں۔ (۱) جب کسی چیز، مثلاً کپڑے یا دیوار کو رنگتے ہیں تو اس پر پہلے ایک رنگ چڑھاتے ہیں جسے انگریزی میں (Primer) اور اردو میں "تہ" کہا جاتا ہے۔ (۲) جھلک، خاص کر رنگ کی جھلک۔ (۳) کسی رنگ (مثلاً مسی یا سرخی) کی ہلکی سی تحریر کے لئے بھی "تہ" کا لفظ آتا ہے۔ "کیا بدن کا رنگ ہے" میں کیا تن نازک ہے" سے بھی زیادہ معنی ہیں، ملاحظہ ہو۔ (۱) ایک معنی تو یہ ہیں کیا وہ رنگ جس کی تہ پیراہن پر نظر آرہی ہے، بدن کا رنگ ہے، یا (مثلاً) اوپری لباس کے نیچے کسی اور لباس کا رنگ ہے؟ (۲) بدن کا رنگ کس قدر روشن ہے کہ اس کی وجہ سے لباس بھی روشن معلوم ہو رہا ہے! (۳) تیسرے معنی یہ کہ بدن کا رنگ کس قدر خوب صورت (مثلاً کندنی) ہے کہ اس کی جھلک پیراہن پر نظر آرہی ہے۔ (ملاحظہ ہو جرأت کا شعر۔) (۴) چوتھے معنی یہ کہ بدن اس قدر رنگین (سرخ و سفید، گلابی، سنہرا، چمپئی، سانولا وغیرہ) ہے کہ اس کے باعث اوپری لباس بھی رنگین ہو گیا ہے۔ (ملاحظہ ہو مصحفی کا شعر۔)

شعر میں ربط قائم کرنے کا یہ طریقہ خوب ہے کہ پہلے مصرعے میں جسم کی روحانی سی توصیف کی، کہ وہ اس قدر نازک ہے کہ خود جان کو اس پر حسد ہے۔ پھر دوسرے مصرعے میں خالص طبعی اور جسمانی بات کہی کہ بدن سے اس قدر رنگ/روشنی پھوٹ رہی ہے کہ لباس ہی رنگین ہو گیا ہے۔ لطف یہ کہ اس توصیف میں بھی ایک طرح کی نزاکت اور روحانیت ہے۔ پھر پورے شعر پر عجب وجد اور ابتہاج کا رنگ چھایا ہوا ہے۔ شیکسپیئر آئے اور حقہ کی کھائے۔ خود میر سے یہ بات دوبارہ نہ ہو سکی۔

کیا رنگ میں شوخی ہے اس کے تن نازک کی
پیراہن اگر پہنے تو اس پہ بھی تہ بیٹھے

(دیوان دوم)

۴۴۴/۲ اس سے ذرا مشابہ مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۲۵۳/۳ جہاں تباہ حالی میں ایک ادائے طنطنہ، ایک خوش طبعی اور وقار ہے۔ یہاں طنطنہ نہیں، لیکن صباحی اور ڈرامائیت ہے۔ متکلم کو اس بات پر ذرا سا رشک بھی ہے کہ ترک رعنا نے کسی کو زخمی اور گرفتار کیا (کاش مجھے بھی یہ اعتبار نصیب ہوتا) اور زخمی ہونے

والے پر ایک گھمنڈ ہے کہ اس کے بدن میں کس قدر خون تھا! (وہ شکار حقیر سمجھا جاتا ہے جو اس قدر لاغر ہو کہ اس کے بدن میں خون ہی نہ ہو۔ ملاحظہ ہو ۳۱۹/۲۔)

مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ "رعنا" کو عام طور پر "خوبصورت، دلکش" کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ لیکن دراصل "رعنا" دو رنگے گلاب کے پھول کو کہتے ہیں۔ شعر زیر بحث میں رنگوں کی فراوانی ہے۔ (زین، زین پر خون کا رنگ، شکاری کے لباس کا رنگ، گھوڑے کا سرگئی یا tawny چمکیلا رنگ۔) اس اعتبار سے "ترک رعنا" کی معنویت بڑھ جاتی ہے۔ پھر "رعنا" کی مناسبت سے "گل کاری" بہت خوب ہے۔ ان سب سے بڑھ کر یہ کہ شکار کو "زینت فتراک" کہنا۔ "زینت"، "رعنا" اور "گل کاری" میں مناسبت تو ہے ہی، یہ نکتہ بھی ہے کہ کچھ شکار ایسے بھی ہیں جن کا درجہ اس قدر بلند ہے کہ اگر وہ فتراک سے باندھے جائیں تو یہ فتراک کی زینت ہے۔ یعنی تیرا شکار بننا ہم لوگوں کے لئے باعث فخر ہو تو ہو، لیکن ہم بھی تیرے فتراک کی زینت و زین (اور اس طرح اس کے اعزاز) میں اضافہ کرتے ہیں۔ ہم کوئی معمولی شکار نہیں ہیں۔ مصرع اولیٰ کے استفہام نے شعر کی ڈرامائیت میں اضافہ کر دیا ہے۔

۴۴۴/۳ "کوڑے کے ڈھیر" کا مضمون باندھنا آسان بات نہیں۔ غالب اور ظفر اقبال یاد آتے ہیں جنھوں نے "کائی" کا مضمون میر جیسی بے تکلفی سے باندھا ہے۔

سبزے کو جب کہیں جگہ نہ ملی
بن گیا روئے آب پر کائی

(غالب)

ہے دود خاک دار بہت پاک ہو ہوا
پانی ہے زیر بار بہت کائی ختم ہو

(ظفر اقبال)

ظفر اقبال کا مصرع اولیٰ ذرا بوجھل ہے، ورنہ تینوں کا کمال یہ بھی ہے کہ "کوڑا" یا "کائی" جیسا "غیر شاعرانہ" مضمون اس قدر روانی اور برجستگی سے بندھا ہے کہ کسی قسم کے احساس آورد (Strain) یا زبان کے ساتھ کسی بھونڈی زیادتی کا پتہ نہیں۔ مضمون بالکل ڈھلا ڈھلایا سامنے آ گیا ہے۔ میر نے "دودے" کا

فقرہ رکھ کر مبالغے کا جواب پیدا کر دیا ہے۔ لہو رونے کے باعث گلخن پر ایک رنگ آجانا بھی مناسبت کا کرشمہ ہے۔ ''خرمن گل''، ''لہو''، ''رنگ'' اور گلخن کی مراعات عمدہ ہے۔

زیر بحث شعر اور گذشتہ شعر میں سرخی کی شفق خوب پھولی ہوئی ہے لیکن یہ سرخی زندگی کی نہیں، بلکہ موت کی ہے۔ دونوں شعروں کو پڑھ کر خوف کی جھرجھری سی آتی ہے، کیونکہ ان کے پیچھے جنون کی قوت اور اس کی رعونت ہے۔ ان کا ظاہر تضاد اور باطن طنز پر مبنی ہے، گویا زرد چہرے پر خون مل کر موت کے ذریعہ زندگی کی بھیانک پیروڈی کی گئی ہو، جیسا کہ شیکسپیئر کے ڈرامے (Cymbeline) میں آئموجن (Imogen) اپنے سوتیلے بھائی کلوٹن (Cloten) کی خون میں لت پت لاش دیکھ کر پکار اٹھتی ہے:

O!

Give colour to my pale cheek with thy blood,

That we the horrider may seem to those

Which chance to find us.

(IV, 2 329-332)

(ترجمہ)

آہ!

اور اپنے خون سے میرے پیلے رخساروں کو رنگین کر دے

کہ اگر کوئی ڈھونڈ نکالے تو ہم اس کی نگاہ میں

اور بھی زیادہ کریہہ اور وحشت آگیں معلوم ہوں۔

ملاحظہ ہو ۴۰۴/۵ جہاں اسی قسم کے جنون کا اظہار ہے جیسا شعر زیر بحث میں ہے، لیکن طنز کی وہ صورت نہیں ہے۔

۴۴۴

۱۱۹۰

کیا حال بیاں کریے عجب طرح پڑی ہے
وہ طبع تو نازک ہے کہانی یہ بڑی ہے

کیا فکر کروں میں کہ ٹلے آگے سے گردوں
یہ گاڑی مری راہ میں بے ڈول پڑی ہے

ایسا نہ ہوا ہوگا کوئی واقعہ آگے
اک خواہش دل ساتھ مرے جیتی گڑی ہے

۴۴۴/۱ مطلع برائے بیت ہے لیکن دلچسپی سے خالی نہیں۔ ''عجب طرح پڑی ہے'' بہت تازہ فقرہ ہے۔ اس کے معنی غالباً ''عجب معاملہ آپڑنا، حالت آپڑنا'' وغیرہ ہیں۔ لیکن ''طرح پڑنا'' کسی لغت میں نہ ملا۔ فارسی میں بھی ''طرح افتادن'' نہیں ہے، ''طرح انداختن'' اور ''طرح افگندن'' ضرور ہیں، لیکن دونوں کے معنی ہیں ''بنا ڈالنا۔'' اس لئے زیر بحث شعر میں ''طرح پڑنا'' سے ان کا کوئی تعلق نہیں معلوم ہوتا۔ دوسرا مصرع بھی دلچسپ ہے، کہ کہانی کا غیر دلچسپ ہونا۔ یا سننے والے کو ناگوار ہونا، یا اس میں کوئی ناشائستہ بات ہونا معرض بحث میں نہیں ہے۔ ذر صرف اس بات کا ہے کہ کہانی لمبی ہے، کہیں معشوق کے مزاج نازک پر گراں نہ گذرے۔ ''کہانی یہ بڑی ہے'' بھی خوب ہے، کہ کہانی کے بارے میں کچھ نہ کہا، صرف ''یہ'' کہہ دیا، گویا سب لوگ سمجھ ہی لیں گے کہ کس کہانی اور کس کی کہانی کا ذکر ہو رہا ہے۔

اس زمین میں مصحفی کا دو غزلہ ہے، اور سودا نے بھی غزل کہی ہے۔ سودا کی غزل ان کی بہترین غزلوں میں شمار ہونے کے لائق ہے۔ انھیں بھی شاید اس بات کا احساس تھا کہ یہ غزل بہت عمدہ ہوگئی ہے،

چنانچہ مقطعے میں تعلی ہے۔

گو پیر ہوئی شاعری سودا کی جوانو
تم سے نہ کھنچے گی یہ کماں سخت کڑی ہے

لیکن مجموعی حیثیت سے نہ مصحفی کا دو غزلہ، نہ سودا کی غزل، میر کے برابر درجہ رکھتی ہے۔ کڑی کمان کا مضمون جس طرح میر نے اس غزل میں باندھا ہے وہ میرے دعوے کے ثبوت کے لئے کافی ہے۔

کھنچتا ہی نہیں ہم سے قد خم شدہ ہرگز
یہ سست کماں ہاتھ پر اب کتنی کڑی ہے

یہ شعر سودا یا مصحفی کی غزل میں ہوتا تو شاہکار ٹھہرتا۔ میر کی غزل میں یہ بس اچھا شعر ہے، کیونکہ دو شعر جو میں نے شامل انتخاب کئے ہیں وہ اس سے بہت بلند ہیں۔

۴۴۴/۲ "گردوں" کا لفظ اس شعر میں قیامت کا ہے، کیونکہ یہ بمعنی "آسمان" تو ہے ہی، لیکن اس کے معنی "پہیہ"، "کوئی گول گیند سی شے"، "تقدیر اور اس کا پہیہ" اور "توپ گاڑی" بھی ہیں۔ ہر اعتبار سے مصرع ثانی میں "گاڑی" مناسبت اور رعایت کا شاہکار ہے۔ خاص کر "توپ گاڑی" تو بہت ہی عمدہ ہے، کہ آسمان بھی توپ کی طرح تباہ کن ہے، اور توپ گاڑی بھاری ہونے کے باعث پرانے زمانے کی کچی سڑکوں پر اکثر اٹک بھی جاتی تھی۔ (بعض توپیں تو اس قدر بھاری ہوتی تھیں کہ وہ بس ایک جگہ نصب کر دی جاتی تھیں۔) آسمان کے باعث لوگوں کو طرح طرح کی دشواریاں ہوتی ہیں، کیونکہ آسمان کو ظلم اور ناانصافی کا منبع و فاعل کہتے ہیں۔ یہاں مضمون یہ ہے کہ میرا مقصد دلی پورا تو ہو جائے، بس یہ آسمان بیچ میں حائل ہے، وہ ہٹ جاتا تو سب کام بن جاتے۔ گاڑی کا راہ میں اڑ جانا بظاہر محاورہ معلوم ہوتا ہے (برکاتی نے اسے محاورہ فرض بھی کیا ہے) لیکن کسی لغت میں نہیں ملا۔ ممکن ہے یہ میر کا اختراع کردہ استعارہ ہو۔ پرانے زمانے کی کچی سڑکوں پر (جن کی سطح اکثر چکنی مٹی کی ہوتی تھی) گاڑی جب پھنس جاتی تو اسے ایک جم غفیر کی مدد سے اٹھا کر خشک یا سخت زمین پر رکھنے کی سعی کرتے تھے۔ ظاہر ہے کہ عام حالات میں نہ اتنے آدمی ملتے اور نہ ایسی زمین ملتی جس پر گاڑی کو رکھا جاتا۔ لہٰذا گاڑی کا راستے میں اڑ جانا برابر تھا دونوں طرف کی آمد و رفت کے بند ہو جانے کے۔ میر کا کمال یہی ہے کہ وہ بظاہر روزمرہ کی، لیکن دراصل

غیر معمولی بات کہنے میں ید طولیٰ رکھتے ہیں۔ یہ کہنا تو سامنے کی بات ہے کہ میری گاڑی اٹک گئی ہے۔ (یہ محاورہ آج بھی بہت عام ہے) یعنی میرا کام رک گیا ہے۔ لیکن میرے راستے میں گاڑی اٹک گئی ہے، یہ غیر معمولہ بات ہے۔ اور اس میں معنی بھی زیادہ ہیں، کیونکہ اس میں متکلم کے پیدل ہونے، لہٰذا بے سروسامان اور معمولی شخص ہونے کا کنایہ ہے۔ بیچارا اپنی راہ کسی نہ کسی طرح پیدل گھسیٹ رہا تھا کہ راستے میں ایک بڑی گاڑی اڑی ہوئی نظر آگئی۔ اب اس کا راستہ ہی رک گیا، جو رہی سہی رفتار تھی جاتی رہی۔

"گردوں" بمعنی "آسمان" کے لئے بھی گاڑی کا استعارہ بہت عمدہ ہے، کیونکہ آسمان کو "گردوں" کہتے ہی اسی لئے ہیں کہ اسے خلا میں چکر کھاتا ہوا یا گھومتا ہوا فرض کرتے ہیں۔ غالب۔

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں
ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا

"فکر" بمعنی "ترکیب" بھی خوب ہے، کیونکہ "فکر" (بمعنی "سوچ" اور "پریشانی") میں تو متکلم ہے ہی، کہ اس کا راستہ رک گیا ہے۔ اسی "فکر" کو (جو غیر عملی شے ہے) "ترکیب" (جو عملی شے ہے) کے معنی میں استعمال کرنا کمال سخن طرازی ہے (ملحوظ رہے کہ "ترکیب، تدبیر" کے معنی میں "فکر" اردو ہے، فارسی/عربی نہیں۔ اس طرح ایک ہی لفظ کو بیک وقت دو زبانوں کے معنی میں برتنا بھی دلچسپ ہے۔) تازگی لفظ کی ایک مثال یہ بھی ہے۔ اور یہ بھی ایک طرح کی معنی آفرینی ہے کہ اس شعر کے بہت سے الفاظ میں ٹ، ڈ اور ڑ کی آوازیں ہیں جن کے باعث کسی بھاری چیز کا احساس ہوتا ہے اور جن کو ادا کرنے میں تھوڑا تھوڑا رکنا پڑتا ہے۔

اب ایک نکتہ اور دیکھئے: آسمان میری راہ میں بارج تو ہے، لیکن دنیا بھی آسمان کے سہارے قائم ہے۔ لہٰذا اگر آسمان میری راہ سے ہٹ جائے تو دنیا ہی ختم ہو جائے گی۔ میرا مقصود پھر بھی نہ پورا ہوگا۔ لہٰذا تمنا پوری کرنے کے لئے جس چیز کی تمنا کر رہے ہیں وہ اگر واقع ہو جائے تو تمناؤں ہی کا قلع قمع ہو جائے گا۔ لاجواب شعر ہے۔

۴۴۴/۳ مصرع ثانی کا پیکر اس قدر دل ہلا دینے والا اور معنی سے مملو ہے کہ باید و شاید۔ "خواہش" کے مونث ہونے کی وجہ سے قدیم الایام میں معصوم لڑکیوں کے زندہ دفن کئے جانے کا بھی خیال آتا ہے۔

(یہ رسم قدیم عرب میں تو تھی ہی، ہندوستان کے بھی بعض علاقوں میں میر کے زمانے تک بلکہ اس کے بعد تک رائج تھی۔) اس انسلاک کے لئے ''گڑی ہے'' کا فقرہ ''دفن کی جاری ہے'' وغیرہ سے زیادہ پر زور ہے۔ خواہش کے معصوم ہونے، یا اس کے پورا نہ ہو جانے کے باعث اس کے نو عمر ہونے کا بھی تصور موجود ہے۔ غرض کہ ہر طرح سے یہ مصرع موؤدہ کا پیکر خلق کرتا ہے۔ ''واقعہ'' بمعنی ''موت'' سے ہم واقف ہی ہیں، لہٰذا ہم دیکھ سکتے ہیں کہ یہ لفظ نہ صرف متکلم کی موت بلکہ نو عمر خواہش کے زندہ گاڑے جانے کی طرف بھی اشارہ کر رہا ہے۔

نسبتی تھانیسری کا ایک شعر میر کے مضمون کے کچھ قریب ہے، لیکن میر کی سی کیفیت اور ڈرامائیت نسبتی کے یہاں نہیں۔

جدا زما دل مارا بہ زیر خاک کنید

بہ ایں ستم زدہ در یک مزار نتواں خفت

(مجھے میرے دل سے الگ کہیں دفن کرنا،

کہ اس ستم زدہ کے ساتھ ایک مزار میں

سونا ممکن نہیں۔)

اسی طرح، امیر مینائی بھی مضمون کو چھو کر نکل گئے ہیں، لیکن ان کے یہاں معنی کی کوئی خاص خوبی نہیں، تھوڑی سی کیفیت ہے اور ''خاک بھی نہ تھا'' کا بدیع فقرہ ہے۔

دیکھا کفن ٹٹول کے ہم نے امیر کا

اک حسرتوں کی پوٹ تھی اور خاک بھی نہ تھا

نسبتی کے شعر میں دل کے زندہ دفن ہونے کا مضمون ہے، لیکن ہلکا۔ امیر کے شعر میں حسرتوں (= نا آسودہ آرزوؤں) کے دفن ہونے کا مضمون ہے، لیکن معنی کی کثرت نہیں۔ اور میر کی سی ڈرامائیت تو کسی کے یہاں نہیں ہے۔ میر نے دیوان اول میں نسبتی کے مضمون سے واضح استفادہ کیا ہے، لیکن یہاں بھی میر کا انشائیہ اور ڈرامائی اسلوب نسبتی پر بھاری ہے۔

گر ساتھ لے گڑا تو دل مضطرب تو میر

آرام ہو چکا ترے مشت غبار کو

میر نے دیوان اول ہی میں زیر بحث شعر کا مضمون ہلکا کر کے اور کثرت الفاظ کے ساتھ کہا ہے، اس لئے وہ بات نہ آئی۔

حسرت وصل و غم ہجر و خیال رخ دوست

مر گیا میں پہ مرے جی میں رہا کیا کیا کچھ

ایک بات یہ بھی توجہ انگیز ہے کہ میر نے ''اک خواہش دل'' کہا ہے۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہے کہ بس ایک خواہش تھی اور وہ میرے ساتھ زندہ گڑ گئی۔ دوسرا مطلب یہ ہے کہ بہت سی خواہشیں تھیں، وہ سب مر گئیں۔ بس ایک باقی رہی تھی اور اسے بھی لوگوں نے میرے لاشے کے ساتھ زندہ گاڑ دیا۔ تیسرا مطلب یہ ہے کہ وہ خواہش کیا ہے، اس کو ظاہر کرنا نہیں چاہتے، صرف یہ کہتے ہیں کہ بس ایک خواہش تھی۔ (یعنی خواہش کی وضاحت نہیں کی۔) درد نے ''ایک'' کا استعمال مندرجہ ذیل شعر میں خوب کیا ہے، لیکن ان کے یہاں معنی سے زیادہ کیفیت کی کثرت ہے۔ مگر کیا شائستہ شعر ہے ایسا انداز درد پر ختم ہو گئے۔

سو بھی نہ تو کوئی دم دیکھ سکا اے فلک

اور تو یاں تھا ہی کیا ایک نگہ دیکھنا

۴۴۵

کوفت سے جان لب پہ آئی ہے
ہم نے کیا چوٹ دل پہ کھائی ہے

ایسا موتیٰ ہے زندۂ جاوید
رفتۂ یار تھا جب آئی ہے

موتیٰ = مرنے والا

۱۱۹۵

مرگ مجنوں سے عقل گم ہے میر
کیا دوانے نے موت پائی ہے

۴۴۵/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن ''جان'' اور ''دل'' کا توازن دلچسپ ہے۔ عرصہ ہوا میں نے لکھا تھا کہ سودا کا اسلوب عام طور پر لفظی توازن کا اسلوب ہے۔ اور میر و غالب کا اسلوب معنوی توسیع اور الفاظ کی جدلیاتی منطق کا اسلوب ہے۔ لیکن ایسا بھی ہوتا ہے کہ بعض بعض شاعروں میں دونوں اسلوب بہ یک وقت ملتے ہیں۔ میں اس رائے پر اب بھی قائم ہوں۔ مجھے توقع ہے کہ اس کتاب کے پڑھنے والے بھی اس بات کو محسوس کریں گے کہ میر کے یہاں سودا کی طرح کے لفظی توازن والے شعر بھی ہیں، اور سودا کے یہاں بھی معنوی توسیع (= معنی آفرینی) اور الفاظ کی جدلیاتی منطق (استعارہ پیکر اور اس طرح کے تخلیقی الفاظ) پر مبنی اشعار بھی ہیں۔

۴۴۵/۲ رعایت اور نئے الفاظ کا شوق اس شعر میں اس درجہ نمایاں ہیں کہ اس کا عشقیہ مضمون (یا جذباتی پہلو) دب گیا ہے۔ حافظ کا مشہور شعر سامنے رکھیے۔

ہرگز نہ میرد آں کہ دلش زندہ شد بہ عشق
ثبت است بر جریدۂ عالم دوام ما

(جس کے دل کو عشق نے زندہ کر دیا وہ کبھی مر نہیں سکتا۔ دنیا کے ورق پر ہمارا دوام ثبت ہے۔)

محسوس ہوتا ہے کہ حافظ نے بڑا سنجیدہ اور جذبۂ عشق سے لبریز شعر کہا ہے، اور میر کا شعر محض سطحی ہے۔ لیکن درحقیقت بات اتنی سادہ نہیں۔ حافظ کا شعر بے شک بہت شور انگیز ہے، لیکن میر کے شعر میں تازگی الفاظ، رعایت و مناسبت اور معنی کی فراوانی ہے۔ میر کا شعر سبک ہندی، اور خاص کر اردو کی کلاسیکی غزل کا عمدہ نمونہ ہے اور اس بات کو پھر ثابت کرتا ہے کہ ہماری کلاسیکی غزل میں مضمون اور معنی کو اہمیت حاصل ہے۔ ''جذبے کی صداقت، گہرائی، فراوانی'' وغیرہ فروعی چیزیں ہیں اور وہ مضمون/معنی کے تفاعل کے طور پر اہم ہیں، بذات خود اہم نہیں۔

میر کا بنیادی مضمون وہی ہے جو حافظ کا ہے، لیکن معنی کے پہلو میر کے یہاں زیادہ ہیں۔ سب سے پہلے ''رفتۂ یار'' پر غور کریں۔ ایک معنی تو ہوئے ''وہ جو معشوق پر، (یا معشوق کے باعث) ہوش گنوا چکا ہو۔'' اس کے معنی ہوئے ''وہ جو معشوق کی خاطر، یا عشق میں، دیوانہ ہو چکا ہو۔'' دوسرے معنی ہوئے ''وہ جو معشوق میں اس قدر محو ہو کہ گویا دنیا میں ہو ہی نہیں۔'' یعنی ''وہ جو معشوق کی خاطر، یا عشق میں، دنیا اور دنیا والوں کو ترک کر چکا ہو۔'' تیسرے معنی ہوئے ''وہ جسے یار نے چلا جانے دیا ہو'' یعنی ''وہ جسے معشوق نے ضائع کر دیا ہو۔'' چوتھے معنی ہوئے ''وہ جو یار کے اندر گم ہو چکا ہو۔'' یعنی وہ جو اس کیفیت میں ہو جسے صوفیوں نے ''سیر فی اللہ'' کا نام دیا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۲/۳۸۸ تا ۴/۳۸۸۔) لہٰذا میر کا یہ فقرہ حافظ کے ''دلش زندہ شد بہ عشق'' سے زیادہ معنی کا حامل ہے۔

اب لفظ ''موتیٰ'' پر غور کریں۔ یہ قرآن میں بھی ہے، جہاں اللہ تعالیٰ فرماتا ہے: الیس ذالک بقادر علی ان یحی الموتی (کیا اس کو اس بات پر قدرت نہیں کہ مردوں کو جلا اٹھے؟) ترجمہ مولانا فتح محمد خاں صاحب جالندھری۔ شعر زیر بحث میں یہ لفظ زندۂ جاوید ہونے کے سیاق و سباق میں آیا ہے۔ لہٰذا قرآن کی آیت یہاں پر یاد آنا فطری ہے۔ گویا اللہ تعالیٰ کا ارشاد کہ وہ مرے ہوؤں کو زندہ

کر دینے پر قادر ہے، اس بات کی دلیل بن جاتا ہے کہ جو شخص معشوق حقیقی کے دھیان اور محویت کے عالم میں مرے وہ زندۂ جاوید ہے۔ موتی خاصا غیر معمولی لفظ ہے، کیونکہ دلی کے باہر یہ اب سننے میں کم ہی آتا ہے۔ پہلے بھی یہ بہت مانوس نہ تھا، چنانچہ میر کے بہت سے مرتبین نے اسے موتی پڑھا ہے۔ فورٹ ولیم والے کلیات میں بھی ''موتی'' درج ہے، لیکن صحت نامے میں صراحت کر دی گئی ہے کہ یہ ''موتی'' ہے۔ نول کشور ۱۸۶۸ اور عباسی اور کلب علی خاں فائق میں ''موتی'' ہے جلد اول میں ''موتی'' پر بحث کرتے ہوئے میں نے لکھا ہے (صفحہ ۱۷) ''یہ لفظ اس قدر نادر ہے کہ اچھے اچھوں نے اسے موتی پڑھا ہے۔'' جناب فرید احمد برکاتی فرماتے ہیں کہ ''موتی'' (الف مقصورہ سے) کے معنی ''مرنے والا'' نہیں۔ ''مرنے والے'' ہوتے ہیں... شعر میں جمع کا محل نہیں ورنہ دوسرے مصرعے کو ''رفتہ یار تھے جب آئی ہے'' کرنا پڑے گا اور پہلے مصرعے میں ''ایسے موتی ہیں... زیر نظر فرہنگ میں اس لفظ کو موتی مع یائے نسبتی بمعنی موت والا مراد متوفی درج کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ موتی یا موتی کی کوئی مناسب تشریح سمجھ میں نہیں آتی کہ میر نے موت پر ''ی'' کا اضافہ کر کے اسم فاعل مراد لیا ہے۔'' برکاتی صاحب کا بیان ختم ہوا۔

اس بات سے قطع نظر کہ ''موت'' سے ''موتی'' اگرچہ قاعدے کے لحاظ سے درست ہے، لیکن صوتی اعتبار سے انتہائی بھونڈا ہے، اور یہ بات میر سے مستبعد ہے کہ میر نے ''موتی'' بمعنی ''مرنے والا'' لکھا ہو۔ بنیادی بات یہ ہے کہ نسخۂ فورٹ ولیم میں موتی ہی ہے۔ اور یہ لفظ اس قدر شاذ ہے کہ کئی مرتبین میر نے اسے ''موتی'' پڑھا ہے۔ لہٰذا یہ بات الگ ہے کہ میر نے غلط لکھا کہ صحیح، بیان بہر حال قائم رہتا ہے کہ موتی نادر لفظ ہے۔ برکاتی صاحب کا یہ قول بالکل درست ہے کہ عربی قاعدے کی رو سے موتی واحد نہیں جمع ہے۔ اور خود قرآن پاک کی آیت، جو میں نے نقل کی، اس کے ثبوت کے لئے کافی و وافی ہے۔ لیکن عربی کی بہت سی جمعیں اردو میں واحد آتی ہیں، مثلاً احوال، اخبار، طوائف، اخلاق، وغیرہ۔ موتی بھی دلی میں بالاتفاق واحد بولا جاتا ہے یعنی میت یا موت۔ یہ ضرور ہے کہ عام قسم کے لوگ اسے اس معنی میں کم بولتے ہیں، لیکن کوئی بھی دلی والا موتی بمعنی میت/متی/موت پہچان لے گا۔ مزید یہ کہ آتش نے کم سے کم دو شعروں میں موتی استعمال کیا ہے۔ اور کیوں نہ ہو، جب وہ میر کے مضامین کو بکثرت برتتے تھے۔

(۱)
نہیں جس کا کوئی اس کا خدا ہے پوچھنے والا
اٹھاتے ہیں ملائک آکے بے وارث کے موتی کو

(۲)
دل پژمردہ ہوتا ہے شگفتہ کوئے جاناں میں
ہوائے باغ جنت زندہ کر دیتی ہے موتی کو

یہاں پہلے شعر میں موتی بے شبہ واحد ہے، اور دوسرے شعر میں بھی موتی کا واحد ہونا قطعی ممکن ہے۔ جناب شاہ حسین نہری نے مطلع کیا ہے کہ ان کے علاقے (اورنگ آباد) میں ''موتی'' اس طرح استعمال ہوتا ہے کہ اگر کوئی کہیں مرجائے تو کہتے ہیں فلاں کے گھر میں موتی ہوگئی۔

اب شعر کی مزید خوبصورتیوں پر غور کریں۔ ''آئی'' بمعنی ''موت'' بھی ہے، اور اس مفہوم میں یہ موتی کے ضلعے کا لفظ ہے۔ آئی بمعنی آنا کا ماضی اور ''رفتہ'' بمعنی ''رفتن'' کا ماضی میں بھی ضلع کا تعلق ہے۔ سید محمد خاں رند نے مضمون کو تھوڑا سا بدل کر کہا ہے، لیکن ان کا استفادہ بہتر ہے آتش وغیرہ کے استفادے سے، کیونکہ ان کا شعر مکمل ہے اور مضمون میں مابعد الطبیعاتی وسعت ہے۔

اس کے کشتے ہیں زندۂ جاوید
نیستی ان کی عین ہستی ہے

۴۴۵/۳ یہ کیفیت کا بہترین شعر ہے، لیکن یہاں بھی میر رعایت سے باز نہیں آئے ہیں۔ ''مجنوں'' نہ صرف قیس کا لقب تھا، بلکہ خود اس کے معنی بھی دیوانہ، جنون زدہ'' ہیں۔ لہٰذا ''مجنوں'' اور ''دوانے'' میں مناسبت ہے۔ اس مناسبت سے معنی میں بھی اضافہ ہو رہا ہے، ورنہ مصرع یوں کر دیں تو معنی کا ایک بڑا حصہ گم ہو جائے ؎

کیا بچارے نے موت پائی ہے

لفظ ''دوانے'' میں تحسین، احترام، محبت، رنج بھی کچھ ہے، جب کہ ''بچارے'' میں بس ذرا سا رنج ہے، اور وہ بھی نہایت رسمی قسم کا۔ لفظ ''مجنوں'' اور ''دوانہ'' کو یک جا کرنے میں تکرار نہیں ہے، بلکہ مجنوں بطور علم اور دوانہ بطور اسم صفت ایک دوسرے کو مضبوط کر رہے ہیں۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ خود لفظ ''دوانہ'' میں بھی اس جگہ ایک علمیت ہے، گویا مجنوں کا دوسرا نام ''دوانہ'' ہے۔ مصرع ثانی میں انشائیہ بھی خوب ہے، کیونکہ اس میں لفظ ''دوانے'' کی طرح تحسین، احترام، محبت، استعجاب بھی تاثرات موجود ہیں۔ پھر مجنوں اور دیوانے کی مناسبت سے ''عقل گم ہے'' بھی بہت خوب ہے۔

کردینے پر قادر ہے، اس بات کی دلیل بن جاتا ہے کہ جو شخص معشوق حقیقی کے دھیان اور محویت کے عالم میں مرے وہ زندۂ جاوید ہے۔ موتی خاصا غیر معمولی لفظ ہے، کیونکہ دلی کے باہر یہ اب سننے میں کم ہی آتا ہے۔ پہلے بھی یہ بہت مانوس نہ تھا، چنانچہ میر کے بہت سے مرتبین نے اسے موتی پڑھا ہے۔ فورٹ ولیم والے کلیات میں بھی ''موتی'' درج ہے، لیکن صحت نامے میں صراحت کردی گئی ہے کہ یہ ''موتی'' ہے۔ نول کشور ۱۸۶۸ اور عباسی اور کلب علی خاں فائق میں ''موتی'' ہے جلد اول میں ''موتی'' پر بحث کرتے ہوئے میں نے لکھا ہے (صفحہ ۱۷) ''یہ لفظ اس قدر نادر ہے کہ اچھے اچھوں نے اسے موتی پڑھا ہے۔'' جناب فرید احمد برکاتی فرماتے ہیں کہ ''موتی'' (الف مقصورہ سے) کے معنی ''مرنے والا'' نہیں۔ ''مرنے والے'' ہوتے ہیں... شعر میں جمع کا محل نہیں ورنہ دوسرے مصرعے کو ''رفتہ یار تھے تب آئی ہے'' کرنا پڑے گا اور پہلے مصرعے میں ''ایسے موتی ہیں... زیر نظر فرہنگ میں اس لفظ کو موتی مع یائے نسبتی بمعنی موت والا مراد متوفی درج کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ موتی یا موتی کی کوئی مناسب تشریح سمجھ میں نہیں آتی کہ میر نے موت پر ''ی'' کا اضافہ کر کے اسم فاعل مراد لیا ہے۔'' برکاتی صاحب کا بیان ختم ہوا۔

اس بات سے قطع نظر کہ ''موت'' سے ''موتی'' اگر چہ قاعدے کے لحاظ سے درست ہے، لیکن صوتی اعتبار سے انتہائی بھونڈا ہے، اور یہ بات میر سے مستبعد ہے کہ میر نے ''موتی'' بمعنی ''مرنے والا'' لکھا ہو۔ بنیادی بات یہ ہے کہ نسخۂ فورٹ ولیم میں موتی ہی ہے۔ اور یہ لفظ اس قدر شاذ ہے کہ کئی مرتبین میر نے اسے ''موتی'' پڑھا ہے۔ لہٰذا یہ بات الگ ہے کہ میر نے غلط لکھا کہ صحیح، بیان بہر حال قائم رہتا ہے کہ موتی نادر لفظ ہے۔ برکاتی صاحب کا یہ قول بالکل درست ہے کہ عربی قاعدے کی رو سے موتی واحد نہیں جمع ہے۔ اور خود قرآن پاک کی آیت، جو میں نے نقل کی، اس کے ثبوت کے لئے کافی و وافی ہے۔ لیکن عربی کی بہت سی جمعیں اردو میں واحد آتی ہیں، مثلاً احوال، اخبار، طوائف، اخلاق، وغیرہ۔ موتی بھی دلی میں بالاتفاق واحد بولا جاتا ہے یعنی میت یا موت۔ یہ ضرور ہے کہ عام قسم کے لوگ اسے اس معنی میں کم بولتے ہیں، لیکن کوئی بھی دلی والا موتی بمعنی میت/متی/موت پہچان لے گا۔ مزید یہ کہ آتش نے کم سے کم دو شعروں میں موتی استعمال کیا ہے۔ اور کیوں نہ ہو، جب وہ میر کے مضامین کو بکثرت برتتے تھے۔

(۱) نہیں جس کا کوئی اس کا خدا ہے پوچھنے والا
اٹھاتے ہیں ملائک آکے بے وارث کے موتی کو

(۲) دل پژمردہ ہوتا ہے شگفتہ کوے جاناں میں
ہواے باغ جنت زندہ کر دیتی ہے موتی کو

یہاں پہلے شعر میں موتی بے شبہ واحد ہے، اور دوسرے شعر میں بھی موتی کا واحد ہونا قطعی ممکن ہے۔ جناب شاہ حسین نہری نے مطلع کیا ہے کہ ان کے علاقے (اورنگ آباد) میں ''موتی'' اس طرح استعمال ہوتا ہے کہ اگر کوئی کہیں مرجائے تو کہتے ہیں فلاں کے گھر میں موتی ہوگئی۔

اب شعر کی مزید خوبصورتیوں پر غور کریں۔ ''آئی'' بمعنی ''موت'' بھی ہے، اور اس مفہوم میں یہ موتی کے ضلعے کا لفظ ہے۔ آئی بمعنی آنا کا ماضی اور ''رفتہ'' بمعنی ''رفتن'' کا ماضی میں بھی ضلع کا تعلق ہے۔ سید محمد خاں رند نے مضمون کو تھوڑا سا بدل کر کہا ہے، لیکن ان کا استفادہ بہتر ہے آتش وغیرہ کے استفادے سے، کیونکہ ان کا شعر مکمل ہے اور مضمون میں مابعد الطبیعاتی وسعت ؂

اس کے کشتے ہیں زندۂ جاوید
نیستی ان کی عین ہستی ہے

۴۴۵/۳ یہ کیفیت کا بہترین شعر ہے، لیکن یہاں بھی میر رعایت سے باز نہیں آئے ہیں۔ ''مجنوں'' نہ صرف قیس کا لقب تھا، بلکہ خود اس کے معنی بھی دیوانہ، جنون زدہ'' ہیں۔ لہٰذا ''مجنوں'' اور ''دوانے'' میں مناسبت ہے۔ اس مناسبت سے معنی میں بھی اضافہ ہو رہا ہے، ورنہ مصرع یوں کر دیں تو معنی کا ایک بڑا حصہ کم ہو جائے ؂

کیا بچارے نے موت پائی ہے

لفظ ''دوانے'' میں تحسین، احترام، محبت، رنج بھی کچھ ہے، جب کہ ''بچارے'' میں بس ذرا سا رنج ہے، اور وہ بھی نہایت رسمی قسم کا۔ لفظ ''مجنوں'' اور ''دوانہ'' کو یک جا کرنے میں تکرار نہیں ہے، بلکہ مجنوں بطور علم اور دوانہ بطور اسم صفت ایک دوسرے کو مضبوط کر رہے ہیں۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ خود لفظ ''دوانہ'' میں بھی اس جگہ ایک علمیت ہے، گویا مجنوں کا دوسرا نام ''دوانہ'' ہے۔ مصرع ثانی میں انشائیہ بھی خوب ہے، کیونکہ اس میں لفظ ''دوانے'' کی طرح تحسین، احترام، محبت، استعجاب بھی تاثرات موجود ہیں۔ پھر مجنوں اور دیوانے کی مناسبت سے ''عقل گم ہے'' بھی بہت خوب ہے۔

ان سب تشریحات کے باوجود شعر میں بعض پہلو مبہم رہ جاتے ہیں۔ مجنوں کو مرے تو عرصہ ہوا۔ لیکن شعر کا انداز کچھ ایسا ہے جیسے کسی تازہ واقعے پر رائے زنی ہو رہی ہو۔ گویا متکلم کے لئے مجنوں اور لیلیٰ کا افسانہ/واقعہ گذر نہیں چکا، بلکہ ہر وقت، فوری طور پر، اس کی آنکھوں کے سامنے رہتا ہے۔ پھر مجنوں کی موت میں کوئی ایسی خاص ڈرامائی بات نہیں (جیسی مثلاً فرہاد یا ہیر کی موت میں تھی) کہ اس کا تذکرہ خاص طور پر کیا جائے۔ ممکن ہے مراد یہ ہو کہ مجنوں دراصل مرا نہیں بلکہ زندۂ جاوید ہے، اور عقل اس بات پر محو حیرت ہے کہ ایک معمولی بادیہ نشین کو موت کے بدلے حیات جاوداں نصیب ہوئی۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ مجنوں کی موت سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اس کی موت عالم دیوانگی میں ہوئی۔ لیکن اس کی دیوانگی میں بھی ایک فرزانگی تھی اور سینٹ فرانسس کی طرح چرند و پرند اس سے مانوس تھے۔ یا پھر مراد یہ ہو کہ فارسی، بلکہ دنیا کے تین بڑے شاعروں، نظامی، خسرو اور جامی نے مجنوں کے عشق پر مثنویاں لکھیں یہ اعزاز اور کسی کو بھی نصیب نہ ہوا۔ امکانات کی یہ کثرت اور تنوع شعر کے لطف میں اضافہ کرتے ہیں۔

۴۴۶

دانستہ اپنے جی پر کیوں تو جفا کرے ہے
اتنا بھی میرے پیارے کوئی کڑھا کرے ہے

ہم طور عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن
سینے میں جیسے کوئی دل کو ملا کرے ہے

اس بت کی کیا شکایت راہ و روش کی کریے
پردے میں بدسلوکی ہم سے خدا کرے ہے

ایک آفت زماں ہے یہ میر عشق پیشہ
پردے میں سارے مطلب اپنے ادا کرے ہے

۴۴۶/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس مضمون کو ۲/۱۳۷ پر بہت ہی بہتر ادا کیا ہے۔

۴۴۶/۲ کیفیت، اور پیکر کی تازگی (سینے کے اندر کوئی دل کو ملتا رہتا ہے) کے لحاظ سے یہ شعر غیر معمولی ہے۔ مصرع اولیٰ میں ابہام بھی خوب ہے۔ (۱) ہمیں یہ نہیں معلوم کہ عشق کا طور کیا ہوتا ہے۔ یعنی ہمیں معلوم نہیں کہ عشق اپنے لوگوں کے ساتھ کیا سلوک کرتا ہے۔ (۲) ہمیں عشق کا طریقہ نہیں معلوم۔ یعنی ہم عشق کرنا نہیں جانتے۔ اس شعر کا مضمون (خاص کر مصرع ثانی کا پیکر) میر کا اپنا معلوم ہوتا ہے۔ کئی شعرا نے اس کی تقلید کی ہے۔ خود میر نے اسے کئی بار کہا ہے۔

کس غم میں مجھ کو یارب یہ مبتلا کیا ہے
دل ساری رات جیسے کوئی ملا کیا ہے

(دیوان دوم)

عشق و محبت کیا جانوں میں لیکن اتنا جانوں ہوں
اندر ہی سینے میں میرے دل کو کوئی کھاتا ہے

(دیوان پنجم)

اس مضمون پر شیفتہ کا شعر زبان زد خاص و عام ہے۔

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ
اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

سینے میں آگ کا مضمون اوروں نے بھی کہا ہے۔ بعض مثالیں ۱/۲۲۵ پر ملاحظہ ہوں۔ فانی نے کانٹے کا پیکر خوب استعمال کیا ہے۔

معلوم نہیں کیا ہے محبت لیکن
کانٹا دل میں کھٹک رہا ہے کوئی

اس میں کوئی شک نہیں کہ فانی کا شعر بہت خوبصورت ہے، لیکن سینے کے اندر دل کو ملنے کا مضمون میر کے بعد صرف جرأت کے یہاں نظر آیا۔ معلوم ہوتا ہے جرأت نے میر کا جواب لکھا۔ اور ایمان کی بات یہ ہے کہ خوب لکھا۔

پوچھو نہ ہجر کی شب جرأت سے میرے صاحب
دل ساری رات جیسے کوئی ملا کیا ہے

۴/۴۴۶ لفظ "پردہ" اس شعر میں بڑے غضب کا ہے۔ اس کے حسب ذیل معنی یہاں مناسب ہیں۔ (۱) چھپ کر۔ (۲) آڑ لے کر۔ (۳) بہانے سے۔ (۴) شکل میں۔ داغ تو صرف یہاں تک پہنچے تھے۔

ہے وہی قہر وہی جبر وہی کبر و غرور
بت خدا ہیں مگر انصاف نہ کرنے والے

لیکن میر (یعنی اس شعر کے متکلم) نے ایک طرف تو بتوں کو ہی خدا قرار دے دیا، اور دوسری طرف یہ کہا کہ اللہ نے بت بنائے ہیں اس لئے وہ ہم عاشقوں کے ساتھ سخت معاملہ کریں۔ تیسری طرف میر (یا ان کا متکلم) یہ کہہ رہا ہے کہ بت بھی خدا کا جلوہ ہیں۔ یا خدا کے جلوے کے حامل ہیں۔ پھر ایک پہلو یہ بھی ہے کہ خدا براہ راست کام نہیں کرتا۔ بلکہ اسباب ایسے پیدا کرتا ہے کہ جن کے باعث عاشقوں کی زندگی مشکل ہو۔ سردار جعفری نے صحیح لکھا ہے کہ بعض اوقات میر کا "محبوب" "معشوق حقیقی یعنی خدا کی ذات میں بھی گم ہو جاتا ہے... اس محبوب کی راہ و روش کی شکایت کرتے وقت میر بے باک ہو جاتے ہیں اور کہہ دیتے ہیں کہ پردے میں بد سلوکی ہم سے خدا کرے ہے۔" لیکن ہمیں یہ بات بھی ملحوظ رکھنی چاہئے کہ میر (یا کلاسیکی شعرا) کے یہاں اس طرح کے بیانات مضمون کی خاطر بھی ہیں، اور ان کو سراسر ذاتی بیان قرار دینا ان کے معنی کو محدود کر دینا ہے۔ چنانچہ یہی میر جو بتوں کو خدا کا پردہ قرار دیتے ہیں، اس کے برعکس بھی کہتے ہیں کہ زمانے کی شکایت ہو یا آسمان کی، کنایہ اسی معشوق ہی سے ہے۔

دہر کا ہو گلہ کہ شیوۂ چرخ
اس ستم گر ہی سے کنایت ہے

(دیوان دوم)

شیخ عطار نے "تذکرۃ الاولیاء" میں لکھا ہے کہ جب حضرت ذوالنون مصری کو اللہ نے اٹھایا تو لوگوں نے آپ کی پیشانی پر یہ کلمات لکھے ہوئے دیکھے: ھذا حبیب اللہ مات فی حب اللہ وھذا قتیل اللہ مات من سیف اللہ۔ (یہ اللہ کا حبیب ہے، اللہ کی محبت میں مرا، اور یہ اللہ کا قتیل ہے، اللہ کی تلوار سے مرا۔) ظاہر ہے کہ میر کا شعر اس کیفیت کو نہیں پہنچتا۔ لیکن اس کا سلسلہ وہی ہے، کہ عاشق تک جو کچھ پہنچے اسے وہ معشوق حقیقی کی طرف سے سمجھے۔ میر کے شعر میں بے صبری ہے، کہ وہ صعوبات عشق کو بدسلوکی سے تعبیر کر رہے ہیں۔ یا پھر یہ کہ معشوق مجازی کی طرف سے جو دل شکنی یا بدسلوکی ہوتی ہے اسے وہ (۱) تقدیر الٰہی قرار دیتے ہیں یا (۲) اللہ کے اشارے پر مبنی قرار دیتے ہیں۔ یا پھر (۳) معشوق مجازی کو خدا کا پردہ قرار دیتے ہیں۔ ہر صورت میں معشوق حقیقی اور معشوق مجازی کی طرف اشارہ مشترک رہتا ہے۔ یہ تہ داری ہماری غزل کا خاصہ ہے۔ اس کی بنا پر طرح طرح کے ایہام پیدا ہوتے ہیں۔ قدر بلگرامی نے غالب کو اپنی غزل اصلاح کے لئے بھیجی مطلع تھا۔

لا کے دنیا میں ہمیں زہر فنا دیتے ہو

ہائے اس بھول بھلیاں میں دغا دیتے ہو

غالب نے ردیف ''ہو'' کو ''ہیں'' کر دیا اور لکھا، ''صیغۂ جمع رکھ دیا تا کہ خوباں اور بتاں کی طرف ضمیر راجع ہو یا شخص واحد کی طرف... اب خطاب معشوقان مجازی اور قضا و قدر میں مشترک رہا۔'' یعنی بنیادی بات یہ ہے کہ کلام تہ دار ہو، اس سے ایک سے زیادہ مقصود حاصل ہو سکیں۔ معنی آفرینی اسی طرز کلام کو کہتے ہیں۔

بہادر شاہ ظفر کے ایک شعر میں کچھ میر کا سا مضمون اس شوخی اور خوش طبعی لیکن اندر اندر سنجیدگی سے بندھا ہے کہ بے ساختہ داد نکلتی ہے۔ جو لوگ بعض مغربی شعرا کے بارے میں اس بات پر صفحے کے صفحے سیاہ کر دیتے ہیں کہ ان کے یہاں یہ بات نہیں کھلتی کہ شاعر سنجیدہ ہے یا ہمارا/ اپنا/ مخاطب کا مذاق اڑا رہا ہے ان کو چاہئے کہ اردو فارسی غزل کی تہ داریاں دیکھیں۔ بہر حال ظفر کا شعر ہے۔

میں نے پوچھا اس سے تیرا کیا ہوا حسن و شباب

ہنس کے بولا وہ صنم شان خدا تھی میں نہ تھا

میر کے شعر میں ''بدسلوکی'' بھی دلچسپ لفظ ہے، کیونکہ بظاہر یہ لفظ معشوق کے ظلم و جور کے لئے بہت ہلکا ہے۔ ''بدسلوکی'' تو اس وقت بولتے ہیں جب (مثلاً) کوئی کسی کو بزم سے نکال دے۔ یا حقارت سے گفتگو کرے۔ یہاں میر نے اسے معشوق/ خدا کے معاملات سے متعلق کر کے عشق کو روز مرہ زندگی سے قریب کر دیا ہے، اور خود معشوق حقیقی کو گویا زمین پر اتار لیا ہے۔ یہیں سے میر کے شعر میں یہ نکتے بھی نکلتے ہیں کہ (۱) میں معشوق کی کیا شکایت کروں، یہاں تو خدا بھی چھپ کر ہم سے سخت سلوک کرتا ہے۔ (۲) بت ہمارے سامنے ہیں، خدا پوشیدہ ہے، پوشیدہ رہ کر بھی اس کا سلوک سخت ہے۔ یا للعجب۔

۴۳۶/۴ یہ شعر ایک طرح سے گذشتہ شعر کی شرح، یا اس پر اظہار رائے ہے۔ لیکن اس میں دلچسپ ترین بات یہ ہے کہ پردے میں مطلب کو ادا کرنے کے باعث میر کو ''آفت زمانہ'' کہا گیا ہے۔ ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ اس شخص کو آفت زمانہ کہتے جو اپنی بات کو کھول کھول کر ادا کرتا، اور اس طرح فتنے کا دروازہ کھولتا۔ لیکن کہا یہ جا رہا ہے کہ میر اپنے سارے مطلب پردے میں ادا کرتا ہے۔ لہٰذا اس کا مطلب یہ ہوا کہ جس جگہ اور جس زمانے کا ذکر ہے وہاں کسی قسم کی پابندی ہے، یا آزادانہ گفتگو کو برا سمجھا جاتا ہے، یا پھر

میر کے دل میں ایسے اسرار ہیں جن کو ظاہر کرنے میں فتنے یا غلط فہمی کا اندیشہ ہے۔ لیکن میر پھر بھی انھیں پردوں، استعاروں کی صورت میں ظاہر کر دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسا شخص آفت زمانہ تو ہوا ہی، کیونکہ جو بھی اس کی بات سمجھ لے گا وہ ان اسرار سے واقف ہو جائے گا جن کے افشا میں فتنے اٹھ کھڑے ہونے کا امکان ہے۔

اس سلسلے میں ۳۶۱/۱ بھی ملاحظہ ہو جہاں میر نے ریختہ کو سخن کا پردہ قرار دیا ہے۔ لیکن یہی پردہ یا یہی سخن پھر ان کا فن ٹھہرا۔ شعر زیر بحث میں لفظ ''مطلب'' بھی خوب ہے، کیونکہ اس کے دو معنی ہیں۔ (۱) وہ باتیں جن کا کہنا مقصود ہے، یعنی اپنا مافی الضمیر۔ (۲) اپنے مطلب کی باتیں، مثلاً ''مجھے تم سے عشق ہے'' وغیرہ۔ معنی (۱) سے ''معشوق کی باتیں'' بھی مراد ہو سکتی ہے، جیسا کہ مولانا روم کے مشہور شعر میں ہے۔

خوشتر آں باشد کہ سر دلبراں

گفتہ آید در حدیث دیگراں

(بہتر یہی ہوتا ہے کہ معشوقوں کے

اسرار دوسروں کی باتوں (کے

پردے) میں ادا ہوں۔)

''اک آفت زماں ہے'' تحسینی بھی ہو سکتا ہے، جس طرح بعض حالات میں ''ظالم'' تحسینی لفظ ہو سکتا ہے۔ لہٰذا پردے پردے میں بات کرنے والا شخص گویا اس فن کا ماہر ہوا، کہ کچھ کہتا بھی نہیں، اور سب کچھ کہہ دیتا ہے۔

۴۴۷

۱۴۰۰

کار دل اس مہ تمام سے ہے
کاہش اک روز مجھ کو شام سے ہے

کاہش = گھٹنا

شعر میرے ہیں گو خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

سہل ہے میر کا سمجھنا کیا
ہر سخن اس کا اک مقام سے ہے

۴۴۷/۱ مطلع یہاں بھی برائے بیت ہے۔ لیکن کئی دلچسپ رعایات کے باعث خالی از لطف بھی نہیں۔ ''مہ تمام'' کے اعتبار سے ''کاہش'' اور ''شام'' دلچسپ ہیں۔ ''کاہش'' اور ''مہ'' میں مناسبت ہے۔ ''تمام'' اور ''کاہش''، اور ''مہ'' اور ''شام'' میں رعایت ہے۔ ''روز'' سے مراد ''ہر روز'' ہے، لیکن پہلی نظر میں دھوکا ہوتا ہے کہ ''اک روز'' یعنی بس ایک ہی دن کی بات ہو رہی ہے۔ ایسا اسلوب ہمیشہ خوش گوار تناؤ پیدا کرتا ہے۔ ''روز''، ''مہ تمام'' اور ''شام'' میں رعایت ظاہر ہے۔

۴۴۷/۲ یہ شعر سادگی میں کثیر المعنویت اور ابہام کا عمدہ نمونہ ہے۔ سامنے کے معنی تو ہیں کہ اگرچہ میرے سب شعر خواص پسند ہیں، یعنی خواص کو پسند آنے کے لائق ہیں، لیکن مجھے بوجہ کم قدری یا کسی اور مجبوری کے باعث عوام سے بات کرنا پڑتی ہے۔ ذرا سا غور کریں تو کم سے کم چار معنی اور سمجھ میں آتے ہیں۔ (۱) میرے شعر خواص کو پسند آتے ہیں، لیکن میں ان کی پروا نہیں کرتا، میں تو عوام سے بات کرتا

ہوں۔ (۲) میرے شعر خواص پسند ہیں، لیکن ان کو شعر سنانا بیکار ہے۔ یا وہ لوگ میرے شعروں کے اہل نہیں، یا انھیں ان شعروں سے کوئی فائدہ نہ ہوگا۔ لہٰذا میں عوام کو اپنا مخاطب بناتا ہوں۔ (۳) میرے شعر تو اس قابل ہیں کہ خواص انھیں پسند کریں، لیکن میرا اصل پیغام تو عوام کے لئے ہے، کیونکہ مجھے ان کی اصلاح منظور ہے، یا ان کی روحانی ترقی منظور ہے۔ (۴) میرے شعر تو خواص کے لئے ہیں، لیکن میری گفتگو عوام کے لئے ہے۔ یعنی عوام میرے اشعار نہ سمجھیں گے، میں ان سے عام فہم زبان میں بات چیت کرتا ہوں۔ میری شاعری کے مفروضی سامعین (target audience) خواص ہیں، اور میری گفتگو کے مفروضی سامعین (target audience) عوام ہیں۔

ظاہر ہے کہ ان میں سے بعض معنی کو سیاسی رنگ دے کر میر کو ''عوامی'' شاعر ثابت کیا جا سکتا ہے، اور اس تعبیر کے لئے کلام میر سے سند بھی لائی جا سکتی ہے، مثلاً

جیسی عزت مری دیواں میں امیروں کے ہوئی
ویسی ہی ان کی بھی ہوگی مرے دیوان کے بیچ

(دیوان دوم)

لیکن کسی متن کی ایسی تعبیر کرنا جس کا وجود صاحب متن کے زمانے میں ممکن نہ رہا ہو، غلط تو نہیں، لیکن ذرا مخدوش ضرور ہے۔ لیکن یہاں تک تو بہر حال کوئی ہرج نہیں کہ ''عوامی/سیاسی'' معنی بھی اس شعر کے ایک معنی قرار دے لئے جائیں۔ اسی طرح، ایک فلسفیانہ معنی بھی ممکن ہیں۔ جیسا کہ آگے بیان ہوگا، ان معنی کا حوالہ ابن رشد کے تصورات پر قائم ہوتا ہے۔

مسلمان مفکروں کے یہاں بہت شروع ہی میں اس مسئلے پر غور و فکر اور بحث و تمحیص کا دروازہ کھل گیا تھا کہ بہت سے ''فلسفیانہ'' مسائل ایسے ہیں جو عقل کی رو سے ثابت ہیں، لیکن جو مذہب یا عقیدے کی رو سے غلط یا ناممکن ہیں۔ علیٰ ہٰذا القیاس، بہت سے مذہبی، اور عقیدے پر مبنی، معاملات ہیں جو عقل کی رو سے ثابت نہیں ہو سکتے۔ پھر ایسی صورت میں ''فلسفی'' کو کیا راہ اختیار کرنی چاہئے؟ ظاہر ہے کہ عقل اور کشف، اور استدلال اور عقیدے میں اکثر تباین ہو جاتا ہے۔ اور ''فلسفی'' (یعنی وہ شخص جو کائنات کو عقل و استدلال کی روشنی میں سمجھنا چاہتا ہے) کے لئے نہ یہ ممکن ہے کہ وہ عقل سے دست بردار ہو، اور نہ یہ ممکن ہے کہ وہ عقیدے سے دست بردار ہو۔ ابن رشد نے اس مسئلے کا حل یہ پیش کیا کہ ''فلسفہ'' اور مذہب میں کوئی تضاد نہیں۔ دونوں کی سچائیاں الگ الگ عالم سے ہیں۔ اور یہ لازم نہیں کہ جو چیز فلسفے

کے عالم میں سچ ہو، وہ عقیدے کے عالم میں بھی سچ ہو۔ ابن رشد کے اس حال کو عام مسلمان معاشرے نے قبول نہیں کیا، لیکن مغرب میں اسپنوزا (Spinozo) اور پھر کانٹ (Kant) نے بظاہر از خود ایسے نتائج نکالے جو ابن رشد کے نتائج سے مشابہ ہیں۔ اسپنوزا نے دو طرح کی سچائیوں میں فرق کیا۔ ایک کو اس نے "عام لوگوں کے لئے قابل قبول سچائی" (Vulgar acceptable truth) کہا۔ (Vulgar بمعنی "سفیہانہ" نہیں، بلکہ بمعنی "عام") اور دوسری کو اس نے فلسفیوں کے لئے قابل قبول سچائی (Philosopher's acceptable truth) کہا اور قرار دیا کہ دونوں میں تطابق نہ ضروری ہے اور نہ ممکن۔ کانٹ نے اپنے طور پر اس مسئلے کا حل یہ پیش کیا کہ بعض معاملات خالص عقل کے دائرے سے باہر ہیں اور وہ بس اس لئے صحیح ہیں کہ سب لوگ انھیں صحیح مانتے ہیں۔ کانٹ کا کہنا تھا کہ انسانی عقل میں یہ قوت ہی نہیں کہ وہ خدا، انسانی آزادی، لافانیت وغیرہ تصورات کا ادراک کر سکے۔

یہ بات ظاہر ہے کہ میر کے زیر بحث شعر کی ایک تعبیر یہ بھی ہو سکتی ہے کہ میری باتیں تو دراصل حقیقی سچائیوں کی حامل ہیں، یعنی ایسی سچائیوں کی جو فلسفی کو قابل قبول ہوں، یا پھر وہ کانٹ کی طرح کی سچائیاں ہوں جو انسانی دماغ سے ماورا ہیں۔ لیکن مجھے عوام سے گفتگو کرنی ہے، لہٰذا میں اپنی بات کو ان کی سطح تک محدود رکھتا ہوں۔ یہ بات بھی ظاہر ہے کہ ہم اس شعر کی جو بھی تعبیر کریں۔ لیکن اس کا مضمون یہی رہتا ہے کہ ہمیں جو کہنا چاہئے، یا ہم جو کہنا چاہتے ہیں، وہ اس بات سے بہت مختلف ہے جو ہم کہتے ہیں۔ بقول ایلیٹ (T.S. Eliot) "ہر نظم ایک کتبۂ مزار ہے۔"

ممکن ہے میر نے شاکر ناجی سے کچھ استفادہ کیا ہو۔

کیوں پسند اس شاہ خوباں کو نہیں
شعر میرا ورد خاص و عام ہے

ناجی کے شعر میں پر لطف تناؤ یہ ہے کہ شاہ خوباں کو متکلم کا شعر شاید اسی لئے پسند نہیں کہ اس کا شعر ورد خاص و عام ہے۔ خود میر نے ایک شعر میں عجب طنطنہ اور رنج بھری بات کہی ہے۔

گفتگو ناقصوں سے ہے ورنہ
میر جی بھی کمال رکھتے ہیں

(دیوان اول)

گویا ایک سطح پر متکلم/میر کو اعتراف ہے کہ میں مکمل کمال سخن کا اظہار نہیں کرتا، کیونکہ میرے سننے والے ناقص ہیں۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ میں خود تو صاحب کمال ہوں، لیکن میرے سننے والے ناقص ہیں اور میرے کمال تک نہیں پہنچ سکتے۔ عرفی نے غالباً اسی جذبے کے تحت کہا تھا۔

حدیث مطلب ما مدعائے زیر لبی ست
کہ اہل بزم عوام اند و گفتگو عربیست

(ہمارے مقصد کی بات وہ مدعا ہے جو
زیر لب بیان ہو، کیونکہ اہل بزم تو عامی
ہیں اور میری بات عربی (خواص کے
لئے) ہے۔)

ولی نے بھی کہا ہے۔

اے ولی قدر ترے شعر کی کیا بوجھے عوام
اپنے اشعار کو ہرگز تو نہ دے بج خواص

۴/۳۴۷ یہ شعر گویا گذشتہ شعر پر شرح (Commentary) یعنی اظہار خیال ہے۔ اگر دیوان دوم ہی کا یہ شعر سامنے ہو تو بات اور واضح ہو سکتی ہے۔

دل اور عرش دونوں پہ گویا ہے ان کی سیر
کرتے ہیں باتیں میر جی کس کس مقام سے

یعنی متکلم/میر پر کوئی مضمون بند نہیں۔ وہ زمین، آسمان، جسم، روح، بھوک، سیرابی، نفرت، محبت، ہر مقام سے (یا ہر مقام کے بارے میں) گفتگو کر سکتا ہے۔ لہٰذا اس کو سمجھنے والا بھی ایسا ہونا چاہئے جس کی نظر اتنی ہی گہری اور جس کا روحانی/باطنی سفر اتنی وسعتوں کو محیط ہو۔ محمد حسن عسکری نے "مقام" سے مقام صوفیا مراد لی ہے اور کہا ہے کہ یہاں اشارہ یہ ہے کہ ہم مختلف مقامات عرفا سے گذرتے رہتے ہیں اور وہاں کی بات کرتے ہیں۔ لہٰذا ہمیں وہی سمجھ سکتا ہے جو ان مقامات سے آگاہ ہو۔ اس مفہوم میں کوئی قباحت نہیں۔ لیکن شعر کو اسی تک محدود کر دینا ٹھیک نہ ہوگا۔ دیوان دوم کا جو شعر میں نے نقل کیا اس سے تو یہ صاف

ظاہر ہی ہے کہ "مقام" سے مراد کیفیت کے علاوہ جغرافیائی مقام، تجربے کے مختلف منازل وغیرہ بھی ہو سکتا ہے۔ اسی طرح، "مقام" سے "مقام موسیقی" مراد لینے میں بھی کوئی ہرج نہیں۔ خاص کر جب میر کو اپنے شعر کے آہنگ، اور اس کے تنوع کا خاصا احساس بھی تھا۔ اگلا نکتہ یہ ہے کہ فارسی میں بات کو سمجھنے یا سمجھ جانے کے لئے "بہ سخن رسیدن" اور اردو میں "بات تک پہونچنا" مستعمل ہے۔ اس اعتبار سے "سخن" اور "مقام" میں ضلعے کا ربط ہے۔

مصرع اولیٰ کے انشائیہ/ استفہامیہ کو اگر فجائیہ فرض کریں تو ایک دلچسپ معنی یہ نکلتے ہیں کہ میر کو سمجھنا کس قدر سہل ہے! وہ ہر بات ایک مقام (درجے صوفیانہ مقام، مقام موسیقی وغیرہ) کے حوالے سے کہتا ہے۔ اگر وہ مقام معلوم ہو جائے، یا یہی بات معلوم ہو جائے کہ میر کے سخن میں مقامات کو مرکزی مقام حاصل ہے، تو اس کو سمجھنا بہت سہل ہو جائے۔ دلچسپ شعر ہے۔

۴۴۸

برسوں لگی رہی ہیں جب مہر و مہ کی آنکھیں
تب کوئی ہم سا صاحب صاحب نظر بنے ہے

۴۴۸/۱ اس مضمون کا ایک شعر ہم ۲/۲۵۵ پر دیکھ چکے ہیں۔

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں
(دیوان اول)

اس شعر کی بعض خوبیوں کا مطالعہ ہم نے ۲/۲۵۵ کے تحت کیا ہے۔ اسے خان آرزو کا تقریباً ترجمہ بھی کہا جا سکتا ہے۔

بود مشکل کہ آساں نسخۂ جامع بدست افتد
کند تا آدمی پیدا فلک بسیار می گردد

(یہ بڑی مشکل بات ہے کہ کوئی جامع نسخہ آسانی سے
ہاتھ آ جائے۔ جب تک کہ وہ آدمی پیدا کرے
فلک کو بہت چکر کاٹنے پڑتے ہیں۔)

خان آرزو کے شعر میں ربط کی ذرا کمی ہے۔ میر نے زیر بحث شعر میں مہر و مہ کی آنکھیں لگی رہنے اور دوسرے مصرع میں صاحب نظر بننے کا مضمون رکھ کر بات مکمل کر دی۔ مہر و مہ کی آنکھیں لگی رہی ہیں کہ متعدد مطلب ہو سکتے ہیں۔ (۱) مہر و مہ نے برسوں انتظار کیا ہے۔ (آنکھیں لگی رہنا = انتظار کرنا۔) (۲) مہر و مہ نے ٹکٹکی لگا کر دیکھا ہے، یعنی مہر و مہ نے بہت غور و فکر (Concentrate) کیا ہے۔ ایک لمحے کے لئے بھی غافل نہیں ہوئے ہیں۔ (۳) مہر و مہ نے ہم کو برسوں تک اپنی نگاہوں میں رکھا ہے، یعنی

وہ ہمیں دیکھا کیے ہیں۔ اس مضمون کی رو سے متکلم خود کو مہرومہ کا ''نظر کردہ'' بتا رہا ہے، جس طرح صوفیا اپنے خاص لوگوں پر روحانی نظر ڈال کر انھیں نظر کردہ کرتے تھے اور روحانی قوت سے مالا مال کرتے تھے۔

آنکھیں لگی رہنے کے اعتبار سے صاحب نظر بننا خوب ہے۔ یا یوں کہیں کہ مصرع اولیٰ میں آنکھیں لگی رہنے کا ذکر نہ ہوتا تو ''صاحب نظر'' میں وہ لطف نہ ہوتا۔ ''صاحب'' کی تکرار بھی خوب ہے، کہ پہلا تو خطابیہ ہے (اے صاحب!) اور دوسرا مرکب کا مضاف ہے۔ ممکن ہے ''صاحب'' بمعنی ''ساتھی'' ہو، اور شعر کا مخاطب کوئی دوست یا معشوق ہو، کہ تمھارے ساتھیوں میں سے ہم جیسا صاحب نظر تب بن سکتا ہے جب مہرومہ کی آنکھیں برسوں لگی رہی ہوں۔ ہم جیسا شخص آسانی سے نہیں پیدا ہوتا۔ ایک امکان یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ''صاحب'' سے اللہ تعالیٰ مراد ہو۔ شاہ عبدالقادر صاحب دہلوی کے ترجمۂ قرآن میں جگہ جگہ ''اللہ تعالیٰ'' کی جگہ ''اللہ صاحب'' ملتا ہے۔ اور ''قطب مشتری'' (مصنف وجہی/وجیہی) میں ہے۔

جو صاحب سوں راضی ہوں یک دل اچھے
اس آسان ہووے جو مشکل اچھے

اس اعتبار سے، اقبال کی طرح میر بھی اللہ تعالیٰ کے سامنے اپنی قدر و قیمت بیان کر رہے ہیں، کہ اے اللہ، ہم جیسا صاحب نظر آسانی سے نہیں بنتا (یہ تیرا ہی قانون ہے۔) خالق کے سامنے مخلوق اپنی قدر و قیمت کا اظہار کرے اور اس کو جتائے کہ ہم اپنا مثل نہیں رکھتے، یہ مضمون پرانی شاعری میں عام ہے۔ اسی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ معشوق کے سامنے عاشق اپنی خوش قسمتی اور رفیع الوقتی کا اظہار کرے۔ چنانچہ حافظ کا مشہور شعر ہے۔

شبے مجنوں بہ لیلیٰ گفت کاے معشوق بے ہمتا
ترا عاشق شود پیدا ولے مجنوں نہ خواہد شد
(ایک رات مجنوں نے لیلیٰ سے کہا کہ اے بے نظیر
معشوق، تجھے عاشق تو بہم پہنچ جائیں گے لیکن مجنوں
نہ ہوگا۔)

دیوان سوم

ردیف ی

۴۴۹

گھر دل کا بہت چھوٹا پر جائے تعجب ہے
عالم کو تمام اس میں کس طرح ہے گنجائی

۴۴۹/۱ یہ مضمون صوفیوں میں بہت مقبول ہے کہ دل اگرچہ بظاہر محدود ہے، لیکن اگر توجہ الٰہیہ ہو تو ساری کائنات، حتیٰ کہ خالق کائنات بھی اس میں گھر کر سکتا ہے۔ اس موضوع پر تھوڑی سی بحث ۱/۳۵۲ پر ملاحظہ ہو۔ میر نے دل کی وسعت کا مضمون کئی بار باندھا ہے۔ پھر شاہ نیاز بریلوی صاحب کا شعر ہے۔

سینے میں قلزم کو لے قطرے کا قطرہ رہا
اف رے سمائی تری او رے سمندر کے چور

اس پر مولانا روم کا تھوڑا سا اثر معلوم ہوتا ہے (دفتر اول)۔

قطرۂ کز بحر وحدت شد سفیر
ہفت بحر آں قطرہ را باشد اسیر
(وہ قطرہ جو بحر وحدت کا سفیر بن
جائے تو ۔ ساتوں بحر اعظم کو اپنا اسیر
کر لیتا ہے۔)

شاہ نیاز صاحب کے یہاں مصرع ثانی کے انشائیہ اور ''سمندر کے چور'' جیسے زبردست پیکر کا جواب رومی

کے پاس نہیں۔ لیکن مولانا نے دفتر ششم میں اس مضمون کو پھیلا کر عجب وجد و حال اور رمز و اسرار بخش دیا ہے، وہاں تک (کم سے کم شعری حد تک) شاہ نیاز یا میر کی رسائی نہیں۔

که نگنجیدم در افلاک و خلا
در عقول و در نفوس با علا
در دل مومن بگنجیدم چوں ضیف
بے ز چون و بے چگونہ بے ز کیف
تا بہ دلالی آں دل فوق و تحت
یابد از من پادشاہی ہائے بخت

([اللہ تعالیٰ فرماتا ہے کہ] میں نہ آسمانوں
میں سمایا، نہ خلاؤں میں، نہ عقلوں میں اور
بلندی رکھنے والی روحوں میں۔ میں مومن
کے دل میں سما گیا، مہمان کی طرح۔ میں
بے چوں، بے چگونہ، بے کیف سما گیا
تا کہ جس دل میں سمایا ہوں اس کے توسط
سے بلند و پست سب کو تقدیر کی بادشاہیاں
ملیں۔)

میر کے یہاں عام طور پر صوفیانہ مضامین کی وہ آفاقی گیرائی نہیں ہے جو رومی کے یہاں ہے۔ لیکن پیکر سازی اور فوری طور پر شور انگیزی میں میر کا پلہ اکثر رومی سے بھاری رہتا ہے۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں دل کا گھر بہت چھوٹا ہونا اور پھر اس بات پر تعجب ہونا کہ تمام عالم (کائنات) کی سمائی اس میں کس طرح ہوگئی۔ نہایت فوری اثر کرنے والا اسلوب ہے۔ پھر "گھر" کے لحاظ سے "جائے" (بمعنی "جگہ") کا ضلع بہت پر لطف ہے۔ ۱۸۶/۲ پر یہ مضمون میر نے مکاں اور لامکاں پر مبنی کیا ہے جس کی بنا پر شعر میں مابعد الطبیعیاتی رنگ آگیا ہے۔ ۲۱۵/۳ میں گریباں میں منھ ڈال کر دیکھنے اور "دق و دق جنگل" کا پیکر استعمال کرنے کے باعث شعر میں داستانی اور طلسمی رنگ ہے۔ میر کے مندرجہ ذیل اشعار ان اوصاف

سے خالی ہیں۔

ہے فرش عرش تک بھی قلب حزیں کا اپنے
اس تنگ گھر میں ہم نے دیکھی ہیں کیا فضائیں

(دیوان اول)

یہ تصرف عشق کا ہے سب وگر نہ ظرف کیا
ایک عالم غم سمایا خاطر ناشاد میں

(دیوان سوم)

۴۵۰

۱۴۰۵ تم کہتے ہو بوسہ طلب تھے شاید شوخی کرتے ہوں
میر تو چپ تصویر سے تھے یہ بات انھوں سے عجب سی ہے

۴۵۰/۱ اس شعر پر گفتگو کے پہلے قائم اور مصحفی کو سنئے۔

قائم اور تجھ سے طلب بوسے کی کیوں کر مانوں
ہے تو ناداں مگر اتنا بھی بد آموز نہیں
(قائم)

نہ بوسہ لینے کی کر مجھ پہ او میاں تہمت
وہ ہوگا اور کوئی شخص میری صورت کا
(مصحفی)

قائم کا شعر غالب کو پسند تھا۔ اس میں ''ناداں'' اور ''بد آموز'' کا امتیاز بہت عمدہ قائم کیا گیا ہے۔ پھر اس میں معشوق کو صاف صاف جھوٹا بنایا گیا ہے۔ یا کم سے کم اتنا ہے کہ معشوق کی بات پر کھل کر شک کیا گیا ہے۔ مصحفی کے شعر میں ظرافت اور ڈھٹائی ہے۔ ظاہر ہے کہ متکلم کی شکل کا تو کوئی بوسہ طلب تھا نہیں۔ وہ متکلم ہی تھا۔ لیکن جب معشوق نے سرزنش کی تو صاف مکر گئے۔ دونوں شعر مضمون کے دو پہلوؤں کو بڑی خوبی سے پیش کرتے ہیں۔ لیکن میر کے شعر میں پھر بھی بعض باتیں غیر معمولی ہیں۔ پہلی بات تو متکلم اور مخاطب کا ابہام ہے۔ ممکن ہے یہ دو غیر متعلق شخص ہوں۔ یعنی ایک شخص معشوق کی بزم سے واپس آکر کسی اور شخص کو بزم کا حال سنانے کے دوران بتاتا ہے کہ آج میر نے معشوق سے بوسہ طلب کیا۔ اس کے جواب میں دوسرا شخص جو کچھ کہتا ہے وہ شکایت کا خلاصہ ہے، اور پھر اس کی اپنی رائے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ مخاطب نے بھی میر کو معشوق کی بزم میں جاتے یا وہاں سے آتے دیکھا ہوگا، ورنہ وہ کیسے

کہتا کہ میر تو چپ تصویر سے تھے؟ دوسری صورت یہ ہے کہ معشوق خود کسی شخص سے میر کی شکایت کرتا ہے کہ وہ اتنا ''بد آموز'' ہے کہ بوسہ مانگتا ہے۔ جس شخص سے معشوق نے شکایت کی ہے وہ بھی میر سے واقف ہے، اور اس بات پر یقین نہیں کرتا۔ لہٰذا وہ جواب میں کہتا ہے ''تم کہتے ہو...'' تیسری صورت یہ ہے کہ معشوق نے اپنے کسی ہم راز سے شکایت کی ہو، اور ہم راز نے جواب میں کہا ہو۔ یہ صورت اس لئے ممکن ہے کہ شعر میں ایک آہنگ آہستہ آہستہ لہجے میں اختلاطی (Intimate) گفتگو کا بھی ہے، گویا معشوق اور اس کی ہم جولی آپس میں بات کر رہے ہیں اور وہاں کوئی دوسرا موجود نہیں ہے۔ چوتھی صورت یہ ہے کہ کہیں خبر اڑی ہے کہ میر کو معشوق کی محفل سے نکالا گیا۔ اب اس پر دو شخص بازار میں یا کسی محفل میں رائے زنی کر رہے ہیں۔ ایک شخص کہتا ہے کہ میر کو وہاں سے اس لئے نکالا گیا کہ وہ بوسہ مانگ بیٹھے تھے۔ دوسرا جواب میں کہتا ہے ''تم کہتے ہو...''

اب دیکھئے کہ میر (یعنی وہ شخص جس کے بارے میں یہ شعر ہے) کے کردار کے کئی پہلو کس خوبی سے اس شعر میں بیان ہو گئے ہیں۔ (۱) وہ کبھی کبھی شوخی بھی کر بیٹھتا ہے۔ (۲) عام طور پر وہ تصویر سا چپ رہتا ہے، بولتا نہیں، بوسہ مانگنا کجا۔ (۳) شوخی کرنا، یا بوسہ مانگنا دونوں ہی باتیں میر سے ذرا تعجب انگیز ہیں۔ وہ ایسی باتیں نہیں کرتا۔ (۴) یہ سب باتیں درست لیکن ایک شک تو بہر حال رہتا ہی ہے کہ کیا پتہ اس نے بوسہ طلب ہی کر لیا ہو۔

ایک آخری بات یہ کہ ''میر تو چپ تصویر سے تھے'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) میر یوں چپ تھے جیسے تصویر ہوتی ہے۔ (۲) میر تصویر کی طرح چپ تھے۔ شعر میں تھوڑی سی حسرت، بہت ساری چالاکی، ایک پورا افسانہ اور ایک نہایت دلچسپ معاملہ ہے۔ قائم اور مصحفی کے اشعار ان اوصاف سے خالی ہیں۔ بوسہ طلبی کے مضمون پر اور شعروں کے لئے ملاحظہ ہو ۳۳۹/۱ اور ۳۳۹/۳۔

۳۵۱

کیسے ناز و تبختر سے ہم اپنے یار کو دیکھا ہے
نرگل جیسے جلوہ کرے اس رشک بہار کو دیکھا ہے

قلب و دماغ و جگر کے گئے پر ضعف ہے جی کی غارت میں
کیا جانے یہ قلچی ان نے کس سردار کو دیکھا ہے

قلچی = جو نوکر ہو لیکن بادشاہ کا نوکر نہ ہو

باؤ سے بھی گر پا کھڑ کے چوٹ چلے ہے ظالم کی
ہم نے دام گہوں میں اس کے ذوق شکار کو دیکھا ہے

دام = گھاس کھانے والا جانور

۳۵۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔

۳۵۱/۲ اس شعر پر تھوڑا سا اظہار خیال میں نے جلد اول (صفحہ ۱۳۲) میں کیا ہے۔ جو باتیں وہاں مذکور نہیں ان میں پہلی بات تو مضمون کی ندرت ہے۔ قلب اور دماغ اور جگر کو جی (= جان) کا ملازم یا "جی کی غارت" کا رکن فرض کیا ہے یعنی یہ ملازم تو ہیں، لیکن کسی رئیس یا امیر کے ملازم ہیں، گویا ان کی حیثیت دوم درجے کے ملازموں کی ہے۔ پھر ان کا سامنا و دماغ و جگر اس زمانے کے زیادہ تر سپاہیوں کی طرح (Soldiers of fortune) یا (Mercenary) یعنی کرائے کے ٹٹو تھے، یعنی ایسے سپاہی تھے جو بہتر آقا کے لئے گزشتہ آقا کو چھوڑ سکتے تھے، اس لئے انھوں نے معشوق کو دیکھتے ہی متکلم کو چھوڑ کر معشوق (= بادشاہ) کی ملازمت اختیار کرلی۔ یا راہ فرار اختیار کرلی۔ ایسی صورت میں جی (= جان) میں ضعف رہ گیا ہے۔

"قلچی" نہایت تازہ لفظ ہے۔ "آنند راج" اور "غیاث اللغات" کے سوا کسی لغت میں نہیں۔ وہاں اس کے ایک معنی مطلق "ملازم" بھی درج ہیں۔ یہی معنی برکاتی نے بھی لکھے ہیں۔ لیکن میرے بھائی نعیم الرحمٰن فاروقی نے جو مغل عثمانی تاریخ کے ماہر ہیں مجھے بتایا کہ کامور خاں کی کتاب "تاریخ سلاطین چغتا" میں لفظ "قلچی" اسی معنی میں آیا ہے جو "غیاث اللغات" میں درج پہلے معنی ہیں۔ یعنی ایسا شخص جو ملازم تو ہو، لیکن بادشاہ کا براہ راست ملازم نہ ہو، کسی رئیس کا ملازم ہو۔ اس لفظ نے شعر کا مضمون نہ صرف بہت نادر کر دیا ہے، بلکہ اس میں ڈرامائیت بھی پیدا کر دی ہے اور ہلکا سا تاریخی رنگ بھی ڈال دیا ہے۔

لفظ "غارت" بھی بہت دلچسپ ہے، کیونکہ اس کے معروف معنی تو "تباہی، بربادی" کے ہیں۔ پھر جی کی تباہی و تاراجی میں ضعف کے کیا معنی؟ ممکن ہے یہ "جی کی عمارت" ہو۔ اب معنی تو درست ہو جاتے ہیں، لیکن تمام نسخوں میں "جی کی غارت" ملتا ہے لہٰذا اس سے صرف نظر کرنا مشکل ہے۔ "برہان" میں ہے کہ "غارت" گھوڑے کے اس دستے کو بھی کہتے ہیں جس سے تاخت و تاراج کا کام لیتے ہیں یعنی فعل (غارت) کہہ کر فاعل (غارت کرنے والا) مراد لیتے ہیں۔ اسٹائنگاس میں بھی یہ معنی ہیں۔ اگر "برہان" اور اسٹائنگاس کو صحیح مانا جائے تو شعر اور بھی دلچسپ ہو جاتا ہے۔ قلب، دماغ، جگر اب ایک تاراجی دستے کے رکن ہیں اور غالباً ملک حسن کو تاراج کرنے نکلے ہیں، لیکن جب حسن سے ان کا سامنا ہوا تو یہ سب دم دبا کر بھاگ گئے، یا پھر شاہ حسن کے غلام بن گئے ایسی صورت میں غارت (تاراجی دست) میں ضعف آ ہی جائے گا، کیونکہ اس کے خاص شہسوار تو میدان چھوڑ کر بھاگ کھڑے ہوئے ہیں۔ تخیل کی بے لگام جولانی بھی زبردست ہے اور انشائیہ انداز نے مصرع ثانی کی ڈرامائیت میں اور اضافہ بھی کر دیا ہے۔

بہادر شاہ ظفر نے اس مضمون کو غیر معمولی حسن [illegible] تھوڑے حزنیہ اور غم آلود لہجے، لیکن عجب درویشانہ الم ناکی کے ساتھ بیان کیا ہے۔

اختیار صبر و طاقت خاک میں رکھوں ظفر
فوج ہندوستان نے کب ساتھ ٹیپو کا دیا

یہاں مقطع ایک خاص اہمیت کا بھی حامل ہو گیا ہے، کہ اس کا شاعر بادشاہ ہے، اور اپنے معاصر سب سے بڑے سورما، سب سے زیادہ جاں باز سب سے بلند حریت پرست فرماں روا کی شکست کا ماتم کر رہا ہے۔

اسے احساس ہے کہ ٹیپو کی شکست اس بنا پر نہیں ہوئی کہ اس کی تدبیر یا فوجی حکمت عملی کمزور تھی۔ ٹیپو اس لئے ہارا کہ ہندوستانی فوج نے اس کا ساتھ چھوڑ دیا تھا۔ تعجب ہے کہ ایسے شعر اور ایسے شاعر کی موجودگی میں خواجہ منظور حسین صاحب مرحوم کو ہماری غزل کے معمولی عشقیہ اشعار کی دور از کار سیاسی تعبیر کرنی پڑی۔ اس موضوع پر مزید ملاحظہ ہو ۳۵۶/۲۔

میر کے مصرع ثانی کی تقطیع کی جائے تو اس کا دوسرا رکن فعلن تحریک عین بنتا ہے۔ اگر اس غزل کی بحر کو (جسے میں "بحر میر" کہتا ہوں) متقارب کی ایک شکل مانا جائے (جیسا کہ اکثر لوگ مانتے ہیں) تو اس میں فعلن تحریک عین کا استعمال غلط ہے۔ (ظاہر ہے کہ میں اسے غلط نہیں قرار دیتا۔) اس سلسلے میں تفصیلی بحث کے لئے ملاحظہ ہو جلد اول صفحہ ۱۷۷۔۱۸۲، اور جلد دوم صفحہ ۲۶۱۔۲۶۳۔

۳۵۱/۳ اس شعر پر بھی تھوڑی سی بحث جلد اول صفحہ ۱۳۳ پر دیکھیں۔ شعر کا ڈرامائی انداز، اور معشوق کی قادر اندازی، اس کے چوکتے پن، اور تیزی طبع کا بیان خوب ہیں۔ "دام گاہ" سے خیال ہوتا ہے کہ جب شکار کو پکڑنے کے لئے پھندے اور جال لگا رکھے ہیں تو چوٹ چلنے (= وار کرنے بندوق یا تیر چلانے) کا کیا محل ہے؟ اور حقیقت یہاں "دام" بمعنی "گھاس کھانے والا جانور" (مثلاً ہرن، سانبھر وغیرہ ہے۔) ہمارے لغات کے حال کا اندازہ اس بات سے لگایئے کہ "دام گاہ/گہ" بمعنی "صید گاہ، وہ جگہ جہاں شکار کے جانور پائے جائیں یا جہاں شکار کھیلا جائے، کسی بھی لغت میں نہیں، اور "آصفیہ" اور "نور" میں "دام گاہ/گہ" بمعنی "وہ جگہ جہاں جال لگے ہوں" بھی نہیں۔ برکاتی نے موخر الذکر معنی دیئے ہیں، لیکن زیر بحث شعر نہیں دیا، اور نہ وہ معنی لکھے ہیں جو میں نے اس شعر کے حوالے سے بیان کئے۔

غالب نے معشوق کے شوق شکار کو کائناتی رنگ دے کر اپنے خاص رنگ کا تجریدی شعر کہا ہے۔

کماں ز چرخ و خدنگ از بلا و پر ز قضا
خدنگ خوردۂ ایں صید گہ نشانۂ تست

(آسمان کی کمان، بلا کا خدنگ، اور قضا
سے وضع کیا ہوا تیر کا پر، جو ایسی صید گاہ
میں تیر کھائے وہ تیرا نشانہ ہے۔)

۳۵۲

جب سے ملا اس آئینہ رو سے خوش کی ان نے نمد پوشی
پانی بھی دے ہے پھینک شہوں کو میر فقیر قلندر ہے

۳۵۲/۱ عسکری صاحب نے مصرع ثانی کا پہلا ٹکڑا "پانی بھی دے ہے پھونک سبھوں کو" پڑھا ہے، جو بظاہر میر کی فقیری کے ساتھ مناسبت رکھتا ہے۔ لیکن اس قرأت میں "بھی" زیادہ ہے کیونکہ پانی پھونک کر دینا تو بزرگوں کا عام معمول تھا۔ بلکہ عام نمازی اور مذہبی لوگوں سے بھی پانی پھکوانے کے لئے ہندو مسلمان عورتوں اور بچوں کو مسجدوں کے سامنے کھڑے میں نے بھی دیکھا ہے۔ لہٰذا "بھی" کی کوئی ضرورت نہیں۔

دراصل مصرع ویسے ہی درست ہے جیسا کہ اکثر نسخوں میں ملتا ہے اور جیسا میں نے درج کیا ہے۔ مسلمان صوفیہ، خاص کر چشتیوں میں طریقہ تھا کہ رات کو گھر میں کچھ نہ رکھتے تھے۔ بابا نظام الدین سلطان الاولیاء کا معمول تھا کہ رات کو استراحت فرمانے سے پہلے گھر میں جو نقد و جنس ہوتا تھا اسے خیرات کرا دیتے تھے۔ بعض بزرگوں کو تو فقر کے اہتمام کا اتنا خیال تھا کہ وہ رات کو گھر میں پانی بھی نہ رہنے دیتے تھے۔ چنانچہ شیخ عبدالحق محدث دہلوی نے "اخبار الاخیار" میں شیخ عزیز اللہ متوکل کا حال لکھا ہے کہ وہ رات کو ضرورت سے زیادہ ہر چیز حتیٰ کہ وضو کے لئے پانی رکھ کر باقی سب پانی تقسیم کر دیتے تھے۔ لہٰذا یہاں دلچسپ تلمیح اور تہذیبی نکتہ ہے۔

قلندروں میں چار ابرو (ڈاڑھی، مونچھیں اور دونوں بھنوئیں) منڈوانے کا رواج بھی اسی وجہ سے تھا کہ بال بھی علائق دنیا میں شامل تھے، اور ان کو کاٹنے سنوارنے کا اہتمام کرنا پڑتا تھا۔ قلندروں کی پرانی تصویریں دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے پاس اوڑھنے کے لئے ایک کھال، ایک عصا، اور ایک کشکول کے سوا کچھ نہ ہوتا تھا۔ اس باعث کہاوت یا محاورہ ہے: امیر اپنے مال میں مست فقیر اپنی کھال

میں مست۔ بعد کے قلندروں نے کھال کی جگہ نمدہ اوڑھنا شروع کر دیا تھا، جیسا کہ میر کے زیر بحث شعر سے معلوم ہوتا ہے۔ اس طرح یہ شعر بعض تہذیبی مظاہر کے بیان کی حیثیت سے بھی اہمیت رکھتا ہے۔ معنی کے اعتبار سے اس میں خوبی یہ ہے کہ آئینہ رو سے ملنے کے بعد نمد پوشی شروع کی۔ آئینے کو ڈھانکنے کے لئے نمدے کا غلاف استعمال کرتے تھے، اور آئینے کو صاف کرنے کے لئے بھی نمدہ استعمال ہوتا تھا۔ پھر آئینے میں پانی فرض کرتے ہیں، اس طرح ''آئینہ رو'' اور ''پانی'' میں ضلع کا ربط ہے۔ ''آئینہ رو'' اور ''نمد پوشی'' میں بھی ضلعے کا ربط ہے۔

''خوش کی'' میں بھی دو معنی ہیں۔ اگر اسے ''خوش کردن'' کا ترجمہ قرار دیں تو مراد ہوگی ''پسند کی'' اور اگر ''خوش'' بمعنی ''خوب'' لیں تو مراد ہوگی ''دل کھول کر، بڑی خوشی سے۔''

۴۵۳

۱۲۱۰
آنکھوں سے راہ عشق کی ہم جوں نگہ گئے
آخر کو روتے روتے پریشاں ہو بہہ گئے

اس عرصے سے گیا ہو کہیں کوئی تو کہیں
چل پھر کے لوگ یاں کے یہیں سارے رہ گئے
عرصہ=میدان، جگہ

تسبیحیں ٹوٹیں خرقے مصلے پھٹے چلے
کیا جانے خانقاہ میں کیا میر کہہ گئے

۴۵۳/۱ مطلعے میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن اس میں تھوڑی سی تعقید معنوی ہے۔ شعر کا مطلب یہ ہے کہ ہم عشق کی راہ آنکھوں سے چلے، اور وہ بھی اتنی دور چلے اور اتنی تیز چلے جیسے نگاہ چلتی ہے۔ لیکن اس سے بھی فائدہ کچھ نہ ہوا، اور آخر کار ہم بھی روتے روتے آنکھوں کی طرح بہہ گئے۔ (پرانے زمانے میں خیال تھا کہ روتے روتے آنکھیں بہہ جاتی ہیں۔)

۴۵۳/۲ اس شعر میں میر نے پھر اپنی طرح کا اسرار نظم کیا ہے۔ وہ کون سی جگہ ہے جہاں سے کوئی نکل نہیں سکتا؟ کیا یہ حمام بادگرد کی طرح کی چیز ہے؟ اور اگر ایسا ہے بھی تو کیا یہ دنیا کا استعارہ ہے، یا کوچۂ معشوق کا، یا کاروبار زمانہ کا؟ جس طرح بھی دیکھئے، بات بہت پر لطف ہے۔ انسان مرنے کے بعد زمین میں گاڑا جاتا ہے، یا جلایا جاتا ہے یا پھر اسے یوں ہی پھینک دیتے ہیں کہ چیل کوے کھا جائیں۔ یعنی رہتا وہ بہر حال زمین ہی پر ہے۔ دنیا میں بہت تگ و دو کی، اور ایک پہلو اس تگ و دو کا شاید یہ بھی تھا کہ دنیا کی

محدود زندگی سے آزاد ہو کر حیات دوام یا شہرت تام حاصل کریں۔ لیکن نتیجہ پھر بھی یہی رہتا ہے کہ انسان اسی دنیا میں کہیں پیوند خاک ہوتا ہے۔ امام جعفر صادق فرماتے تھے کہ ممکن ہے شکم مادر سے باہر آنا بھی ایک طرح کی موت ہو۔ امام کے اس خیال کو میر کے شعر سے ملائیں تو نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ جب مرنے کے بعد انسان نقل و حرکت سے مجبور ہو جاتا ہے، تو یہ لازمی ہے کہ وہ گھوم کر دنیا ہی میں رہ جائے، کیونکہ وہ تو مر ہی چکا ہے، اب اسے جائے فرار نہیں۔

اب مصرع اولیٰ پر غور کریں۔ گویا دو شخص آپس میں بات کر رہے ہوں۔ ایک شخص دوسرے کو تسلی دے رہا ہے کہ دنیا (یا تمھاری مصیبت) چند روزہ ہے، پھر اس سے آزادی مل جائے گی۔ دوسرا شخص جواب دیتا ہے کہ ٹھیک ہے مگر اس عرصے (میدان) سے نکل کر بھی کوئی گیا ہو تو ہم کہیں۔ یہاں تو ہم دیکھتے ہیں کہ جو آتا ہے یہیں مر کھپ جاتا ہے۔ یہ مفہوم کوچۂ معشوق کے لئے زیادہ مناسب ہے، لیکن عمومیت، اور لہجے کی خفیف سی محزونی کے باعث اسے پوری انسانی صورت حال پر منطبق کر سکتے ہیں۔

۲۵۳/۳ پہلے مصرعے میں تین فعل ہیں اور پورے مصرعے میں عجب دلچسپ افراتفری، اتھا چک، اور توڑ پھوڑ کا منظر ہے۔ یہ منظر اس قدر حرکیاتی (Dynamic) ہے کہ مصرع کسی چھوٹے موٹے سے جلوے کی رنگین تصویر (Painting) معلوم ہوتا ہے۔ اسی طرح کے متحرک پیکروں کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۳۶۵۔

عام طور پر میر کے اشعار کے متکلم اور خانقاہوں میں رہنے والوں کے درمیان اسی قسم کا تعلق ہے جیسا ہماری غزل کے عاشق/ مرکزی کردار اور مذہبی/ روحانی رہنماؤں کے درمیان ہوتا ہے۔ یعنی دونوں کے درمیان کوئی مشترک جگہ نہیں ہے۔ وہ زندگی اور انسان کی ذمہ داریوں کے بارے میں دو مختلف نظریات اور انسان کے بارے میں دو مختلف رویوں کے حامل ہیں۔ لیکن جب میر شاعر اور اہل خانقاہ کا ذکر ہوتا ہے تو بات ہی بدل جاتی ہے۔ میر کا کلام اہل خانقاہ کو وجد میں لاتا ہے، ان کے حالات و واردات میں اضافہ کرتا ہے، اور ان پر وہ کیفیت طاری کرتا ہے جو "حال" اور "وجد" کہلاتی ہے۔ مثال کے طور پر ۱/۳۳۹ اور ۲/۳۳۹ ملاحظہ ہو جہاں میر کے اشعار سن کر درویشوں نے اپنے کپڑے پھاڑ ڈالے تھے۔ اسی طرح۔

مطرب سے غزل میر کی کل میں نے پڑھائی
اللہ رے اثر سب کے تئیں وارفتگی آئی
اس مطلع جاں سوز نے آ آ کے لبوں پر
کیا کہیے کہ کیا صوفیوں کی چھاتی جلائی
خاطر کے علاقے سبب جان کھپائی
اس دل کے دھڑکنے سے عجب کوفت اٹھائی

(دیوان دوم)

شعر زیر بحث میں دلچسپ بات یہ ہے کہ اس میں میر شاعر اور میر عاشق کی شخصیتیں مدغم ہو گئی ہیں۔ یعنی ممکن ہے میر/ عاشق نے خانقاہ میں پہنچ کر ایسی بات/ باتیں کہہ دی ہوں کہ صوفیوں کے سکون و طمانیت میں فرق آ گیا ہو، یا انھیں غصہ آ گیا ہو۔ یا ممکن ہے کہ میر کے عشق کا جذبہ ان پر اس قدر اثر کر گیا ہو کہ وہ بھی میر کی ہی طرح دیوانے ہو گئے ہوں لیکن مصلوں کو آگ لگا دینے میں یہ اشارہ معلوم ہوتا ہے کہ میر/ عاشق نے کوئی ایسی بات کہہ دی ہے کہ صوفیوں کا عقیدہ ہی متزلزل ہو گیا۔ اور انھوں نے سوچا کہ اب تک ہم نے جو عبادت ریاضت کی وہ سب بے کار، بلکہ نقصان دہ تھی۔

دوسری صورت یہ ہے کہ میر/ شاعر نے کوئی ایسی غزل پڑھ دی، کوئی ایسا کلام کہہ دیا کہ سب پر وجد کی حالت طاری ہو گئی اور سب نے خانقاہ میں توڑ پھوڑ مچا دی۔ "کہنا" بمعنی "شعر کہنا" تو ہے ہی، مثلاً اردو کا روزمرہ ہے، "آپ بھی کچھ کہتے ہیں؟" یعنی "کیا آپ بھی شعر کہتے ہیں؟" مومن۔

مومن بخدا سحر بیانی کا جبھی تک
ہر ایک کو دعویٰ ہے کہ میں کچھ نہیں کہتا

ایک بات یہ بھی ہے کہ شعر کے تعلق سے لفظ "کہنا" کے معنی "گانا" بھی ہوتے ہیں۔ اگرچہ یہ معنی کسی لغت میں نہیں ملے، لیکن داستانوں میں جگہ جگہ "کہنا" بمعنی "گانا" ملتا ہے۔ یہ دو مثالیں ملاحظہ ہوں:

(۱) عمرو بانسری بجا کر یہ غزل گانے لگا... اس شعر پر نمرود شاہ نے بہت تعریف کی اور کہا پھر اس شعر کو کہنا... پھر اس شعر کو خوب سالک کے اس طرح گایا کہ نمرود شاہ اور بھی بے چین ہو گیا... اور کہنے لگا کہ خواجہ عمرو اس شعر کو پھر کہو۔

(بالا باختر، مصنفہ شیخ تصدق حسین صفحہ ۵۵۸)

(۲) جس باج کی فرمائش ہو وہ بجاؤں اور یہ بھی ممکن ہے کہ گلے بازی دکھاؤں ملکہ نے فرمایا گلے سے کہو۔

(گلستان باختر جلد اول مصنفہ شیخ تصدق حسین ۳۸۳)

ان مثالوں کے پیش نظر مصرع ثانی کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میر/شاعر نے محفل صوفیہ میں غزل گائی اور ساری خانقاہ درہم برہم کر دی۔

ناصر کاظمی نے شعر زیر بحث کے بارے میں دلچسپ بات کہی ہے۔ اپنے مشہور مضمون "میر ہمارے عہد میں" ناصر کاظمی نے اس شعر کو میر کی اجتہادی جرأت کے ثبوت کے طور پر پیش کیا ہے: "اقبال جب ملا اور صوفی کے خلاف آواز بلند کرتے تھے تو ان پر کفر کا فتویٰ لگایا جاتا تھا۔ میر صاحب بھی اپنے زمانے کے مجتہد تھے۔ وہ بھی جب لب کشا ہوتے تھے تو خانقاہیں زیر و زبر ہو جاتی تھیں۔" غزل کے شعر کو سوانح حیات سمجھ کر پڑھنا ٹھیک نہیں، لیکن زیر بحث شعر کی یہ تعبیر بہر حال خوب ہے کہ میر/عاشق کی اجتہادی طبیعت نے اس سے ایسی باتیں کہلا دیں کہ اہل خانقاہ ہوش باختہ ہو گئے۔

۴۵۴

شعلوں کے ڈانک گویا لعلوں تلے دھرے ہیں
چہروں کے رنگ ہم نے دیکھے ہیں کیا جھمکتے

ڈانک = چمکیلے ورق کا ٹکڑا

۴۵۴/۱ لفظ "ڈانک" کو مذکر اور مونث دونوں طرح لکھا گیا ہے۔ عباسی نے "شعلوں کی ڈانگ... دھرے ہیں" لکھا ہے، جو ظاہر ہے کہ درست نہیں۔ کیونکہ یہاں "ڈانگ" اگر مونث باندھا جاتا تو اس کی جمع کا صیغہ "ڈانگیں" لانا ضروری تھا، اور "دھرے ہیں" کی جگہ "دھری ہیں" ہونا چاہئے تھا۔ نول کشور ۱۸۶۸ میں "شعلوں کی ڈانگ... ہری ہیں" لکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں "کی" کو "کے" پڑھ سکتے ہیں اور "ہری ہیں" کو "دھری (= دھرے) ہیں" کی جگہ کتابت کی غلطی سمجھ سکتے ہیں۔ اگر میر نے ڈانگ لکھا تھا تو شعر زیر بحث میں "ڈانگیں" ہونا چاہئے، کیونکہ قواعد کا تقاضا یہی ہے۔ لہٰذا میں نے مذکر کو ترجیح دی ہے۔

"ڈانگ" کے سلسلے میں دوسری بات یہ ہے کہ "ڈانگ"، "ڈانک"، "ڈاک" ہر طرح ملتا ہے۔ کثرت استعمال کی بنا پر میں نے "ڈانک" کو ترجیح دی ہے، اور اس وجہ سے بھی کہ نول کشور ۱۸۶۸ میں "ڈانک" ہے۔ آسی نے "شعلوں کی ڈانک" اور کلب علی خاں فائق نے "شعلوں کے ڈانک" لکھا ہے۔

"ڈانک" کے بارے میں تیسری بات یہ ہے کہ عام طور پر اس کے معنی یوں بتائے گئے ہیں: "چاندی یا سونے کا ورق جسے نگینے کے نیچے لگاتے تھے تاکہ اس کی چمک بڑھ جائے۔" بعض لغات میں تانبے کا ورق بھی بتایا گیا ہے۔ ان معنی میں کوئی قباحت نہیں، سوائے اس کے کہ "ڈانگ/ڈانک/ڈاک" چمکیلے ورق کے ہر چھوٹے ٹکڑے کو کہتے تھے اور اسے کپڑوں پر بھی زینت کے لئے لگاتے تھے۔ (اسے انگریزی میں Sequin کہتے ہیں۔) "اردو لغت، تاریخی اصول پر" میں اس کے ایک معنی "ایک قسم کا کپڑا" بھی لکھے ہیں، جو بالکل غلط ہیں۔ اصل بات یہی ہے کہ جن لباسوں پر ڈانک بغرض زینت لگاتے

تھے ان کو (مثلاً) ''ڈانک کی انگیا''، ''ڈاک کا جوڑا'' وغیرہ کہہ دیتے تھے۔

گوکھرو لہر بنت ڈاک ستارے کیا چیز
اس سے ہو جاتی ہے کم بخت گنواری انگیا

(انشا)

مندرجہ بالا شعر کو ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں ''ڈاک'' بمعنی ''کامدانی کے کپڑے کی ایک قسم'' کی سند میں پیش کیا گیا ہے، جو ظاہر ہے کہ مہمل ہے۔ انشا کے مصرع اولیٰ میں ان چیزوں کا ذکر ہے جن سے لباس کو زینت دیتے تھے (ان کا تعلق سلائی سے ہے، مثلاً گوکھرو، بنت، یا اوپری آرائش سے، مثلاً ڈاک، ستارہ۔) یہاں کپڑے کی کسی قسم کا نہ محل ہے نہ مذکور۔ اسی جگہ ''لغت'' میں یہ شعر بھی درج ہے۔

کوئی جوڑا پہنے تھی واں ڈاک کا
نمایاں تھی جس سے بدن کی ضیا

یہاں صاف ظاہر ہے کہ ''ڈاک کا جوڑا'' سے مراد چمکیلی پنیاں لگا ہوا جوڑا ہے۔ چنانچہ مثنوی میر حسن میں ہے۔

وہ پشواز اک ڈاک کی جھلکتی
ستاروں کی تھی آنکھ جس پر لگی

شعر زیر بحث میں پہلا نکتہ تو تشبیہ اور پیکر کی ندرت ہے۔ چہرے کی چمک اور سرخی کو بیان کرنے کے لئے چہرے کو یاقوت، اور خون کی سرخی کو شعلے کی ڈانک فرض کرنا بصری تخیل اور رنگوں کے خلاقانہ احساس کا کمال ہے۔ ہمارے یہاں بہت سرخ و سفید رنگ والے شخص کے لئے کہتے ہیں کہ اس کے چہرے سے خون ٹپکتا ہے۔ لہٰذا یہ تخیل بہت تازہ ہے کہ ایسے رنگ والے کو یاقوت کے سے شعلے کی ڈانک سے تشبیہ دی جائے۔ لیکن اس شعر کا آدھا حسن مصرع ثانی کے ڈرامائی انداز میں ہے۔ یہ نہیں کہا کہ معشوق کا چہرہ یا اس کے چہرے کا رنگ، یوں جھمکتا ہے۔ بلکہ یہ کہا کہ ہم نے چہروں کے رنگ اس طرح جھمکتے دیکھے ہیں۔ اب یہ انسانی خوبصورتی کے بارے میں عمومی بیان بھی ہو گیا اور انشائیہ اسلوب کے باعث اس میں تحسین اور استعجاب اور مسرت کے پہلو بھی آ گئے۔ ۲/۲۵ میں بھی ہونٹ کے رنگ کی جھمک کے لئے لعل ناب کی تشبیہ ہے، اور انداز انشائیہ۔ علاوہ بریں، وہاں کئی اور چیزوں کے ذکر کی وجہ سے

پورے شعر میں سرخ روشنی کی چمک ہے۔ شعر زیر بحث میں صرف ایک چراغ روشن ہے، لیکن اس چراغ کی روشنی تمام حسینوں کے چہروں پر اپنا جھمکا دکھا رہی ہے۔ پھر اس میں متکلم کی مباہات بھی شامل ہے کہ ہم نے ایسے چہرے اور ایسے رنگ دیکھے ہیں!

یہ بات مبہم چھوڑ دی ہے کہ جن چہروں کا ذکر ہے، ان کا رنگ ہمیشہ ہی ایسا رہتا ہے، یا کسی انبساط، یا بر ہمی یا مسرت کے لمحے میں ان چہروں پر ایسی روشنی آ جاتی ہے۔ شعر کا لہجہ ایسا ہے کہ لگتا ہے کہ ان چہروں پر ایسا رنگ لانے میں متکلم کا بھی کارنامہ ہے، اور شاید اسی بنا پر مباہات بھی زیادہ ہے۔ اس قدر سجا ہوا، لیکن سبک بیان اور جسم کے احساس سے اس قدر لبریز، لیکن سستی لذت اندوزی سے اس قدر دور شعر صرف میر کہہ سکتے تھے۔

دیوان پنجم میں البتہ میر نے ایک شعر ایسا کہہ دیا ہے کہ جس کی ندرت مضمون میں شعر زیر بحث کی چمک دمک کا جواب ایک حد تک موجود ہے۔

بات کرتے جائیے ہے منھ تک مخاطب کے جھلک
اس کا لعل لب نہیں محتاج رنگ پان کا

۴۵۵

ہم سا شکستہ خاطر اس بستی میں نہ ہوگا
برسے ہے عشق اپنے دیوار اور در سے

۴۵۵/۱ مصرع ثانی جس پائے کا ہے، ویسا مصرع اولیٰ نہ ہو سکا۔ میر کو بھی غالباً اس بات کا احساس تھا، کیونکہ انھوں نے مصرع ثانی کو دوبارہ استعمال کیا۔

جوں ابر بے کسانہ روتے اٹھے ہیں گھر سے
برسے ہے عشق اپنے دیوار اور در سے
(دیوان پنجم)

ظاہر ہے کہ مصرع اولیٰ یہاں تو اور بھی کمزور ہے، لہٰذا میر نے پھر کوشش کی۔

برسے ہے عشق یاں تو دیوار اور در سے
روتا گیا ہے ہر اک جوں ابر میرے گھر سے
(دیوان ششم)

بات یہاں بھی نہ بنی۔ معلوم ہوا میر جیسے شاعر بھی انسان ہی ہوتے ہیں۔ غالب نے میر کا پیکر اور استعارہ لے لیا۔

گریہ چاہے ہے خرابی مرے کاشانے کی
در و دیوار سے ٹپکے ہے بیاباں ہونا

غالب نے جب یہ شعر کہا تھا تو ان کی عمر چوبیس برس کی تھی۔ اس لحاظ سے، کہ ان کا شعر ہر طرح مکمل ہے، اور میر کا مصرع اولیٰ اتنا بھرپور نہیں جتنا کہ چاہئے، غالب کو میر پر فوقیت حاصل ہے۔ لیکن میر کے مصرع ثانی میں مضمون کی جو ندرت ہے وہ غالب کے شعر پر بھاری ہے۔ دیوار و در سے وحشت برسنا تو پھر بھی

تجربے کے اندر کی بات ہے، لیکن دیوار و در سے عشق برسنا تو تجریدی تخیل کا ایسا کرشمہ ہے جس کے لئے تھوڑا سا اختلال ذہنی درکار ہے۔ عام "صحت مند" ذہن کا شخص ایسی بات سوچ ہی نہیں سکتا۔ اور نہ ہم آپ تصور کر سکتے ہیں کہ جس گھر کے در و دیوار سے عشق برستا ہو وہ کیسا لگتا ہوگا؟ اور عشق برسنے سے کیا مراد ہے، سوائے اس کے کہ متکلم کے جذبے کی شدت اس کے رگ و پے ہی میں نہیں، بلکہ اس کے گھر کی اینٹ پتھر میں بھی سرایت کر گئی ہے۔ "اس بستی میں نہ ہوگا" کہہ کر شعر کو روزمرہ دنیا کے قریب بھی لے آئے ہیں۔ اور اگر یہ فرض کریں کہ جس گھر سے عشق ٹپکتا ہے وہ شکستہ حال بھی ہوگا تو "شکستہ خاطر" کا فقرہ مصرع ثانی کا ضلع بن جاتا ہے۔

ممکن ہے میر کے شعر پر غنی کے ایک نہایت عمدہ شعر کا اثر ہو۔ غنی کا مضمون ذرا بدلا ہوا ہے۔ لیکن در و دیوار سے شکستگی برسنے، اور چہرے کے رنگ شکستہ سے گھر کی بنیاد قائم کرنے کے پیکر دلچسپ ہیں، اور میر کے شعر کے لئے راہ دکھاتے ہیں۔ غنی کاشمیری۔

شکست از ہر در و دیوار می بارد مگر گردوں
ز رنگ چہرۂ ما ریخت رنگ خانۂ ما را

(ہر در و دیوار سے شکستگی برس رہی ہے۔ ایسا لگتا
ہے کہ آسمان نے ہمارے چہرے کے رنگ
کو لے کر ہمارے گھر کی بنیاد رکھی ہے۔)

"رنگ ریختن" کے بارے میں مزید ملاحظہ ہو ۴۶۳/۲۔

۴۵۶

۱۲۱۵

تسکین درد مندوں کو یارب شتاب دے
دل کو ہمارے چین دے آنکھوں کو خواب دے

اس کا غضب سے نامہ نہ لکھنا تو سہل ہے
لوگوں کے پوچھنے کا کوئی کیا جواب دے

مژگان تر کو یار کے چہرے پہ کھول میر
اس آب خستہ سبزے کو ٹک آفتاب دے   آفتاب دینا = دھوپ دکھانا

۴۵۶/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن اس میں اسلوب کی ایک خوبی بھی ہے مصرع اولیٰ میں درد مندوں کو تسکین ملنے کی دعا کی ہے۔ یہ ایک عمومی سی بات ہے اور اس سے کسی قسم کی توقع نہیں پیدا ہوتی۔ لیکن اگلے مصرعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ خود متکلم ہے جو اپنا ذکر صیغۂ غائب میں کر رہا ہے، تو مسرت آمیز استعجاب پیدا ہوتا ہے۔ پھر اس طرح متکلم اور درد مند لوگ مکمل وحدت بھی بن جاتے ہیں، کہ گویا متکلم اور درد مند ایک دوسرے کا استعارہ ہیں۔

۴۵۶/۲ اس مضمون کو احمد فراز نے اس طرح خراب کیا ہے کہ فراق صاحب یاد آ جاتے ہیں۔

کس کس کو بتائیں گے جدائی کا سبب ہم
تو مجھ سے خفا ہے تو زمانے کے لئے آ

میر نے اس مضمون کو اور بھی [illegible] انداز میں نظم کیا ہے۔ (۳۱۲/۳۔) پھر بھی شعر زیر

بحث میں بعض باریکیاں قابل ذکر ہیں۔ (۱) مصرع ثانی سے معلوم ہوتا ہے کہ متکلم اور معشوق کے تعلقات کا علم اور لوگوں کو بھی ہے۔ یہ لوگ ہمراز اور ہم نشین بھی ہو سکتے ہیں۔ یا رقیب یا در پردہ دشمن لیکن بظاہر دوست بھی ہو سکتے ہیں۔ اس بنا پر لوگوں کا پوچھنا طنزیہ بھی ہو سکتا ہے، اور اندر اندر خوشی کے باعث بھی ہو سکتا ہے۔ (یعنی پوچھنے والے یا تو اس بات پر خوش ہیں کہ ایک شخص کو زک پہنچی۔ یا پھر انھیں امید ہو رہی ہے کہ اب ہمارا کام بنے گا۔) (۲) اس شعر میں جس معاشرت کا ذکر ہے، اس میں خط آنا جانا عوامی معاملے (Public Affair) کی حیثیت رکھتا ہے۔ آج کے معاشرے میں خط کا تعلق نجی علاقے (Private Space) سے ہے۔ اور کسی شخص کو یہ حق نہیں ہے کہ وہ دوسرے کا خط پڑھے۔ خط پڑھنا تو کجا، اس بات کی ٹوہ لگانا یا ٹوہ میں رہنا کہ کس کی خط کتابت کس سے ہے، نامناسب سمجھا جاتا ہے۔ لیکن ہندوستان، بلکہ مغرب میں بھی اٹھارویں صدی تک خط کا آنا جانا عوامی وقوعہ (Public Event) تھا۔ ڈاک لانے لے جانے کا منظم محکمہ تو بعد میں قائم ہوا، اس لئے قاصد، یا کوئی بھی شخص جو نامہ برداری کا کام کرتا تھا، اس کے بارے میں عام طور پر معلوم رہتا تھا کہ وہ کب آئے گا اور کہاں سے آئے گا۔ پورے شعر میں خط، مکتوب نگار، لوگوں کا آپس میں سماجی تعلق، ان سب کی ایک ذہنی تصویر سی ہے۔ لگتا ہے قاصد یا نامہ دار آ کر کسی سرائے میں ٹھہرتا ہے۔ یا بازار میں کسی نمایاں جگہ قیام کرتا ہے اور لوگ آ آ کر اپنے خط اس سے لے جا رہے ہیں۔ جو ان پڑھ ہیں وہ ان کے پڑھوانے کا انتظام کر رہے ہیں۔ جو کسی ذاتی، نجی خط کے پانے والے ہیں ان کی بات بھی پوری طرح چھپتی نہیں، کہ ان کا خط آیا ہے کہ نہیں، اور اگر آیا ہے تو کہاں سے آیا ہے۔

جدید ماہرین سماجیات، خاص کر جرگن ہابر ماس (Jurgen Habermas) نے سماجی زندگی میں عوامی علاقہ (Public Space) اور نجی علاقہ (Private Space) کا تصور پیش کیا ہے۔ ان تصورات کو ہندوستان کے بعض خطوں (مثلاً بنگال) کے چھوٹے شہروں اور قصبات کی زندگی کے مطالعے میں بکار لانے والوں نے ثابت کیا ہے کہ زیر مطالعہ علاقوں میں نجی علاقے کا وہ تصور نہیں ہے جو مغرب میں ہے۔ یہاں کی زندگی میں بہت کم چیزیں نجی (Private) (یعنی وہ چیزیں جنھیں جاننے کا حق کسی کو نہ ہو) قرار دی جاتی ہیں۔ کلاسیکی غزل میں جو دنیا نظر آتی ہے اس میں بھی عاشق و معشوق اور عاشق اور اہل معاشرہ کے درمیان کوئی راز کی بات ٹھہرتی نہیں معلوم ہوتی۔ بعض لوگ تعجب کرتے ہیں

کہ یہاں عشق جیسی ذاتی چیز کو بھی اس قدر ''پنچایتی'' انداز میں انگیز کیا جاتا ہے۔ میر کے یہاں یہ کیفیت بطور خاص نظر آتی ہے، کیونکہ میر اپنے معاشرے کے اندر جاری اقدار اور طرز حیات کی مکمل نمائندگی کرتے ہیں۔ جدید ماہرین سماجیات کے اس نظریے کو ملحوظ رکھا جائے، کہ ہر تہذیب میں نجی (Private) اور عوامی (Public) کا تصور یکساں نہیں ہوتا تو میر کے اشعار میں جو معاشرہ نظر آتا ہے، اس کو سمجھنے میں آسانی ہوگی۔

(۳) مصرع اولیٰ میں کہا گیا ہے کہ معشوق اس باعث خط نہیں لکھ رہا ہے کہ وہ متکلم سے ناراض ہے۔ اس کو یوں بیان کیا ہے کہ اس کے لئے تو آسان ہے کہ وہ ناراضگی کے باعث خط نہ لکھے۔ اس طرح اس بات کا کنایہ قائم ہوتا ہے کہ معشوق کو متکلم سے کوئی خاص لگاؤ نہیں ہے۔ بس یہ ہے کہ وہ اس سے خط کتابت کا تعلق رکھتا ہے، لیکن جب ناراض ہو جائے تو مراسلت کو بے کھٹکے بند بھی کر دیتا ہے۔ خط کتابت منقطع کر لینا اس کے لئے کچھ مشکل نہیں ہے۔

(۴) اس بات کو مبہم چھوڑ دیا ہے، کہ معشوق ناراض کیوں ہوا ہے؟ گویا اس کا ناراض ہونا کوئی ایسی بات نہیں جس کے لئے وجہ بتانا ضروری ہو۔ ناراضگی اور معشوق دونوں ایک ہی سلسلے کی چیزیں معلوم ہوتی ہیں۔

احمد فراز کے دونوں مصرع انشائیہ اسلوب میں ہیں، لیکن پھر بھی شعر میں وہ تناؤ نہیں جو میر کے مصرع ثانی میں ہے۔ احمد فراز کے مصرع اولیٰ میں لفظ ''جدائی'' نہایت بھونڈا اور بے اثر ہے۔ میر نے جدائی کا جھگڑا ہی نہیں پالا، کہ ان کا معشوق پہلے ہی سے ان سے جدا ہے اور دونوں میں رابطہ اب خط کے سہارے ہے۔ پھر ''زمانے کو دکھانے کے لئے آ'' کی جگہ ''زمانے کے لئے آ'' کہہ کر معشوق کو مال مشترکہ قسم کی چیز بنا دیا ہے۔ عشق تو مال مشترکہ ہو سکتا ہے۔ لیکن جس پس منظر میں یہ شعر اور میر کا شعر کہا گیا ہے (غیروں کی رقابت، ان کا طنز، ان کی اس بات پر خوشی کہ معشوق اب متکلم سے ناراض ہے) اس پس منظر میں معشوق کو ''زمانے کے لئے'' آنے کی ترغیب دینا نہایت احمقانہ ہے۔

اس مضمون کو، کہ زمانے کو تمھارے تغافل کی وجہ کیونکر بتائیں، میر سوز نے صورت حال بدل کر اس طرح استعمال کیا ہے کہ خدا یاد آ جاتا ہے۔

اے جان پدر جب سے تم اپنے گھر گئے

بابا کے جگر پہ داغ غم دھر گئے

کوئی پوچھے تو کیا بتاؤں اس کو

یہاں تک تو سننے والا اس دھوکے میں رہتا ہے کہ یہ رباعی کسی ایسی اولاد کے بارے میں ہے جس نے شاید ناراض ہو کر باپ کا گھر چھوڑ کر اپنا گھر الگ بنا لیا ہے۔ لیکن جب چوتھا مصرع سنیں تو دل پر گھونسہ لگتا ہے کہ ہائے یہ کیا ع

کس منھ سے کہوں کہ میر مہدی مر گئے

ذرا ہم گریبان میں منھ ڈال کر دیکھیں، کہ میر اور میر سوز کے شعروں کے ہوتے ہوئے احمد فراز کا سوقیانہ شعر ہمارے زمانے میں کیوں مقبول ہوا؟

۴۵۶/۳ اس شعر کے سامنے جرأت کا حسب ذیل شعر رکھئے تو میر کے مضمون کی ڈرامائیت اور ان کے پیکر کی شدت زیادہ واضح ہوگی۔

نخل مژگاں کو تری اشک کی پہنچی بے ڈھب

گل کے اک روز گرے گا یہ شجر پانی میں

جرأت کے یہاں بھی پیکر کے تمام پہلو مکمل ہیں، لیکن میر کے یہاں آنسو سے بھاری پلکوں کا آنکھوں پر جھک آنا اور انھیں ڈھانک لینا بہت عمدہ ہیں۔ کیونکہ لکڑی، یا اس کی طرح کی چیزیں بھیگ کر بھاری ہو جاتی ہیں۔ پھر گھاس کی صفت بھی ہے کہ تھوڑی دیر بھی پانی میں رہے تو گلنے لگتی ہے۔ معشوق کے چہرے کو آفتاب اور پلکوں کو ''آب خستہ سبزہ'' کہنا تو بہت خوب ہے ہی۔ لیکن اس سے زیادہ لطیف بات یہ ہے کہ جب معشوق پر نظر پڑے گی تو آنسو آپ سے آپ تھم جائیں گے۔ اس طرح چہرہ معشوق کا آفتابی اثر بھی زیادہ ہوگا، کہ پلکیں زیادہ آسانی سے اور کم وقت میں خشک ہوں گی۔

اب مصرع اولیٰ پر دوبارہ غور کریں۔ اس کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ معشوق سامنے ہے اور کہنے والا کہہ رہا ہے کہ آنکھیں کھول کر معشوق کو دیکھو۔ لیکن اس کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میر/ عاشق کو مشورہ یا ہدایت دی جاری ہے کہ اب تمھاری پلکیں آب خستہ سبزہ ہو چکی ہیں۔ یہی حال رہا تو پلکیں گل کر

آنکھوں میں گر جائیں گی۔ لہٰذا تم سے جس طرح بھی ہو یار کو ڈھونڈ و اور اس کے چہرے پر آنکھیں کھولو، تا کہ تمھاری آنکھیں بچ سکیں۔

دونوں مصرعوں کا انشائیہ انداز، اور مصرع ثانی میں روزمرہ کی جھلک "تک آفتاب دے"، اس کے ساتھ اس کی فارسیت، نہایت پر لطف ہیں۔ شعر میں کیفیت بھی خوب ہے۔

مذکورہ بالا سب باتیں درست ہیں، لیکن معشوق کے چہرے کو آفتاب کہہ کر میر نے ایک غیر معمولی طنزیہ قول محال بھی پیدا کر دیا ہے۔ سورج کو دیکھنے سے آنکھوں میں پانی بھر آتا ہے۔ میر نے اس مضمون کو استعمال بھی کیا ہے (ملاحظہ ہو ۱/۱۵۷۔) شعر زیر بحث میں آفتاب پر آنکھیں کھولنے کی ترغیب دی جا رہی ہے، تا کہ بھیگی ہوئی پلکیں سوکھ سکیں۔ لیکن سورج کو دیکھیں گے تو آنکھیں اور تر ہوں گی اور آب خستہ پلکیں اور زیادہ وخستہ ہو جائیں گی۔ لہٰذا آنکھوں کی قسمت میں تر رہنا اور پلکوں کی تقدیر میں اشک کی نمی ہی لکھی ہے!

۴۵۷

جہاں شطرنج بازندہ فلک ہم تم ہیں سب مہرے
بسان شاطر نو ذوق اسے مہروں کی زد سے ہے

۱/۴۵۷ اس شعر کا مضمون، اس کے پیکر، اور اس کے معنی، سب اس قدر تازہ اور ڈرامائی ہیں کہ تعریف و تجزیہ کے لئے الفاظ نہیں ملتے۔ پھر جس مشاہدے پر شعر کی بنیاد ہے وہ انتہائی واقعی اور روزمرہ زندگی سے براہ راست اخذ کیا گیا ہے۔ اناڑی شطرنجی کی پہچان یہی ہوتی ہے کہ اسے مہرے مارنے کا شوق بے حد ہوتا ہے۔ اس کے پاس کوئی نقشہ، کوئی منصوبہ نہیں ہوتا، اور نہ وہ کسی چال کے عواقب کو سمجھتا ہے۔ وہ بس اندھا دھند مارنے مرنے پر تیار رہتا ہے، چاہے اس کا انجام خراب ہی نکلے۔ اناڑی شطرنجی سمجھتا ہے کہ مہرے مارنا ہی اصل کھیل ہے۔ فریق مخالف کے جتنے مہرے مریں گے، میں اتنا ہی زور آور ہو سکوں گا۔ دیکھئے اس مشاہدے کو میر نے کس خوبصورتی اور تکامل کے ساتھ شعر میں داخل کیا ہے۔ اب یہ پوری انسانی صورت حال کا استعارہ بن گیا ہے۔ پھر یہ بھی ملحوظ رہے کہ شطرنج کی بساط اگرچہ صرف چونسٹھ خانوں کی ہوتی ہے، اور کھیل شروع ہونے پر بتیس خانوں میں مہرے ہوتے ہیں، اس کے باوجود شطرنج کی کوئی دو بازیاں ایک دوسری کی بالکل نقل نہیں ہوتیں۔ ہر بازی میں کوئی نہ کوئی نئی بات ہوتی ہے۔ یہی حال انسانوں کا ہے، کہ ہر انسان کی زندگی دوسروں سے مختلف ہوتی ہے۔ شطرنج کی بساط اور شطرنج کا کھیل انسان کی ایجاد ہیں۔ لیکن ایجاد کے بعد وہ انسان کے اختیار سے باہر ہیں۔ اب کھلاڑی کے بس میں یہ نہیں کہ کھیل کی ہر چال کی پیشین گوئی کر سکے۔ اور نہ یہ ہی اس کے بس میں ہے کہ کھیل کے انجام پر اپنا مکمل اختیار رکھے۔ انسانی زندگی کا بھی یہی نقشہ ہے، کہ اگرچہ انسان اپنے ماحول پر حسب ضرورت قدرت رکھتا ہے، لیکن اسے اپنے ماحول کے ہر پہلو پر، ہر عنصر پر، ہر وقت قابو نہیں۔ لہٰذا وہ زندگی کے کسی نہ کسی مرحلے پر موت کا شکار ہو ہی جاتا ہے۔

آسمان کو اس بات کا ذوق نہیں کہ کسی تجویز یا نقشے کے مطابق کھیل کھیلے۔ اس میں یہ نکتہ بھی پنہاں ہو سکتا ہے کہ اگر کھیل ختم ہو جائے تو پھر آسمان کو یہ موقع نہ رہے گا کہ وہ گاہ بے گاہ مہروں کو مارتا رہے۔ کھیل جب ختم ہوتا ہے تو اس وقت جو مہرے بساط پر رہتے ہیں وہ یوں ہی پڑے رہ جاتے ہیں۔ گویا کھیلنے والا انھیں مارنے کے لطف سے محروم رہ جاتا ہے۔ اسی طرح، آسمان اپنا کھیل ہم لوگوں کے ساتھ ختم نہیں کرتا، بس اس کی اندھا دھند مار کاٹ چلتی رہتی ہے۔ اگر کھیل میں کوئی منصوبہ یا نقشہ ہو، تو کھیل ختم ہو جائے اور آسمان کی یہ تفریح بھی جو اسے اناڑی شطرنج باز ثابت کرتی ہے، ختم ہو جائے۔

پیچیدہ استعارہ اور تشبیہ مرکب کا کمال اس شعر میں ہے۔ شیکسپیئر نے کنگ لیئر (King Lear) میں گلاسٹر (Gloster) کی زبان سے جو کہلایا ہے وہ بچے بچے کو یاد ہے۔ اور کیوں نہ ہو، وہ بڑی تہذیب کا سب سے بڑا شاعر ہے، جب کہ ہم اردو والوں میں بھی ایسے لوگ بہت ہیں جو میر کو بڑا شاعر نہیں کہتے۔ یا پھر اردو کا بڑا شاعر تو کہتے ہیں، لیکن انھیں عالمی ادب کی محفل میں بیٹھنے کے لائق نہیں سمجھتے۔ کنگ لیئر میں ہے:

As flies to wanton boys, are we to gods,

They kill us for their sport.

(IV, i, 38-39)

(ترجمہ)

دیوتاؤں کے لئے ہم ویسے ہی ہیں جیسے کھلنڈرے شوخ بچوں کے لئے مکھی مچھر۔

دیوتا اپنی تفریح و لعب کے لئے ہماری جان لیتے ہیں۔

شیکسپیئر کی تشبیہ بہت خوب ہے۔ اور دیوتاؤں (یا کائنات کے ارباب بست و کشاد) کو کھلنڈرے شوخ بچے کہنا بھی بہت عمدہ ہے۔ لیکن میر کا استعارہ اور تشبیہ دونوں شیکسپیئر سے زیادہ معنی خیز، پیچیدہ اور صورت حال کے لئے مناسب تر ہیں۔ اور پھر میر کا بیان روز مرہ زندگی کے مشاہدے سے قریب تر ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ آسمان کو ایسا شخص بتانا جو شطرنج میں اناڑی ہے نہایت بدیع بات ہے، کیونکہ ایسا شخص اور چیزوں میں عاقل و بالغ بھی ہو سکتا ہے۔ لہٰذا یہ تشبیہ wanton boys سے بہت زیادہ قوت ہے۔

خیام سے منسوب ایک رباعی میں میر اور شیکسپیئر سے مشابہ مضمون نظم ہوا ہے۔

ما لعبتگانیم و فلک لعبت باز

از راہ حقیقتے نہ از راہ مجاز

بازیچہ ہمی کنیم بر نطع وجود

رفتیم بہ صندوق عدم یک یک باز

(ہم کٹھ پتلیاں ہیں اور آسمان پتلی باز۔ لیکن یہ از راہ حقیقت ہے نہ از راہ مجاز ہے۔ بس یہ ہے کہ ہم وجود کی بساط پر اپنا کھیل دکھا رہے تھے اور پھر ایک ایک کر کے صندوق عدم میں واپس چلے گئے۔)

خیام کے یہاں ایک محزونی اور الیہ ناگزیری تو ہے، لیکن جس پردے پر خیام کا کھیل ہمیں دکھائی دیتا ہے وہ بہت چھوٹا ہے اور اس سے وہ کائناتی المیہ نہیں ٹپکتا جو میر کے شعر سے بیش تر اور شیکسپیئر کے یہاں کم تر تراوش کر رہا ہے۔ پھر میر کے شعر میں طنز، آسمان کے تئیں ایک طرح کی حقارت، اور آپس کا طرز تخاطب، یہ محاسن مزید ہیں۔

دیوان چہارم

ردیف ی

۴۵۸

باغ میں سیر کبھو ہم بھی کیا کرتے تھے
روش آب رواں چہلے پھرا کرتے تھے

۱۴۲۰
غیرت عشق کسو وقت بلا تھی ہم کو
تھوڑی آزردگی میں ترک وفا کرتے تھے

دل کی بیماری سے خاطر تو ہماری تھی جمع
لوگ کچھ یوں ہی محبت سے دوا کرتے تھے

۴۵۸/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن خالی از دلچسپی نہیں۔ باغ، سیر، روش، آب رواں، پھرا کرتے، ان میں مراعات النظیر ہے۔ ''روش'' اور ''باغ'' اور ''آب رواں'' اور ''چہلے'' میں ضلع کا تعلق ہے۔ ''چہلے پھرا کرتے تھے'' اس لئے بھی خوب ہے کہ جب کوئی شخص حالات کو موافق دیکھ کر اپنی مانگ زیادہ کر دیتا ہے، یا پہلے سے زیادہ بے تکلف ہو جاتا ہے، تو اسے پھیل پڑنا کہتے ہیں۔ اور کسی جگہ پھیل کر رہنا، یا پھیل کر بیٹھ رہنا سے مراد ہے، بہت سی جگہ لے کر بے خوف ہو کر رہنا۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنی مناسب ہیں کہ پانی تو پھیلتا ہی ہے۔

۴۵۸/۲ غیرت عشق اور غیرت عاشق میر کے خاص مضمون ہیں۔ یہ انتخاب بھی ایسے اشعار سے بھرا ہوا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۹۰، ۶/۱۲۵، ۳/۲۸۷، ۷/ وغیرہ۔ لیکن اس شعر میں انداز نرالا ہے۔ عشق کی غیرت کو اس درجہ حساس بنا دینا کہ ذرا سی آزردگی پر ترک وفا جیسا انتہائی اقدام کیا جائے، حیرت انگیز بات ہے۔ دلچسپ مسئلہ یہ ہے کہ ''ترک وفا'' سے کیا مراد ہے؟ اگر وفا اور عشق کو ہم معنی قرار دیا جائے تو یہ تازگی لفظ کا نمونہ تو ہے ہی، کہ علت سے معلول مراد لیں۔ لیکن مضمون کے اعتبار سے بھی یہ بات دلچسپ ہے کہ متکلم کے لئے عشق اور وفا ایک ہی شے ہیں۔ یعنی جہاں عشق ہوگا وہاں وفا ہوگی اور جہاں وفا ہوگی وہاں عشق ہوگا۔ دوسری صورت (جو پہلی سے زیادہ دلچسپ لیکن پھر بھی معنی خیز ہے) کہ ذرا سی آزردگی پر عشق تو نہیں، لیکن وفا کو ترک کر دیتے تھے۔ اب مراد یہ نکلی کہ (۱) معشوق کے یہاں آنا جانا برقرار رہتا تھا اور ہم خود کو اس کے عاشقوں میں شمار بھی کرتے تھے، لیکن معشوق سے وفا نہ کرتے تھے۔ یعنی اور طرف بھی دل لگانے کی کوشش کرتے تھے (یا کسی اور معشوق کے یہاں رسم و راہ کے لیتے تھے۔) (۲) معشوق کو چھوڑ کر کہیں اور عشق کرنے لگتے تھے۔

اس طرح، اس شعر میں عشق کی غیرت اور عاشق/متکلم اور معشوق کے رشتوں کے شکست پذیر (Brittle) ہونے اور ذرا سی بات پر بھی معرض خطر میں ہونے کا مضمون تو ہے ہی (عشق کے تعلقات کی شکست پذیری (Brittleness) کا مضمون بالکل نیا ہے۔) اس میں معاملے کا بھی عجب لطف ہے، اور عاشق و معشوق کسی تصوراتی یا ڈرامائی بندھن کے تقاضوں کو ادا (Act Out) کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ابھی عشق ہے اور وفا ہے، ابھی وفا نہیں صرف عشق ہے۔ ابھی آنا جانا، اٹھنا بیٹھنا، خود کو اس کے حلقہ بگوشوں میں داخل رکھنے کی دھن ہے، ابھی وہ بھی نہیں کسی اور در پر ناصیہ فرسائی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ دونوں ہی کسی سوانگ یا بہروپ (Pantomime) کے کردار ہیں، لیکن یہ سوانگ ایسا ہے جس میں کام کرنے والوں پر موت منڈلا رہی ہے۔ اس شعر میں ایک طرح کا مزاح اسود (Black Humour) تو ہے، لیکن اس کے مزاح پر اس کی سیاہی غالب آگئی ہے۔ ایسے شعر مجھے ہمیشہ بکیٹ (Becket) کی یاد دلاتے ہیں۔ یہ بات بھی سوچنے کی ہے کہ عشق اور اس کی آزردگی کا یہ سوانگ رچانے والے اپنے انجام سے بھی باخبر ہیں کہ نہیں؟

یہ سوال اس لئے اہم ہے کہ انجام کی ایک شکل تو مصرع اولیٰ ہی میں موجود ہے، جس سے

معلوم ہوتا ہے کہ غیرت عشق کے یہ افسانے زمانۂ گذشتہ کے ہیں۔ اس وقت کیا حال ہے، یہ مذکور نہیں۔ اس طرح امکانات کی ایک پوری دنیا آباد ہو جاتی ہے۔ (۱) اب وہ غیرت عشق ختم ہو چکی۔ اب تو ہم ذلت پر ذلت سہتے ہیں اور اف نہیں کرتے۔ (۲) اب وہ عشق ہی نہیں رہ گیا۔ (۳) اب ہوس ہی ہوس ہے، عشق کی غیرت کہاں؟ اپنی ہوس پوری کرنے جاتے ہیں اور اس مقصد کے حصول میں ذلیل بھی ہوئے تو کیا ہوا؟ اب ہم عاشق تو ہیں نہیں کہ باغیرت بھی ہوں۔ (۴) اب وہ سب افسانے قصۂ پارینہ ہوئے، اب نہ عشق ہے نہ معشوق۔ (۵) اب نہ اس جیسا معشوق ہے اور نہ ہم جیسا عاشق۔

اس شعر میں ابہام کی ایک اور وجہ بھی ہے۔ متکلم/عاشق بار بار ترک وفا کرتا تھا، لیکن اس طرز عمل پر معشوق کا رد عمل کیا تھا، یہ ظاہر نہیں کیا۔ بظاہر معشوق ہر بار کی واپسی کو بخوشی قبول کرتا تھا۔ یا (۲) اس کو اس بات کی پرواہی نہ تھی کہ کون آتا ہے کون جاتا ہے۔ لاجواب شعر ہے۔

۳/۴۵۸ مصرع اولیٰ سے دلچسپ غلط فہمی پیدا ہوتی ہے۔ بادی النظر میں یہ کہا گیا ہے کہ دل کی بیماری کے تعلق سے ہم مطمئن تھے کہ یہ ٹھیک ہی ہو جائے گی۔ ''دل'' کی مناسبت سے ''خاطر'' اور ''جمع'' بہت خوب ہیں۔ مصرع ثانی میں معلوم ہوتا ہے کہ بات ہی کچھ دوسری ہے، اور خاطر جمع ہونے سے اصل مراد یہ ہے کہ دل کی بیماری سے صحت مند ہو جانے کی امید ہم کھو بیٹھے تھے۔ مصرع ثانی میں دوسرا لطف یہ ظاہر ہوا کہ لوگ بھی اس بات سے واقف تھے کہ اب یہ بیمار اچھا نہیں ہونے کا۔ لیکن وہ ''محبت سے'' دوا کرتے تھے۔ اس میں کئی نکتے ہیں۔ اول تو یہ کہ محبت کا علاج محبت سے کرتے تھے، یعنی علاج بالمثل کرتے تھے۔ اس میں پھر دو نکتے ہیں۔ (۱) علاج کی کامیابی یہ ہے کہ مریض اچھا ہو جائے، یعنی محبت زائل ہو جائے (۲) لیکن علاج کی کامیابی یہ ہے کہ محبت (دوا) کا اثر ہو جائے۔ یعنی محبت بڑھ جائے۔ اس کی بھی دو شکلیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ معشوق کی محبت بڑھ جائے اور دوسری یہ کہ معشوق کی محبت کے بجائے معالج کی محبت کا اثر ہو جائے۔ نکتۂ اول کے ان مختلف پہلوؤں اور جہتوں کے بیان کے بعد دوسرا نکتہ ملاحظہ ہو۔ (۲) لوگ محبت سے، یعنی از راہ محبت دوا کرتے تھے۔ (۳) تیسرا نکتہ یہ ہے کہ لوگ نہایت محبت اور دلی شغف اور لگاؤ کے ساتھ ہماری دوا کرتے تھے۔

مصرع اولیٰ کا ٹھنڈا سپاٹ لہجہ بھی دراصل بڑا پرفریب ہے۔ ایک طرف تو متکلم یہ کہتا ہوا

معلوم ہوتا ہے کہ ہم اپنے مرنے کے لئے بہانہ تلاش کر ہی رہے تھے اب جب ہمیں دل کی بیماری ہوئی (ہم عشق میں مبتلا ہوئے) تو ہماری خاطر جمع ہوئی کہ اب ہماری آرزو پوری ہوگی۔ (یعنی متکلم خواہش مرگ کا شکار تھا۔) دوسری طرف ایسا لگتا ہے کہ متکلم دنیا اور کاروبار دنیا پر طنز کر رہا ہے، کہ ہم تو جانتے ہی تھے کہ ہم کو اس بیماری سے اٹھنا نصیب نہ ہوگا۔ لیکن لوگ محبت سے دوا کرتے تھے اس لئے ہم نے چارہ سازوں کو منع بھی نہ کیا۔ وہ اپنے کام میں رہے، اور ہم اپنے کام میں۔ وہ مرض کی تدبیر کرتے رہے اور ہم آہستہ آہستہ مرتے رہے۔

عشق کی بیماری کے موضوع پر میر نے بہت سے عمدہ عمدہ شعر کہے ہیں، مثلاً ۳/۳۰۔ پھر حسب ذیل اشعار بطور نمونہ ملاحظہ ہوں۔

جن جن کو تھا یہ عشق کا آزار مر گئے
اکثر ہمارے ساتھ کے بیمار مر گئے

(دیوان اول)

عشق کی ہے بیماری ہم کو دل اپنا سب درد ہوا
رنگ بدن میت کے رنگوں جیتے جی ہی پہ زرد ہوا

(دیوان چہارم)

دیوان اول کے شعر میں طباعی ہے اور دیوان چہارم کے شعر میں پیکر کی ندرت لیکن شعر زیر بحث میں معنی کی فراوانی نے اسے کچھ اور ہی رنگ دے دیا ہے۔

۴۵۹

ہم عاشقاں زرد و زبون و نزار سے
مت کر ادائیں ایسی کہ بیزار ہو کوئی

۴۵۹/۱ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، میر نے ایسے شعر کثرت سے کہے ہیں جن میں معشوق کے سامنے عاجزی اور زبوں حالی کے بجائے معشوق سے مقابلہ کرنے، اس سے برابری کا معاملہ کرنے، اور اس کے ظلم کا جواب ترک محبت سے دینے کا مضمون ہے۔ ایک شعر ابھی ۴۵۸/۲ پر گذر چکا ہے۔ یا پھر دیوان اول میں ہے۔

باہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم
کاہے کو میر کوئی دبے جب بگڑ گئی

مومن نے ذرا دنیادارانہ انداز میں اس مضمون کو یوں کہا ہے۔

معشوق سے بھی ہم نے نبھائی برابری
واں لطف کم ہوا تو یہاں پیار کم ہوا

لیکن شعر زیر بحث میں مصرع اولیٰ کی ندرت اور لہجے نے اس مضمون کی دنیا ہی بدل دی ہے۔ متکلم اور اس کے ہم مشرب (یا شاید صرف متکلم) نہ صرف عاشق ہیں، بلکہ زرد اور زبوں اور نزار بھی ہیں۔ اس کے باوجود ان میں اتنی عزت نفس باقی ہے کہ وہ معشوق کے برتاؤ اور بے ادائی یا کج ادائی کی حدیں مقرر کر سکتے ہیں، کہ اس سے آگے نہ بڑھنا، ورنہ ہم بیزار ہو جائیں گے۔ اس میں کئی طرح کے لطف ہیں۔ اول تو پورے شعر میں خود عاشقوں پر طنز ہے، کہ ہیں تو زبون ونزار، لیکن طنطنے اس قدر ہیں کہ معشوق سے اکڑنے، اور اس کو عشق کی شراکت میں فریق ثانی قرار دینے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ دوم یہ کہ اس میں شعور ذات کے ساتھ ساتھ عشق کے وقار کا احساس بھی ہے، کہ ہم زبون ونزار ہیں، لیکن دبی ہوئی چیونٹی

بھی کاٹ لیتی ہے۔ ہم کو کلیتہً حقیر نہ سمجھو۔ تیسری بات یہ کہ اس بظاہر جنگ جو یانہ تنبیہ میں دراصل اپنی غرض پنہاں ہے، کہ اگرچہ بیزار ہونے کی دھمکی دے رہے ہیں لیکن اصل حقیقت تو یہی ہے کہ اگر معشوق سے بیزار ہوئے تو دنیا سے بیزار ہونا پڑے گا۔ یا پھر اصل مقصد حیات تو عشق ہے۔ اگر معشوق سے چھوٹ گئے تو پھر زندگی میں رہا کیا؟ یا پھر یہ کہ ترک عشق اور ترک زیست ایک ہی شے ہیں۔ اگر ترک عشق کیا تو گویا مر ہی گئے۔ لہٰذا اصل فائدہ اپنا مقصود ہے کہ ہمیں بیزار ہونے پر مجبور نہ کرو۔ ہم اگر بیزار ہوئے (تم سے، یا عشق سے) تو ہمیں جان سے ہاتھ دھونا پڑے گا۔ چوتھا نکتہ یہ کہ ممکن ہے خود کو زبون وزرد ونزار طنزیہ کہا ہو۔ یعنی در حقیقت ایسے ہیں نہیں، لیکن چونکہ معشوق ان کو ایسا سمجھتا ہے، اس لئے کہتے ہیں کہ ہم زبون وزرد سہی لیکن پھر بھی ایسے گئے گذرے نہیں ہیں کہ تم ہمارے ساتھ برا سلوک کرو اور ہم کچھ نہ بولیں۔ پانچواں نکتہ یہ کہ جھنجھلا کر کہا ہے، کہ اچھا ہم زبون ونزار سہی، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں تم ہمیں بیزار کر دو۔

اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ ''مت کر ادائیں ایسی'' کا ابہام بہت خوب ہے۔ وہ کون سی ادائیں ہیں جن کی بنا پر بیزاری ہو سکتی ہے؟ بیزار کن اداؤں میں کج ادائی، غمزۂ بے جا، رقیب نوازی، یہ سب تو ہو ہی سکتے ہیں، لیکن اس کا بھی امکان ہے کہ ان اداؤں سے مراد معشوق کی بدصحبتی اور اس کا عامیانہ پن، اس کے کردار کی رکاکت ہو۔ چنانچہ دیوان سوم میں ہے۔

(۱)
سنا جاتا ہے اے گھبچے ترے مجلس نشینوں سے
کہ تو دارو پیے ہے رات کو مل کر کمینوں سے

(۲)
دشمنوں کے روبرو دشنام ہے
یہ بھی کوئی لطف بے ہنگام ہے

یا پھر معشوق لالچی اور دولت کا خواہاں ہو، جیسا کہ دیوان چہارم ہی میں ہے۔

غریبوں کی تو پگڑی جاے تک لے ہے اترواتو
تجھے اے سیم بر لے بر میں جو زردار عاشق ہو

''بیزار ہو کوئی'' بھی کثیر المعنی ہے۔ (۱) کوئی ایک شخص بیزار ہو جائے۔ (۲) تم سے بیزار ہو جائے۔ (۳) عاشقی سے بیزار ہو جائے۔ (۴) ان اداؤں سے بیزار ہو جائے۔ (۵) لوگ عموماً بیزار

ہو جائیں۔

مصرع اولیٰ میں زرد، زبون، نزار کی تجنیس عمدہ ہے۔ پھر ''نزار'' اور ''بیزار'' میں رعایت بھی خوب ہے۔ پورے شعر پر طنز، بے دماغی اور اکتاہٹ کا تاثر چھایا ہوا ہے۔ اس کے برخلاف مندرجہ ذیل شعر میں طنز کی کیفیت زیادہ ہے۔

جب تلک شرم رہی مانع شوخی اس کی
تب تلک ہم بھی ستم دیدہ حیا کرتے تھے

(دیوان چہارم)

ستم دیدہ کی حیاداری کا مضمون تازہ ہے۔ معشوق کی بدبختی اور اس کے باعث اس کی بدنامی اور عاشق کی ناراضگی یا آزردگی پر غالب نے خوب کہا ہے۔

ہم نشینی رقیباں گرچہ ہے سامان رشک
لیکن اس سے ناگوارا تر ہے بدنامی تری

لیکن اس مضمون (معشوق کی بدبختی) کو نظیری نے روزمرہ کی دنیا میں عاشق کی بے بسی اور اس میں بھی بات کو بدل لینے کی صلاحیت کے پہلو سے ایسا بیان کیا ہے کہ میر اور غالب دونوں بہت پچھڑ گئے ہیں۔

مردم از شرمندگی تا چند با ہر ناکسے
مردمت از دور بنمایند و گویم یار نیست

(میں تو شرمندگی کے مارے مر گیا۔ لوگ تجھے
ہر ناکس کے ساتھ گھومتے ہوئے کب تک دور
سے مجھے دکھائیں اور میں کب تک کہوں ''یہ
میرا معشوق نہیں۔'')

ملاحظہ ہو ۳۶۱/۱۔

۴۶۰

دیر سے ہم کو بھول گئے ہو یاد کرو تو بہتر ہے
غم حرماں کا کب تک کھینچیں شاد کرو تو بہتر ہے

زخم دامن دار جگر سے جامہ گذاری ہو نہ گئی
ظلم نمایاں اب کوئی جو ایجاد کرو تو بہتر ہے

جامہ گذاری = مرجانا

۱۳۲۵

عشق میں دم مارا نہ کبھو تم چپکے چپکے میر کھپے
لوہو منھ سے مل کر اب فریاد کرو تو بہتر ہے

۴۶۰/۱ اس شعر پر حافظ کا پرتو معلوم ہوتا ہے۔

دیریست کہ دلدار پیامے نہ فرستاد
ننوشت کلامے وسلامے نہ فرستاد

(معشوق نے دیر سے مجھے کوئی پیغام نہیں
بھیجا نہ کوئی بات لکھی نہ سلام ہی بھیجا۔)

کیفیت دونوں شعروں میں ہے۔ حافظ کے یہاں تھوڑی سی مایوسی اور نا امیدی ہے، تو میر کے یہاں ایک محزوں اور غالباً جھوٹی امید۔ لیکن میر کے یہاں معنی کے بھی بعض پہلو ہیں۔ سب سے پہلے تو ''بہتر ہے'' کا لطف ملاحظہ ہو۔ بظاہر یہ صیغۂ اوسط ہے، لیکن اس کے معنی تفضیل کے ہیں، یعنی ''سب سے اچھا''۔ روزمرہ یہی ہے۔ لیکن ایہام کا پہلو بھی ہے، کہ یاد کرنا اور شاد کرنا بہتر

ہیں، لیکن شاید کوئی اور چیزیں، کچھ اور لطف وعنایت، بہترین بھی ہیں، لیکن متکلم بہترین کا تقاضا نہیں کر رہا ہے۔ وہ متوسط ہی پر خوش ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ معشوق اگر یاد ہی کر لے تو یہ باعث شادمانی ہوگا اور حرماں کا غم ختم ہو جائے گا۔ یعنی معشوق سے کچھ زیادہ کی طلب نہیں، نہ کیفیت کے لحاظ سے اور نہ کمیت کے لحاظ سے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ یاد کرنے سے کیا مراد ہے؟ اگر حافظ کی زبان میں جواب دیں تو اس سے مراد یہ ہے کہ معشوق کوئی پیغام بھیجے، کوئی بات کہلا بھیجے۔ کچھ نہیں تو سلام ہی کہلا بھیجے۔ لیکن "یاد کرنا" کے ایک معنی "بلانا" بھی ہوتے ہیں۔ خاص کر جب کوئی اعلیٰ شخص کسی ادنیٰ کو بلائے تو اسے "یاد کرنا" یا "یاد فرمانا" بولتے ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "بادشاہ سلامت نے یاد فرمایا ہے"، یعنی "حاضر ہونے کا حکم دیا ہے۔" فتح الدولہ برق کا شعر ہے۔

کہتا ہوں تصور میں محبان عدم سے
مرتے ہیں کہ کس دن ہمیں تم یاد کرو گے

لہٰذا میر کے مطلعے میں "یاد کرو تو بہتر ہے" کے معنی ہو سکتے ہیں کہ تم ہمیں بلا لو بہت اچھا ہو۔ اس سے اچھا کچھ نہیں کہ تم ہمیں بلا لو۔ اب "دیر سے ہم کو بھول گئے ہو" میں یہ کنایہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ معشوق کبھی کبھی متکلم کو یاد کیا کرتا تھا (دونوں معنی میں) اور اب جو بہت دن سے التفات نہیں ہوا ہے تو متکلم اپنے دل ہی دل میں معشوق سے بات کرتا ہے، یا واقعی اسے پیغام بھیجتا ہے۔ شعر میں امید کی جو خفیف سی جھلک ہے وہ اسی بنا پر ہے کہ گذشتہ زمانے میں معشوق کبھی کبھی التفات کرتا تھا۔ لیکن لہجے میں جو محزونی ہے اس سے یہ بھی گمان گذرتا ہے کہ متکلم کو اس امید کے بر آنے کی کچھ خاص توقع ہے نہیں۔ وہ بس ایک التجا کر رہا ہے، نہ حق مانگ رہا ہے اور نہ تقاضا کر رہا ہے۔ عاشق اور معشوق کے درمیان جو نابرابری کی مساوات ہے اور عشق وعاشقی کے معاملات میں معشوق جس طرح عاشق پر فوقیت رکھتا ہے، اس کی اچھی تصویر اس شعر میں ہے۔ نظام عشق ہی یہی ہے کہ عاشق اپنے بلاوے یا اپنے یاد کیے جانے کی التجا کرے، اس بات کی شکایت نہ کرے کہ معشوق نے اسے بھلایا کیوں؟

لیکن میر کے نظام میں عاشق بالکل بے ضرر اور سراسر مجبور بھی نہیں۔ وہ تھوڑی بہت چالاکی،

تھوڑی بہت نصیحت پر قدرت بھی رکھتا ہے۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں، "بہتر ہے" کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ معشوق کے حق میں یہی بہتر ہے کہ وہ عاشق کو یاد کرے۔ اگر یہ سوال ہو کہ عاشق کو یاد کرنا معشوق کے حق میں بہتر کیوں کر ہو سکتا ہے؟ تو اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ (۱) متکلم سے بڑھ کر سچا عاشق کوئی نہیں، اس لئے اس کو یاد کرنے/بلوانے میں معشوق کا یہ فائدہ ہے کہ وہ اپنے سب سے سچے اور پر خلوص عاشق کی صحبت کا لطف اٹھائے گا اور اس طرح جھوٹے یا کم سچے عاشقوں سے محفوظ رہے گا۔ (۲) سچے عاشق کو اپنے گرد و پیش رکھنے سے معشوق کی عزت اور وقار میں اضافہ ہوگا۔ (۳) معشوق کی نیک نامی اسی بات میں ہے کہ وہ اپنے عاشقوں کو بھولتا نہیں۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ شعر کے بظاہر یک رنگے لہجے میں دراصل بڑی رنگا رنگی ہے۔ خاص میر کی طرح کا شعر ہے، اور حافظ سے بہت آگے بڑھا ہوا ہے۔

۴۶۰/۲ یہاں بھی کیفیت کے باعث معنی کے پہلو، حتیٰ کہ شعر کا طنزیہ تناؤ تھوڑی دیر کے لئے نگاہ سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔ "زخم دامن دار" بہت گہرے زخم کو کہتے ہیں۔ لہٰذا جگر کے زخم کے لئے "دامن دار" بہت مناسب ہے، کہ جگر کا زخم اور جسم کی گہرائی میں ہوگا اور دکھائی نہ دے گا۔ پھر "جامہ گذاری" بمعنی "موت" کے ساتھ دامن دار زخم کا پیکر واستعارہ لا نا رعایت کا کمال ہے۔ مزید یہ کہ "دامن دار" زخم کے ناکام ہونے کے بعد "ظلم نمایاں" ایجاد کرنے کی دعوت میں بھی ایک نکتہ ہے، کہ دامن دار زخم اور زخم نمایاں دونوں کے معنی ہیں "گہرا زخم۔" جو زخم گہرا ہوگا اس کے اندر تک دیکھ نہیں سکتے، لہٰذا ایسا زخم بڑی حد تک پوشیدہ بھی ہوگا۔ اس اعتبار سے "ظلم نمایاں" خوب ہے، کہ جو کام پوشیدہ زخم سے نہ ہو سکا، وہ کھلے ہوئے ظلم سے لیا جائے۔ "ظلم نمایاں" کے لئے مزید ملاحظہ ہو ۱/ ۳۹۸۔

اب طنز کے پہلو ملاحظہ ہوں۔ متکلم اپنی سخت جانی کے بہانے معشوق کی ناکامی پر طنز کر رہا ہے، کہ تم نے جگر پر کاری زخم لگایا، پھر بھی ہمیں مار نہ سکے۔ اچھا اب ایک کھلا ہوا ظلم کر کے دیکھو، کہ جگر کا زخم تو کسی نے دیکھا بھی نہیں تھا۔ شاید ظلم نمایاں سے تمھارا کام چل سکے۔ دوسرا پہلو یہ کہ اگر تمھیں اپنے قاتل ہونے کی شہرت قائم رکھنی ہے تو تمھیں اور کوشش کرنی پڑے گی، ابھی تم ناآزمودہ

کار ہو۔ تیسرا پہلو یہ کہ موت کی آرزو شاید متکلم کو بھی تھی۔ اور ''بہتر ہے'' سے مراد ہے ''میرے لئے بہتر ہے۔'' لیکن متکلم نے لہجہ ایسا اختیار کیا ہے گویا معشوق کی خیر خواہی میں کہہ رہا ہے، کہ مجھے مارنا ہے تو کوئی اور طریقہ ایجاد کرو۔ پھر ''ظلم'' کا لفظ بھی رکھ دیا، گویا معشوق کو بھی یہ بات قبول ہوگی کہ میں ظالم ہوں۔

ایک مزید نکتہ یہ ہے کہ ''جامہ گذاری'' کے لغوی معنی ہیں۔ ''کپڑے اتارنا۔'' اس اعتبار سے ''دامن دار'' تو مناسب ہے ہی، ''نمایاں'' میں بھی ایک مناسبت ہے، کہ کپڑے اتارنے سے جسم نمایاں ہو جاتا ہے۔ ظلم نمایاں کے ذریعہ ایک طرح کی جامہ گذاری تو ہوہی جائے گی، کہ متکلم کا حال سب پر واضح ہو جائے گا۔

۳/۴۶۰ اس شعر میں بھی کیفیت کی فراوانی ہے، لیکن یہاں ردیف نے انداز کا لطف دے رہی ہے۔ اگر ''بہتر ہے'' کے معنی ''مناسب ہے''، ''زیادہ اچھا ہے'' لئے جائیں تو یہ فقرہ پورے شعر کے ماحول میں کمزور معلوم ہوتا ہے۔ یہی کمزوری اس کی مضبوطی ہے، کہ جس شخص نے کبھی دم نہ مارا ہو، اور جو چپکے چپکے ہی جان کھپا تا رہا ہو، اس کے حق میں صرف ''بہتر'' بات کا مشورہ دیا جائے! اس طرح شعر میں ایک تناؤ پیدا ہوتا ہے کہ متکلم کہیں طنز تو نہیں کر رہا ہے؟ یا پھر کیا وہ اس قدر بے ہنر اور نا اہل (Inefficient) ہے کہ ایسی سخت صورت حال میں مبتلا شخص کو صرف ''بہتر'' بات کا مشورہ دے رہا ہے، اور وہ بھی اس قدر روا روی میں، گویا کوئی خاص بات ہے کہ میر نے دم نہ مارا اور چپکے ہی چپکے کھپتا رہا، اور نہ یہ خاص بات ہے کہ وہ منھ پر لہو مل کر فریاد کرے؟ یہ سب کچھ بس یوں ہی ہو رہا ہے؟

طنز کے ان ابعاد، اور متکلم کی اس بظاہر نا اہلی کے باعث ہم ایک لمحے کے لئے اس بات کو نظر انداز کر جاتے ہیں کہ لہجہ اگر چہ روا روی کا ہے، لیکن مشورہ بڑا سخت اور ڈرامائی ہے۔ منھ پر لہو ملنے میں کنایہ اس بات کا ہے کہ میر نے بہت زخم کھائے ہیں۔ لیکن اس میں نشاناتی پہلو یہ ہے کہ منھ پر لہو ملنا میر کی گذشتہ زندگی کا اشارہ ہے کہ وہ سرتا سر خون میں نہائی ہوئی رہی ہے۔ یا پھر میر کی ہر چیز دل، جگر، جان، خون ہو کر رہ گئی ہے۔ اس شعر کا موازنہ ۱/۱۳۸ سے کریں تو ذہنی صورت حال اور مزاج کی دو انتہاؤں کا سامنا ہوتا ہے۔ ۱/۱۳۸ میں ایک وجد ہے۔ ایک اہتزاز ہے، لیکن وہاں متکلم کا جوش و

خروش، اور نا تجربہ کاری کا پیدا کردہ اس کا ذوق وشوق عشق، عجب خوف انگیز سی تھرتھری ہمارے اندر پیدا کرتا ہے۔ شعر زیر بحث میں سارا جوش ٹھنڈا پڑ چکا ہے اور بریخت کے ڈرامے میں Mother Courage کی طرح میر نے کرب اور نقصان کا ہر تجربہ جھیل لیا ہے۔ اب میر کے جوش و ذوق کی شدت نہیں، بلکہ اس کے درد کی خاموش گہرائی ہمارے دل میں خوف پیدا کرتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ منھ پر لہو مل کر فریاد کرنے کا مشورہ روا روی میں اس لئے دیا گیا ہے کہ اب اس کی کوئی واقعی ضرورت نہیں، میر کی خاموش زندگی Mother Courage کے سکوت کی مانند سرتا پا فریاد ہے۔ شعر کا المیہ زور قابل داد ہے۔

۴۶۱

اکثر کی بے دماغی ہر دم کی سرگرانی
اب کب گئی اٹھائی ہے زور ناتوانی

اٹھانا = برداشت کرنا، زور = بہت

اس غیرت قمر کی خجلت سے تاب رخ کی
آئینہ تو سراسر ہوتا ہے پانی پانی

مرزائی فقر میں بھی دل سے گئی نہ میرے
چہرے کے رنگ اپنے چادر کی زعفرانی

۴۶۱/۱ بظاہر بالکل رسمی، بے رنگ شعر ہے۔ لیکن تامل کریں تو اس میں معنی آفرینی کے متعدد کرشمے جگمگاتے نظر آتے ہیں۔

(۱) "بے دماغی" میر نے اکثر استعمال کیا ہے، بمعنی "چڑچڑاپن"، "ناراضگی"، "بے آشفتگی" وغیرہ۔ یہاں یہ معشوق کے لئے تو ہے ہی، خود متکلم کے لئے بھی ہو سکتا ہے، کہ میں اکثر بے دماغ اور سرگراں رہتا ہوں۔ تیسرے معنی، "اکثر" سے نکلتے ہیں، کہ "اکثر لوگوں کی بے دماغی۔" یعنی اکثر لوگ مجھ سے بے دماغ رہتے ہیں۔ یعنی ایک معنی تو وقت کے متعلق ہیں، کہ اکثر اوقات میں اور ایک معنی تعداد سے متعلق ہیں، کہ اکثر لوگ۔

(۲) "سرگرانی" کے معنی بھی "ناراضگی" ہیں، لیکن اس کے لغوی معنی ہیں "سر کا بھاری ہونا۔" اس اعتبار سے مصرع ثانی میں اس سرگرانی کے اٹھانے (= برداشت کرنے) کی بات خوب ہے۔ "اٹھانے" اور "سرگرانی" میں رعایت پر لطف ہے، اور "سر" کی رعایت سے "اٹھائی" بھی عمدہ ہے۔

("سر اٹھانا" محاورہ ہے۔)

(۳) اٹھانے کا تعلق مصرع اولیٰ کی چیزوں سے تو ہے ہی، کہ اکثر (معشوق کی/لوگوں کی/ہماری) بے دماغی اور ہر دم سرگرانی (معشوق کی/لوگوں کی/اپنی) اب اٹھائی نہیں جاتی لیکن اس کا تعلق "ناتوانی" سے بھی ہو سکتا ہے۔ اب یہ معنی نکلے کہ اکثر بے دماغی ہے اور ہر دم سرگرانی ہے، (معشوق کی/لوگوں کی/اپنی۔) اس کے باعث میری (ذہنی) ناتوانی بہت بڑھ گئی ہے۔ یا اس بے دماغی اور سرگرانی نے مجھے اس قدر اعصابی تناؤ میں ڈال دیا کہ اس کے باعث میری ناتوانی اور بڑھ گئی۔ اب یہ ناتوانی اس قدر ہے کہ میں اسے برداشت نہیں کر سکتا۔

(۴) ناتوانی کے باعث چیزیں اٹھانا مشکل یا ناممکن ہوتا ہے۔ یہاں خود ناتوانی کو اٹھانے کی بات ہو رہی ہے۔ اس طرح بیان میں عمدہ تناؤ پیدا ہو رہا ہے۔

(۵) ناتوانی کی شدت بیان کرنے کے لئے "زور ناتوانی" کہنا طباعی اور خلاقی کا کمال ہے، کہ جو لفظ قوت اور توانائی کے معنی رکھتا ہے، اس کو ناتوانی کی کثرت کے لئے استعمال کیا۔ اٹھارویں صدی میں "زور" بمعنی "بہت زیادہ" مستعمل تھا، لیکن شعر زیر بحث کے سیاق میں اس کا استعمال لفظ تازہ کا حکم رکھتا ہے۔

(۶) شعر کا ابہام بھی دلچسپ ہے کہ بے دماغی وغیرہ کو اٹھانے سے قاصر ہو تو گئے۔ لیکن یہ واضح نہ کیا کہ آئندہ کا لائحہ عمل کیا ہوگا؟ اگر اپنی ہی بے دماغی وغیرہ کا ذکر ہے، اور اب اسے اٹھانے سے مجبور ہیں تو جان دینے کے سوا کوئی چارہ نہیں۔ اور اگر معشوق کی بے دماغی وغیرہ کا معاملہ ہے، تو ترک عشق کرنا ہوگا، جو موت سے بدتر ہے۔ اور اگر لوگوں کی بددماغی معرض بحث میں ہے، تو دنیا ترک کرنی ہوگی۔ ہر صورت میں مرض سے علاج بدتر ہے۔ خوب شعر کہا۔ ملاحظہ ہو ۱/۳۰۹۔

۴۶۱/۲ معشوق کے حسن کے آگے پھول اور آئینہ دونوں شرم سے پانی پانی ہو جاتے ہیں، یہ مضمون عام ہے۔ چنانچہ ملاحظہ ہو ۱/۳۵۔ پھر دیوان سوم میں ہے۔

سب شرم جبین یار سے پانی ہے
ہر چند کہ گل شگفتہ پیشانی ہے

شگفتہ پیشانی = خندہ پیشانی، ماتھے پر شکن نہ ہونا

شعر زیر بحث میں کوئی خاص بات نہیں، سوائے اس کے کہ چاند اور پانی کے تلازموں کی مراعات خوب ہے، اور ''غیرت'' کی مناسبت سے ''پانی پانی ہونا'' بھی اچھا ہے۔ ''تاب'' کے معنی چونکہ ''گرمی'' بھی ہوتے ہیں، اس لئے اس اعتبار سے بھی ایک مناسبت ہے، کہ گرمی میں پسینہ آتا ہے۔ آئینے میں چمک ہونے کے اعتبار سے اس میں آب (پانی) فرض کرتے ہیں اور اسی اعتبار سے آئینے کو چشمہ یا دریا بھی فرض کرتے ہیں، غالب۔

بے خبر مت کہہ ہمیں بے درد خود بینی سے پوچھ
قلزم ذوق نظر میں آئینہ پایاب تھا

ان مناسبتوں کے اعتبار سے آئینے کو پانی پانی کہنا دلچسپ ہے۔ چاند اور پانی میں ربط کی وجہ سے معشوق کو غیرت قمر کہنا اور اس کے چہرے کی چمک کا ذکر کرنا، اور اس چمک کے باعث آئینے کا پانی پانی ہو جانا، یہ سب بہت خوب ہیں۔ غرض شعر معمولی ہے لیکن رعایتوں اور مناسبتوں نے لطف پیدا کر دیا ہے۔

۴/۳۶۱ ہماری کلاسیکی شاعری میں عاشق کو عام طور پر سیاہی مائل رنگ کا تصور کرتے ہیں۔ جب اس کے چہرے کا رنگ اڑ جاتا ہے تو اسے زرد رو تصور کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف، معشوق کا رنگ سنہرا چمپئی (کندنی) فرض کرتے ہیں، اور جب اس کے چہرے کا رنگ اڑ جاتا ہے تو اسے سفید رو تصور کرتے ہیں۔ اس مسئلے پر تفصیلی بحث گذشتہ صفحات میں گذر چکی ہے، مثلاً ۲/۱۲۳، ۲/۷۱، ۱/۲۳۵، ۲/۳۷۲ وغیرہ۔ عاشق کے چہرے کی زردی کا مضمون غالباً سعدی کا ایجاد کردہ ہے۔

گر بگویم کہ مرا حال پریشانی نیست
رنگ رخسار خبر می دہد از سر ضمیر
(اگر میں یہ دعویٰ کروں بھی کہ مجھے کوئی
پریشانی نہیں ہے، تو میرے چہرے کا
رنگ میرے اندر کے راز کو ظاہر کر دیتا
ہے۔)

مولانا روم نے بات اور بھی صاف کر دی ہے۔ مثنوی (دفتر اول) میں کہتے ہیں۔

ہر کہ او بیدار تر پر درد تر
ہر کہ او آگاہ تر رخ زرد تر
(جو جتنا ہی (دل کے اعتبار سے) بیدار
ہے، وہ اتنا ہی دردمند ہے۔ جو جتنا ہی
(روحانی اعتبار سے) آگاہ ہے، اس کا
چہرہ اتنا ہی زرد ہے۔)

ہمارے یہاں اٹھارویں صدی آتے آتے یہ بات گویا مسلم ہو گئی تھی کہ دردمندی کے باعث، اور سوز دروں کے باعث، عاشق کا چہرہ زرد ہوتا ہے۔ چنانچہ ''بوستان خیال'' میں ہے:

زردی رنگ رخسار اس کی عاشقی کی دلیل واضح ہے۔

(جلد اول، صفحہ ۱۷۱، ترجمہ خواجہ امان)

ولی نے اس مضمون کو بڑی نزاکت اور معنویت سے کہا ہے۔

محبت میں تری اے گوہر پاک
ہوا ہے رنگ میرا کہربائی

''کہربا'' یا ''کاہ ربا'' زرد رنگ کے عنبر کو کہتے ہیں۔ چونکہ عنبر سیاہ (یا گہرے سبز) رنگ کا بھی ہوتا ہے، اس لئے کہربائی کہنے سے عاشق کے دونوں رنگوں کی طرف اشارہ ہو جاتا ہے اور پھر یہ بنتا ہے کہ عاشق کا رنگ پہلے سیاہ عنبری تھا، پھر زرد عنبری ہو گیا۔ میر نے بھی بالکل صاف ''بوستان خیال'' سے مضمون لے کر کہا ہے۔

چاہ کا دعوٰی سب کرتے ہیں مانئے کیوں کر بے آثار
اشک کی سرخی زردی منھ کی عشق کی کچھ تو علامت ہو

(دیوان اول)

''مرزائی'' کے معنی پر بحث کے لئے دیکھیں ۲/۳۷۲۔ ''مرزائی'' اور ''مرزا'' (= میرزائی اور میرزا) کا مضمون بھی بہت پرانا ہے۔ ''بہار عجم'' میں ہے کہ ''مرزائی کشیدن'' کے معنی ہیں ''کسی کی شان و غرور کو برداشت کرنا'' سترہویں صدی میں مرزا کامران نامی ایک صاحب نے

''مرزا نامہ'' کے عنوان سے ایک مختصر رسالہ بھی لکھا ہے جس میں ''مرزائی'' کے خواص اور ''مرزا'' بننے کے لئے ضروری شرائط بیان کئے ہیں۔ ان میں جہاں ایک طرف مختلف زبانوں (عربی، فارسی، ترکی، ہندی وغیرہ) کا جاننا اور ان کا صحیح تلفظ ادا کرنا ضروری قرار دیا ہے تو دوسری طرف میدان جنگ میں گولیوں کی زد سے دور کھڑے ہونے اور خطرناک چیزوں (مثلاً مست ہاتھی) سے بچنے کو بھی انتہائی اہم گردانا ہے۔

زیر بحث شعر میں میر نے جدت یوں کی ہے کہ چہرے کی زردی اور میرزائی کو ملا کر ایک نئی بات پیدا کرلی ہے۔ عاشقی میں چہرہ زرد ہوگیا ہے۔ لیکن مزاج کی میرزائی ویسی ہی ہے۔ لہٰذا زعفرانی (=زرد) چادر اصل میں مزاج کی نفاست کا ثبوت ہے، خانماں بربادی اور فقیری کا ثبوت نہیں۔ لطف یہ ہے کہ زعفرانی چادر اصل میں ہے تو خانماں بربادی اور فقیری کے باعث (جوگی، سنیاسی، فقیر لوگ زعفرانی زرد لباس پہنتے تھے، یا بس ایک چادر زعفرانی زرد رنگ کی لے کر سارا بدن اس سے ڈھانک لیتے تھے۔) لیکن کہہ یہ رہے ہیں کہ چونکہ ہمارے چہرے کا رنگ زرد ہے، اس لئے اس کی مناسبت سے ہم نے زعفرانی چادر اوڑھ لی ہے۔ یہ ثبوت ہے ہمارے مزاج کی نفاست اور طبیعت کی نزاکت کا۔

بیان کے اس تناؤ کے باعث یہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ یہ شعر اپنے امیرانہ مزاج کی توصیف میں ہے۔ یا وہ توصیف محض ایک پردہ ہے، اس بات کو بیان کرنے کا کہ عاشقی نے میرا رنگ زرد کردیا ہے۔ یعنی ایک طرح سے یہ شعر خوش طبعی اور شگفتگی کا اظہار ہے، اور ایک طرح سے اس بات کی دلیل ہے کہ۔

اک آفت زماں ہے یہ میر عشق پیشہ
پردے میں سارے مطلب اپنے ادا کرے ہے

(دیوان دوم)

مرزائی اور زعفرانی رنگ کے مضمون الگ الگ تو خوب استعمال ہوئے ہیں۔

صحن صحرا کو سدا اشک سے کرنا چھڑکاؤ
بس دوانہ ہوں میں قائم تری مرزائی کا

(قائم چاند پوری)

جسم اس کے غم میں زرد از ناتوانی ہوگیا
جامۂ عریانی اپنا زعفرانی ہوگیا

(شاہ نصیر)

میرزائی کو نہ فرہاد نے چھوڑا تا مرگ
جیغۂ سر تجھے اے تیشۂ آہن سمجھا

(شاہ نصیر)

آخری دونوں اشعار پر میر کا اثر ظاہر ہے۔ لیکن مرزائی اور زعفرانی لباس کا مضمون شاہ نصیر اپنی تمام طباعی کے باوجود یکجا نہ کر پائے۔ نوجوان غالب نے زعفرانی رنگ کے لئے نئی روش اختیار کی، لیکن مرزائی کا مضمون ان سے رہ گیا۔

ہنستے ہیں دیکھ دیکھ کے سب ناتواں مجھے
یہ رنگ زرد ہے چمن زعفراں مجھے

خود میر دونوں مضامین کا امتزاج پہلے ہی کر چکے تھے۔

فقر پر بھی تھا میر کے اک رنگ
کفنی پہنی سو زعفرانی تھی

(دیوان دوم)

دیوان دوم کے شعر میں مرزائی کا مضمون واضح نہ تھا، اس لئے اس کو نبھانا اتنا مشکل نہ تھا (ہاں ''اک رنگ'' مستغنی عن الثناء ہے۔) شعر زیر بحث میں دونوں مضامین مکمل کرآگئے اور کسی نقص کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ بہت خوب کہا ہے۔

۳۶۲

چلو چمن میں جو دل کھلے تک بہم غم دل کہا کریں گے
طیور ہی سے بکا کریں گے گلوں کے آگے بکا کریں گے

۱۲۳۰ قرار دل سے کیا ہے اب کے کہ رک کے گھر میں نہ مر رہیے گا یوں
بہار آئی جو اپنے جیتے تو سیر کرنے چلا کریں گے

برا ہے دل کا ہمارے لگنا لگا تا غصے سے عاشقی کے
نجی جبیں سے گلی میں اس کی خراب و خستہ پھرا کریں گے　　غصہ = رنج

ہلاک ہونا مقرری ہے مرض سے دل کے پہ تم کہو ہو
مزاج صاحب اگر ادھر ہے تو ہم بھی اپنی دوا کریں گے

۳۶۲/۱ اس پوری غزل میں غیر معمولی روانی، شورانگیزی، اور عجب ملطفہ آمیز محزونی ہے۔ پہلی بار پڑھیں تو جی چاہتا ہے کہ ساری کی ساری غزل (سات شعر) انتخاب میں رکھ لی جائے۔ دیر تک غور کرنے کے بعد تین شعر کم کیے گئے، یعنی شروع کے تین شعر اور مقطع رکھا گیا۔ عرصے بعد مزید غور کے دوران یہ محسوس ہوا کہ ہمیں ایک شعر اور لینا چاہئے۔ چنانچہ ۱۲۳/۳۶۲ انتخاب میں آیا۔ اس کے کچھ دن بعد سوچ سمجھ کر مقطع اور اس کے اوپر کا شعر (۳۶۲/۴) نکال دیے۔ آخر میں اس سے بھی اطمینان نہ ہوا تو ۳۶۲/۴ کو واپس رکھ لیا۔ اس طرح غزل کی موجودہ شکل بنی۔

یہ تفصیل میں نے اس لئے بیان کی کہ قاری کو نہ صرف انتخاب کا طریقۂ کار سمجھنے میں مدد

ملے، بلکہ یہ واضح ہو کہ میر کے کسی شعر کو محض اس بنا پر نظر انداز کر دینا مناسب نہیں کہ اس میں بظاہر معنی کی کثرت نہیں ہے۔ اور کسی شعر کو محض اس بنا پر خوبی کے درجۂ اعلیٰ پر رکھنا بھی مناسب نہیں کہ وہ ہمیں اچھا لگتا ہے۔ اگر اچھا لگنے کو معیار بنایا جائے تو میر کے کلام کا بڑا حصہ انتخاب میں آ جائے گا۔ لیکن مجھے ضرورت تھی ایسے انتخاب کی جس کے بارے میں مجھے اطمینان ہو کہ یہ انتخاب اعلیٰ ترین اشعار پر مشتمل ہی نہیں ہے، بلکہ میں ان اشعار کی خوبی کو کم و بیش بیان بھی کر سکتا ہوں۔ یعنی انتخاب کا اصل معیار محض ذاتی پسند نہیں، بلکہ ایسی تعقلاتی پسند ہے جس کو تنقیدی شعور، کلاسیکی غزل کی روایت کے تقریباً مکمل ادراک اور شعر شناسی کے مختلف طریقوں سے واقفیت کی معاونت حاصل ہے۔ عسکری صاحب کا یہ قول بھی ذہن میں رکھئے کہ میر کی بہت سی غزلیں ایسی ہیں جن میں اعلیٰ شعروں کی کثرت شاید نہ ہو لیکن پوری غزل سراپا انتخاب معلوم ہوتی ہے۔

مطلعے کے ساتھ ہی غزل ۱۳۸ کا مطلع ذہن میں آتا ہے، اور دونوں کا تضاد ہی دونوں مطلعوں کو یادگار بنانے کے لئے کافی ہے۔ ۱۳۸/۱ میں سادگی اور جنون کی سادہ لوحی، اور عشق کی خون افشانی کی خوف انگیز پیش آمد ہے۔ زیر بحث مطلع اس وقت کا ہے جب متکلم پر عشق کی ہر کیفیت گذر چکی ہے۔ اور اب یا تو ایک بے کیف سا جنون ہے، یا پھر انقباض اور خاموشی کا وہ عالم ہے کہ اس کو توڑنے کے لئے لایعنی بات بکنا اور آہ و زاری کرنا دونوں برابر ہیں۔ گویا مقصود سکوت کو توڑنا ہے اور اس بات کا فرق بھی اب مٹ گیا ہے کہ شکست خموشی کے لئے آہ و نالہ ہو یا محض یاوہ گوئی۔ ان باتوں کو بکا (بکنا = لاطائل باتیں کہنا) اور بکا (= گریہ وزاری) کی تجنیس نے اور بھی تقویت بخشی ہے، کہ ''بکا کرنا'' اور ''بکا کرنا'' میں ظاہراً کوئی فرق بھی نہیں۔

یہ بھی غور کیجئے کہ بکنے کا عمل طیور کے سامنے ہے، اور بکا کرنے کا عمل گلوں کے سامنے۔ گویا طیور کا زمزمہ محض لغو، اور یاوہ گوئی ہے۔ یا جس طرح طیور کی بات سمجھ میں نہیں آتی، اسی طرح میں بھی لایعنی باتیں کہوں گا۔ اور گل چونکہ سرخ ہے (= خون میں تر ہے) اور جگر چاک ہے اس لئے گلوں کے آگے کھڑے ہو کر رونا زیادہ مناسب ہے۔ ورنہ ''بکا'' اور ''بکا'' کی جگہ بدل دینے پر بھی مصرع موزوں تھا، لیکن وہ مناسبت ہاتھ نہ آتی ع

طیور ہی سے بکا کریں گے گلوں کے آگے بکا کریں گے

مصرع اولیٰ میں بھی ایک لطیف ابہام ہے۔ ''جو دل کھلے تک'' کے دو معنی ممکن ہیں۔ (۱) اگر دل کھلے۔ اور (۲) تا کہ دل کھلے۔ کھلے اور کھلے کی تجنیس اور ابہام بھی عمدہ ہے، کہ ''دل کھلنا'' اور ''دل کھلنا'' دونوں محاورے ہیں۔ ''دل کھلنا'' بمعنی ''شگفتہ خاطر ہونا''، اور ''دل کھلنا'' بمعنی ''انقباض دور ہو جانا۔'' (اردو لغت، تاریخی اصول پر۔) حق یہ ہے کہ دونوں محاوروں کے معنی میں بہت کم فرق ہے۔ ہاں ''دل کھلنا'' کے معنی اور بھی ہیں، مثلاً ''کسی سے دل کھلنا'' بمعنی ''کسی شخص سے بے تکلفی ہو جانا، کسی شخص سے لگاؤ پیدا ہو جانا۔'' (یہ معنی ''اردو لغت'' میں نہیں ہیں۔) بہر حال یہاں ''دل کھلنا'' اور ''دل کھلنا'' دونوں مناسب ہیں۔ معلوم ہوتا ہے میر نے اپنے کمال کی دلیل فراہم کرنے کے لئے یہ التزام رکھا کہ مصرع اولیٰ میں ایک لفظ پر دو لفظوں کا گمان ہو جو متحد الحرکت نہیں ہیں، اور تقریباً متحد المعنی ہیں۔ پھر مصرع ثانی میں دو لفظ رکھے جو متحد الحروف ہیں، لیکن متحد الحرکت اور متحد المعنی نہیں ہیں۔

اب تخاطب کے ابہام پر غور کیجئے۔ (۱) متکلم اپنے آپ سے گفتگو کر رہا ہے۔ (۲) متکلم کسی اور دل زدہ عاشق سے کہہ رہا ہے کہ چلو ہم مل کر غم دل کہیں۔ (پہلے معنی کی رو سے ''ہم غم دل کہا کریں گے'' کا تعلق طیور اور گلوں سے ہے۔) (۳) متکلم کسی ہم نشیں یا ہم راز سے کہہ رہا ہے۔

۴۶۶/۲ تمام نسخوں میں ''قرار دل سے گیا ہے'' لکھا ملتا ہے، جو معنی کے لحاظ سے بالکل نا مناسب ہے۔ لہٰذا میں نے ''قرار دل سے کیا ہے'' کی قیاسی تصحیح کر دی ہے۔ اس شعر میں اتنی بہت سی باتیں کہہ دی گئی ہیں کہ پورا بیانیہ اشاروں میں ادا ہو گیا ہے۔

(۱) ''رکنا'' بمعنی ''ٹھہرنا'' بھی ہے، اور بمعنی ''بند ہونا'' بھی۔ یعنی دوسرے معنی کی رو سے مراد یہ ہے کہ گھر میں رہیں گے تو بند بند، رک رک کر، گھٹ کر مر جائیں گے۔

(۲) ''مرنا'' بمعنی ''جان دینا'' بھی ہے، اور بمعنی ''سخت اذیت اٹھانا'' بھی۔

(۳) ''یوں'' سے موجودہ حالت کی طرف اشارہ مراد ہے۔

(۴) دل سے قرار کرنا اس لئے کہا کہ (۱) اب تک ہم گھر کے اندر گھٹ گھٹ کر مرتے تھے اور پھر بھی کچھ حاصل نہ ہوتا تھا۔ اس بار دل میں مصمم ارادہ کیا ہے کہ اس طرح گھٹ گھٹ کر نہ مریں گے۔ (۲) یا، دل نے شکایت کی کہ ہمیں اس طرح گلا گھونٹ کر کیوں مارتے ہو، لہٰذا اس سے وعدہ کیا کہ ایسا نہ

ہونے دیں گے۔ (۳) عشق کے معاملے میں دل ہمارا شریک اور ساجھی ہے، لہٰذا اس سے قول و قرار کیا کہ اب کی بار ہم اس طرح نہ مریں گے، (بلکہ گھر سے باہر نکل کھڑے ہوں گے۔) (۴) ''دل سے'' بمعنی ''صدق دل سے'' بھی ممکن ہے، کہ میں نے یہ قرار سچے دل سے کیا ہے۔

لہٰذا مصرع اولیٰ کے معنی ہوئے کہ ایک عرصے سے، اور زمانۂ موجودہ تک، میں دل گرفتہ گھر کے اندر بند پڑا رہتا ہوں، اور گھٹ گھٹ کر جان دینے یا اذیت جانی اٹھانے کے تجربے سے گذرتا رہتا ہوں۔ (''نہ مریئے گا یوں'' کا استعاراتی زور اس قدر ہے کہ اس کے معنی واقعی جان سے جانا بھی ہیں، اور شدید اذیت اٹھانا بھی۔) اس بار میں نے اپنے دل سے وعدہ کیا ہے کہ اب ایسا نہ ہونے دوں گا۔ یعنی میں اس بار گھر میں رک کر جان نہ دوں گا۔ (گھر میں رکنا برابر ہے اذیت جانی اٹھانے / جان دینے کے۔ یا جان تو بہر حال جانی ہے، لیکن میں رک رک کر جان نہ دوں گا۔) دل سے قرار اس لئے کیا ہے کہ میں اور دل دونوں اس کاروبار میں برابر کے شریک ہیں۔

اب مصرع ثانی کے مضمرات ملاحظہ ہوں:-

(۱) چونکہ گھٹ گھٹ کر مرنے کا عمل اب بھی جاری ہے، اس لئے یہ امکان تو ہے ہی کہ اب زیادہ دن جینا نہیں ہے۔

(۲) اگر میں جیتا رہا اور اگر بہار آگئی تو سیر کرنے چلا کریں گے۔

(۳) گھر میں بند رہنے سے بڑھ کر کوئی موت نہیں۔ سیر کرتے میں جان جائے تو کچھ مضائقہ نہیں۔ موت تو آنی ہی ہے، لیکن ان چار دیواروں میں بندی ہونے کے عالم میں مرگ مسلسل کی کیفیت ہے۔ بس اس سے نجات مل سکے تو خوب ہو۔

(۴) سیر کرنے کو جب جاؤں گا تو میرے ساتھ (۱) میرا دل ہوگا، یا (۲) کوئی شخص ہوگا جس کو مخاطب کر کے یہ شعر کہا گیا ہے، یا (۳) میں اکیلا ہوں گا۔ (آخری صورت میں جمع کا صیغہ روزمرہ کے طور پر استعمال ہوا ہے۔)

اب مصرع ثانی کا مفہوم یہ ہوا کہ گو مجھے جینے کی امید نہیں ہے، اور یہ یقین ہے کہ بہار آئے گی، لیکن اگر میں زندہ رہا اور بہار آئی تو میں اکیلا یا کچھ دوستوں کے ساتھ، سیر کرنے کو نکلا کروں گا۔ موت تو پھر بھی آئے گی، لیکن خانہ قیدی کی مرگ مسلسل سے تو مجھے چھٹکارا مل جائے گا۔

مندرجہ بالا نکات کی روشنی میں یہ سوال لامحالہ اٹھتا ہے کہ اگر متکلم قید میں ہے، یا اس پر کسی قسم کی بندش ہے، اور اس کے باعث وہ گھر میں رک کے مرنے پر مجبور ہے تو پھر اگلی بہار میں وہ سیر کرنے کس طرح نکلا کرے گا؟ اور یہی سوال دراصل شعر کی روح ہے۔ اسی کے باعث دل سے قرار کرنا پڑا ہے، اسی کے باعث شعر کے لہجے میں مستقل مزاجی اور پابندی عہد کا رنگ ہے۔ کیونکہ ظاہر ہے کہ اگلی بہار کو یہ قید و بند الگ تو ہو نہ جائے گی (بلکہ بندشوں کے سخت تر ہو جانے کا امکان ہے۔) لہٰذا اصل معاملہ یہ ہے کہ اگلی بہار کو متکلم تمام بندوبست کو توڑ دے گا اور خود کو آزاد کر لے گا۔

لیکن اگر متکلم خود کو آزاد کر لینے کی قدرت رکھتا ہے تو پھر اگلی بہار کا انتظار کیوں؟ اس سوال پر غور کرنے سے شعر کے اصل معنی بالآخر ظاہر ہوتے ہیں۔ متکلم کو کہیں بھی آنا جانا نہیں ہے، وہ خود کو صرف بہلا رہا ہے، طفل تسلیاں دے رہا ہے کہ اگلی بہار کو آنے دو، میں یہاں سے نکل لوں گا۔ یا پھر متکلم جنون کی اس منزل میں ہے جہاں حقیقت سے رشتہ ٹوٹ جاتا ہے اور اپنے واہمے ہی سچے معلوم ہونے لگتے ہیں۔ دونوں ہی صورتیں خوف انگیز ہیں اور سننے والے میں روحانی کرب پیدا کرتی ہیں۔ اس اعتبار سے یہ شعر بیحد شور انگیز ہے۔ اور اب جا کر ''سیر کرنے چلا کریں گے'' کی پوری قوت واضح ہوتی ہے، کہ متکلم کے ایقان کی پوری قوت اس فقرے میں آگئی ہے۔ متکلم کی اصل صورت حال کس قدر بے چارگی اور مجبوری کی ہے (رک کے گھر میں مرنا۔) اور اس کا ارادہ (جنون/خود اعتقادی، دونوں ایک ہی ہیں) اسی کے مقابلے میں کس قدر بلند ہے! ارادے کی یہی بلندی اور حقیقت کی یہ اجنبیت شعر کو ایسا وقار عطا کرتی ہے۔

جدید ہندوستان میں رہنے والے جن لوگوں کو کرفیو زدہ علاقوں میں ہفتوں ہفتوں بند رہنے کا تجربہ ہوا ہے وہ اس شعر کا لطف خوب اٹھا سکیں گے۔ یا پھر وہ لوگ جو اسرائیل کے مقبوضہ علاقوں میں زندگی کا بڑا حصہ کرفیو میں گذارتے ہیں اور جن کو آس ہے کہ کبھی نہ کبھی ہم وطن واپس جائیں گے۔ آخری تجربے میں شاعر کے تخیل کی قوت متکلم کے جنون سے بھی زیادہ ثابت ہوتی ہے۔ بودلیئر، جس نے بند کمروں میں اپنی روح کے اندر جنون کے قدموں کی چاپ سنی تھی، اور جو آخر کار نسیان اللسان (Aphasia) جیسے مرض میں گرفتار ہوا، جس میں انسان الفاظ بھول جاتا ہے، چیزوں کو پہچانتا ہے لیکن ان کے نام نہیں بتا سکتا، وہ میر کا شعر شاید ہم لوگوں سے بہتر سمجھ سکتا۔

دیوان دوم میں میر نے اس مضمون کو یوں کہا ہے۔

ہم نے بھی نذر کی ہے پھریں گے چمن کے گرد
آنے تئیں بہار کے گر بال و پر رہے

یہاں جنون اور خود فریبی کے ابعاد نہیں ہیں، صرف درد انگیزی تھوڑی سی تلخی، اور تھوڑی سی شگفتگی ہے۔ خوب شعر ہے، لیکن معنی کی کثرت نہ ہونے کے باعث شعر زیر بحث جیسی بات نہ آئی۔ ''چمن کے گرد پھرنا'' کی ذومعنویت البتہ لسانی عمل کا شاہ کار ہے۔

۳/۳۶۲ ''غصہ'' بمعنی ''رنج'' میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے (ملاحظہ ہو ۳۳۲/۱۔) ''لگنا لگانا'' کے معنی ''لگنا'' ہی ہیں۔ اردو کا روز مرہ ہے کہ دو متعدی یا ایک لازم اور ایک متعدی افعال کو یکجا کر کے زور کلام پیدا کرتے ہیں، بشرطیکہ جوڑے کا دوسرا فعل، پہلے فعل کے تعدیے سے بنا ہو اور اس میں الف زیادہ ہو، اور یہ الف علامت مصدری (نا) کے پہلے آئے۔ مثلاً پڑھنا پڑھانا، لکھنا لکھانا، کھیلنا کھلانا، رونا رلانا، وغیرہ۔ ان سب میں دوسرا فعل کوئی معنی نہیں دیتا، بلکہ صرف پہلے فعل کے معنی کو مزید قوت دیتا ہے۔ چنانچہ شاد عظیم آبادی کا شعر ہے۔

بنا چلا ڈھیر راکھ کا تو بجھا چلا اپنے دل کی لیکن
بہت دنوں تک دبی دبائی یہ آگ اے کارواں رہے گی

شعر کا مفہوم ظاہر ہونے کے لئے ضروری ہے کہ ''لگانا'' کے بعد وقفہ رکھیں۔ اور اگلا فقرہ شروع ہونے کے پہلے ''کیونکہ'' وغیرہ قسم کا فقرہ مقدر فرض کریں۔ یعنی ہمارے دل کا لگنا برا ہے، کیونکہ اگر ایسا ہوا تو...

مصرع اولیٰ میں ''سے'' بمعنی ''کی وجہ سے'' ہے، اور مصرع ثانی میں ''سے'' بمعنی ''کے ساتھ''۔ اول الذکر معنی کی مثال میر کے یہاں ۱۲/۲ اور ۲۹۲/۲ پر ملاحظہ ہو۔ موخر الذکر کی مثال کے لئے دیکھیں ۶۲/۱۔ لفظ ''سے'' کا دو مختلف معنی میں استعمال پھر میر کی قادر الکلامی پر دال ہے (ملاحظہ ہو اس غزل کا مطلع۔) پھر یہ غور کریں کہ رنج عاشقی کا نتیجہ دراصل تین باتیں ہیں۔ ایک ہی بات نہیں، جیسا کہ مصرع ثانی کی چابک دست بندش کے باعث ایک لمحے کو گمان گذرتا ہے۔ (۱) جبیں نچی ہوئی ہوگی (۲) خراب وخستہ ہوں گے اور (۳) آوارہ ہوں گے۔ نچی ہوئی جبیں کا پیکر بہت خوبصورت ہے۔ یہ

واضح نہیں کیا کہ جبیں (نہ کہ چہرہ یا سینہ، جیسا کہ عام طور پر ہوتا ہے) کیوں گھِی ہوئی ہوگی؟ لیکن اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ مثلاً (۱) معشوق کی گلی میں سر کے بل چلے ہیں۔ میر دیوان اول ع

کوسوں اس کی اور گئے پر سجدہ ہر ہر گام کیا

(۲) معشوق کے سنگ آستاں پر کثرت سے سجدے کئے ہیں۔ (۳) سر سے زنجیر باندھ رکھی تھی، جیسا کہ دیوانے یا قلندر لوگ کرتے تھے، میر

موقوف ہرزہ گردی نہیں کچھ قلندری
زنجیر سر اتار کے زنجیر پا کرو

(دیوان سوم)

۴/۳۶۲ "صاحب" بمعنی "معشوق" بھی ہے، بمعنی "اللہ" بھی۔ کسی بھی محترم شخص کو بھی "صاحب" کہہ سکتے ہیں۔ ملاحظہ ہو ۱/۴۴۸۔

(۱) اللہ تعالیٰ کے معنی میں۔

جو صاحب سوں راضی ہوں یک دل اچھے
ان آسان ہووے جو مشکل اچھے

اچھے = ہو، اس = وہ

(وجہی، قطب مشتری)

(۲) معشوق کے معنی میں۔

صاحب نے اس غلام کو آزاد کر دیا
لو بندگی کہ چھوٹ گئے بندگی سے ہم

(مومن)

(۳) محترم شخص کے معنی میں۔

کس نے سن شعر میر یہ نہ کہا
کہیو پھر ہائے کیا کہا صاحب

(دیوان دوم)

زیر بحث شعر میں "صاحب" کے تینوں معنی موجود ہیں۔ (۱) معشوق یا کسی دوست سے کہہ رہے ہیں کہ دل کے مرض میں جان یقینی ہے، اس لئے دوا سے کوئی فائدہ نہیں۔ لیکن اگر اللہ کو میری صحت منظور ہوگی تو میں دوا بھی کروں گا۔ یعنی اگر صحت منظور حق ہوگی تو میری بھی طبیعت دوا کی طرف مائل ہوگی۔ اگر اللہ کو میرا اچھا ہونا منظور نہ ہوا، تو میرا علاج بھی نہ ہوگا۔ حضرت خواجہ نظام الدین اولیا فرماتے ہیں کہ ان کے پاس حضرت بابا فرید گنج شکر کی ریش مبارک کا ایک بال تھا جسے وہ پڑیا بنا کر طاق پر رکھے رہتے تھے۔ جس مریض کو وہ پڑیا تعویذ کی شکل میں بنا کر دی جاتی، اس کو شفا ہو جاتی لیکن بعض اوقات تلاش بسیار کے باوجود وہ پڑیا اپنے مقررہ طاق پر کیا، کہیں نہ ملتی، اور تعویذ کے بغیر مریض ہلاک ہو جاتا۔ (یعنی اگر مشیت الٰہی میں اس مریض کی موت لکھی ہوتی تو وسیلۂ صحت ہی مفقود ہو جاتا۔) ممکن ہے میر کے ذہن میں حضرت خواجہ نظام الدین صاحب اولیا کا یہ بیان رہا ہو، اور مصرع ثانی کا مطلب یہ ہو کہ "اگر مشیت ایزدی میں میری صحت لکھی ہوگی تو میں دوا بھی کروں گا۔"

(۲) اپنے دوست یا بہی خواہ سے کہا ہے کہ اگرچہ اس مرض میں صحت نہیں ہوتی، لیکن آپ چاہتے ہیں تو یہی سہی، میں اپنی دوا بھی کروں گا۔

(۳) معشوق نے غم دل تو دیا ہے، لیکن اسے متکلم سے کچھ لگاؤ بھی ہے۔ چنانچہ وہ متکلم کی بیماری (مرض الموت) پر غمگین بھی ہے۔ لہٰذا متکلم/عاشق کہتا ہے کہ اچھا اگر تم بھی چاہتے ہو، تو تمھاری مرضی۔ میں اپنی دوا بھی کئے لیتا ہوں۔ خود معشوق کے کڑھنے میں نکتہ یہ ہے کہ دل کا مرض ایسا مرض ہوتا ہے کہ معشوق بھی اگر چاہے تو اس کا تدارک نہیں کر سکتا، اور نہ معشوق کی توجہ یا غم گساری اس مرض کو کم کر سکتی ہے۔ ساقی فاروقی۔

ریت کی صورت جاں پیاسی تھی آنکھ ہماری نم نہ ہوئی
تیری درد گساری سے بھی دل کی الجھن کم نہ ہوئی

تینوں معنی کے اعتبار سے، لیکن خاص کر تیسرے معنی کے اعتبار سے، شعر میں المیہ محرومی اور تقدیر کا لکھا مان لینے کے باعث ایک وقار ہے۔ اس کے باعث شعر میں جذباتیت اور سطحی وفور درد و غم کے بجائے ٹھہراؤ اور وقعت پیدا ہو گئی ہے۔ "تم کڑھو ہو" کا فقرہ بھی خوب ہے، کہ کچھ کہا نہیں اور سب کچھ [illegible] سے کہہ دیا۔ خاص کر اگر [illegible] معشوق ہو "تو کڑھنا" اس کے لئے نہایت موزوں

ہے، کہ اس میں خاموشی سے دکھ اٹھانے کا مفہوم بھی ہے۔ متکلم/ عاشق کو بخوبی معلوم ہے کہ میں بچوں گا نہیں۔ ("مقرری" میں "مقرر" سے زیادہ زور ہے، کیونکہ اس میں "پہلے سے طے شدہ" کا مفہوم ہے۔ غالب نے اپنی رام پوری تنخواہ کے لئے اکثر "وجہ مقرری" کا فقرہ استعمال کیا ہے۔) لیکن متکلم/ عاشق کو اپنے مرنے کا رنج نہیں، بلکہ اس بات کا رنج ہے کہ معشوق/ مخاطب کڑھ رہا ہے۔

مرض کی مراعات النظیر پر مبنی الفاظ شعر میں بہت ہیں، لیکن لفظ مزاج کو "مرض" سے مناسبت تام ہے۔ پرانی طب کے اعتبار سے انسان چار مزاجوں یا اخلاط کا مجموعہ ہے۔ اگر کسی مزاج کا توازن بگڑ جائے تو مرض پیدا ہوتا ہے۔

۴۶۳

چلتے ہو تو چمن کو چلئے کہتے ہیں کہ بہاراں ہے
پات ہرے ہیں پھول کھلے ہیں کم کم باد و باراں ہے

رنگ ہوا سے یوں ٹپکے ہے جیسے شراب چواتے ہیں
آگے ہو مے خانے کے نکلو عہد بادہ گساراں ہے

۱۳۳۵ عشق کے میداں داروں میں بھی مرنے کا ہے وصف بہت
یعنی مصیبت ایسی اٹھانا کار کار گذاراں ہے

کوہکن و مجنوں کی خاطر دشت و کوہ میں ہم نہ گئے
عشق میں ہم کو میرؔ نہایت پاس عزت داراں ہے

۴۶۳/۱ "کم کم" پر بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۳۲۱/۱۔ "پات ہرے ہیں" کا فقرہ بھی دلچسپ ہے اور میر کے پراکرتی شغف کو ظاہر کرتا ہے۔ ورنہ "برگ ہرے ہیں" یا "پتے ہرے ہیں" بھی موزوں تھے۔ "پتہ" بھی پراکرتی ہے، لیکن وہ اصل پراکرت، اور پھر سنسکرت سے قریب تر ہے۔ پات (برج، اودھی وغیرہ) ← پتا (اردو) ← پتن/ پتو (پراکرت) ← پترک (سنسکرت۔) یعنی تلفظ اور لہجے کے اعتبار سے اردو کا لفظ پراکرت سے قریب تر ہے اور برج/ اودھی کا لفظ دور تر ہے، اور اس کا ادا کرنا نسبۃً آسان بھی ہے۔ غالب کا طریقہ یہ ہے کہ وہ پراکرت کے مقابلے میں فارسی کے لفظ کو، اور اردو فارسی الفاظ میں سے اس فارسی لفظ کو اختیار کرتے ہیں جو اردو میں کم مستعمل ہو۔

لوں وام بخت خفتہ سے یک خواب خوش و لے
غالب یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں

غالب کا یہ شعر اوپر بیان کردہ کلیے کی اچھی مثال ہے۔ یہاں "وام" کی جگہ "قرض" اور "و لے" کی جگہ "مگر" کہنے میں کوئی قباحت نہ تھی۔ لیکن غالب نے غیر شعوری طور پر (یا ممکن ہے شعوری ہی طور پر) "وام" اور "و لے" کو ترجیح دی۔ غالب کے برخلاف میر کی کوئی خاص ترجیحات نہیں ہیں، لیکن اگر ان کا جھکاؤ کسی طرف ہے تو وہ غیر فارسی الفاظ کی طرف ہے، اور ایسے الفاظ کی طرف جن کو ادا کرنا شعر کے ماحول میں آسان ہو۔

اب معنی کے پہلوؤں پر توجہ دیں۔ میر کے بہت سے شعروں کی طرح مخاطب کا ابہام یہاں بھی ہے۔ اس شعر کا مخاطب متکلم خود ہو سکتا ہے، یا کوئی دوست، غم گسار بھی ہو سکتا ہے۔ دونوں صورتوں میں متکلم خارجی دنیا سے پوری طرح باخبر نہیں۔ "کہتے ہیں" میں لاعلمی، اور لاعلمی کا باعث خانہ قید ہونا، دونوں باتوں کا کنایہ ہے۔ یا اگر متکلم خانہ قید نہیں ہے تو پھر کسی اور باعث (مثلاً بیماری اور نقاہت) کی وجہ سے باہر نکلنے سے مجبور ہے۔ شعر میں بہر حال ایک تمنائیت (Wistfulness) ضرور ہے، کہ اس وقت باہر کیا اچھا منظر ہوگا کاش ہم بھی باہر نکل کر اس کا لطف اٹھا سکتے۔ یا اگر ایسا نہیں ہے، اور متکلم باہر نکلنے پر آزاد ہے، تو پھر اس کی معصومیت اور سادگی اور مناظر فطرت سے اس کے شغف، اور تھوڑی ہی سی خوشی کو بہت سمجھنے کا انداز دلچسپ ہیں۔ ہلکی ہلکی پھوار پڑتا ہوا تر و تازہ پھول پتوں سے رنگین موسم اس کے نزدیک مسرت انگیزی کا بہترین ذریعہ ہے، کیونکہ وہ انتہائی شوق اور ولولے کے ساتھ اس کا ذکر کرتا ہے۔

صائب کا ایک مطلع ممکن ہے میر کا محرک ہوا ہو۔

آمد بہار و خلق بہ گلزار می روند
دیوانگاں بہ دامن کہسار می روند

(بہار آئی اور لوگ گلشن کو جا رہے ہیں۔ جو
دیوانے ہیں وہ دامن کہسار کا رخ کر
رہے ہیں۔)

صائب کے یہاں "خلق" (عام لوگ) اور "دیوانگاں" کا تضاد و تقابل خوب ہے۔ لیکن ان

کے یہاں بہار کی منظر نگاری میں وہ ابتہاج نہیں ہے جو میر کے شعر میں ہے۔ اور میر کے یہاں برسات اور بہار کا بے لپک جھپک مزا لینے کا وہ انداز نہیں جو نظیر کے یہاں ہے۔

ہیں اس ہوا میں کیا کیا برسات کی بہاریں
سبزوں کی لہلہاوٹ باغات کی بہاریں
بوندوں کی جھمجھاہٹ قطرات کی بہاریں
ہر بات کے تماشے ہر گھات کی بہاریں
کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

یہ رت وہ ہے کہ جس میں خرد و کبیر خوش ہیں
ادنیٰ غریب مفلس شاہ و وزیر خوش ہیں
معشوق شاد و خرم عاشق اسیر خوش ہیں
جتنے ہیں اب جہاں میں سب اے نظیر خوش ہیں
کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

ظاہر ہے کہ نظیر کا متکلم بیروں بیں (Extrovert) اور مجلسی شخص ہے، اور وہ دنیا کو اسی (ظاہر بیں) نظر سے دیکھتا ہے۔ میر کا متکلم دروں بیں ہے، اور اسے (Extrovert) کی افراط و تفریط سے کوئی دلچسپی نہیں، حتیٰ کہ وہ برسات اور ہوا میں بھی شدید جھڑاکے اور جھکڑ کی جگہ "کم کم" کی بات کرتا ہے۔ ۲/۳۶۲ سے اس شعر کا موازنہ خالی از لطف نہ ہوگا۔ زیر بحث شعر میں بھی ہلکی سی حزن آلودگی ہے، لیکن جینے کی خفیف سی امنگ کے ساتھ زندگی کے حسن سے لطف اندوز ہونے کا تھوڑا سا ولولہ بھی ہے۔ ۲/۳۶۲ میں بھی ولولہ ہے، لیکن ایسا ہے اور ان حالات میں ہے کہ ڈر لگتا ہے۔ شعر زیر بحث میں بچوں کی سی معصومیت، اور بے ضرر لذات سے لطف اٹھانے کی بات ہے۔ ۳/۳۶۲ میں متکلم پر سب کچھ گذر چکا ہے، اس کا بہت کچھ کھو چکا ہے، حتیٰ کہ عقل بھی۔

۴۹۳/۲ یہاں بھی نظیر کی برسات یاد آتی ہے۔

اور جس صنم کے تن میں جوڑا ہے زعفرانی
گلنار یا گلابی یا زرد سرخ دھانی
کچھ حسن کی چڑھائی اور کچھ نئی جوانی
جھولے میں جھولتی ہیں اوپر پڑے ہے پانی
کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں

نظیر کے یہاں سب کچھ سطح پر ہے، جب کہ میر کے یہاں (بظاہر سادگی کے باوجود) بڑے بڑے پیچ ہیں۔ خاص میر کی طرح کا شعر ہے، کہ بہت آسان لگتا ہے، لیکن ذرا غور کریں تو کئی مشکلیں سامنے آتی ہیں۔ مثلاً مندرجہ ذیل محاوروں (یا شاید استعاروں) کا کیا مطلب ہے؟ (۱) ہوا سے رنگ ٹپکنا۔ (۲) میخانے کے آگے ہونا۔ یا پھر اسے خانے کے آگے ہو (کر) نکلنا پڑھیں؟ یا ''آگے'' کو بہ معنی ''سامنے'' فرض کریں؟ ''عہد'' کے معنی ''زمانہ'' قرار دیں یا ''مصمم ارادہ''؟

سب سے پہلے ''رنگ ٹپکنا'' پر غور کرتے ہیں۔ فارسی میں ''رنگ ریختن'' کے تمام معنی ''ریختن'' کے محکوم ہیں۔ یعنی رنگ اڑنا، رنگ کا بہنا، رنگ بہانا، رنگ گرانا، وغیرہ۔ ''بہار عجم'' نے صائب کے متعدد شعر ''رنگ ریختن'' کی سند میں دیے ہیں اور ہر شعر سے صاف ظاہر ہے کہ صائب کے شعروں میں ''رنگ ریختن'' کے تمام استعمالات میں ''ریختن'' اپنے اصل معنی میں ہے، محاوراتی معنی میں نہیں۔ اردو میں میر سے پہلے ''رنگ ٹپکنا'' نہیں ملا۔ اغلب ہے کہ میر نے ''رنگ ریختن'' کے نمونے پر وضع کیا ہو۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اردو میں ''رنگ ٹپکنا'' کے معنی ''رنگ ریختن'' کے معنی سے زیادہ استعاراتی ہو گئے۔ یعنی ''رنگ کا قطرہ قطرہ گرنا'' کے علاوہ، بعض نئے معنی، مثلاً رنگ کا چٹکیلا، چمکدار، بارونق ہونا۔ رنگ کا ظاہر ہونا، بھی اردو میں پیدا ہو گئے (''مخزن المحاورات'' از چرنجی لال دہلوی) ''فرہنگ شفق'' اور ''نور اللغات'' نے ''مخزن المحاورات'' میں درج کیے ہوئے معنی دہرا دیے ہیں۔ ہاں، شفق نے سند کے لیے آتش کا شعر خود ڈھونڈا ہے۔ صاحب ''نور اللغات'' نے بظاہر شفق ہی کے یہاں سے آتش کا شعر بھی نقل کیا ہے۔ اب مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں۔

ساقی ٹک ایک موسم گل کی طرف بھی دیکھ
ٹپکا پڑے ہے رنگ چمن میں ہوا سے آج

(میر، دیوان اول)

اس کے بدن سے رنگ ٹپکتا نہیں تو پھر
لبریز آب و رنگ ہے کیوں پیرہن تمام

(مصحفی)

مثل شفق چرخ وہ بت آئے لب بام
رنگ اثر اس نالۂ شب گیر سے ٹپکے

(آتش)

ان اشعار میں ''رنگ ٹپکنا'' اردو محاورے کے مطابق استعمال ہوا ہے، اور کم و بیش وہ تمام معنی دے رہا ہے جو میں نے اوپر بیان کیے۔ فارسی میں کسی کام کی ابتدا کرنے یا بنیاد رکھنے کو بھی ''رنگ ریختن'' کہتے ہیں، لیکن یہ معنی تب پیدا ہوں گے جب کسی کام، کسی عمارت، یا کسی ادارے کا ذکر ہوگا۔ بیدل۔

دریں گلشن کہ رنگش ریختند از گفتگو بیدل
شنیدن ہاست دیدن ہا و دیدن ہا شنیدن ہا
(اے بیدل، اس گلشن میں، جس کی بنا گفتگو پر
رکھی گئی، سننا برابر ہے دیکھنے کے، اور دیکھنا برابر
ہے سننے کے۔)

(''رنگ ریختن'' کو غنی نے بھی انھیں معنی میں استعمال کیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۴۵۵/۱۔) ظاہر ہے کہ یہ معنی میر کے شعر میں نہیں ہیں، لیکن ہم ان معنی کو بھی ذہن میں رکھیں تو نامناسب نہ ہوگا۔ میر کا شعر جو اوپر نقل ہوا، اور زیر بحث شعر، دونوں میں ہوا سے رنگ ٹپکنے کا ذکر ہے۔ یہ پیکر میر کو بہت محبوب تھا، اور انھوں نے اسے جگہ جگہ بڑی قوت اور حسن کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

ٹپکتی ہے ہوا رنگ سراپا سے تمھارے
معلوم نہیں ہوتے ہو گلزار میں صاحب

(دیوان چہارم)

ہے ابر کی چادر شفقی جوش سے گل کے
مے خانے کے ہاں دیکھیے یہ رنگ ہوا کا

(دیوان دوم)

گل پھول فصل گل میں صد رنگ ہیں شگفتہ
میں دل زدہ ہوں اب کی رنگینی ہوا کا

(دیوان چہارم)

رنگ اور ہوا کے اس مسلسل امتزاج سے دو باتیں ذہن میں آتی ہیں۔ ایک تو وہی بیدل کا شعر، جو اوپر نقل ہوا، جس کی رو سے دیکھنا اور سننا ایک ہی ہیں۔ (''شنیدن'' کے معنی ''سونگھنا'' بھی ہیں۔ لہٰذا ان معنی کی رو سے دیکھنا اور سونگھنا ایک ہی ہیں۔) معاً یہ خیال آتا ہے کہ میر کے شعروں میں رنگ کو دیکھنے کے ساتھ اس کو سونگھنے یا اس کا ذائقہ محسوس کرنے کا بھی تاثر موجود ہے۔ خاص کر شعر زیر بحث میں تو حسیات کا یہ ادغام (Conflation) بالکل واضح ہے، کہ رنگ کو شراب سے تشبیہ دی ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ میر کو غالباً اس بات کا احساس تھا کہ مختلف وقتوں میں روشنی مختلف طرح کی ہونے کے باعث ایک ہی چیز مختلف وقتوں میں کچھ بدلی بدلی سی معلوم ہوتی ہے۔ یعنی میر کے یہاں ہوا میں رنگ سے مراد روشنی کے مختلف کرتبوں (Effects) سے ہے۔ پھولوں کی کثرت، بادلوں کا رنگ، بادلوں کے پیچھے شفق یا سورج، ان سب کا اثر روشنی پر پڑتا ہے، اور روشنی کے اختلاف کے ساتھ اشیا بھی کچھ نہ کچھ رنگ بدلتی ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ مختلف جگہوں میں روشنی مختلف طرح کی ہوتی ہے۔ مثلاً پہاڑوں پر روشنی کا رنگ میدانوں میں روشنی کے رنگ سے الگ ہوتا ہے۔ شمال میں روشنی جنوب سے مختلف ہوتی ہے۔ مصوری اور تصویر کشی میں روشنی کے کردار کی اہمیت کا احساس مغرب میں سب سے پہلے مونے (Monet) کو ہوا جو مغربی مصوری میں تاثریت (Impressionism) کا بانی قرار دیا جاتا ہے۔ مونے ایک ہی منظر کو مختلف وقتوں میں اپنے کینوس پر اتارتا تھا۔ اسے بدلی ہوئی روشنی کا احساس اس قدر غیر معمولی تھا کہ ہر تصویر میں رنگ اور خد و خال کچھ بدلے ہوئے سے ہوتے تھے۔ اس کی Water Lilies (کنول کے پھول) سلسلے کی متعدد تصویریں اس بات کی گواہ ہیں۔ مونے کے بعد سے مغربی مصوری میں روشنی کی اہمیت ہمیشہ کے لئے مسلم ہوگئی۔ بعد کے مصوروں، مثلاً پال کلے (Paul Klee) نے ممالک غیر میں روشنی کی بھی ''غیریت'' اور

''اجنبیت'' کا احساس کیا۔ اس نے لکھا ہے کہ تیونس میں روشنی مجھے ایسی شفاف اور سخت (Hard) ملی جس کا میں تصور بھی نہیں کر سکتا تھا۔ لطف یہ ہے کہ کلے ہی کی طرح مونے کو بھی افریقہ (الجیریا) جا کر ہر روشنی کی (Uniqueness) یعنی بے نظیر ہونے کا احساس ہوا تھا۔

میر کو رنگوں سے خاص شغف تھا، یہ ہم پہلے بھی دیکھ چکے ہیں۔ ملاحظہ ہو ۱/۱۲، ۲/۱۲۳، ۱/۱۸۲ وغیرہ۔ لہٰذا عجب نہیں کہ ان کو روشنی کے مختلف رنگوں اور ان کے اثر سے اشیا کی تبدیلی رنگ کا احساس بھی رہا ہو۔ لہٰذا ''ہوا سے رنگ ٹپکنا'' سے مراد یہ ہو سکتی ہے کہ روشنی مختلف ہو گئی ہے، اور پھولوں، اور بادل کی قرمزی رنگ کے باعث ہوا میں گلابی نارنجی سرخی پھیلی ہوئی ہے۔ پھر یہ سرخی ہر چیز کو اپنے رنگ میں رنگ رہی ہے۔

یہاں پر ضروری ہے کہ ''رنگ'' کے بھی معنی پر غور کر لیا جائے۔ ''برہان قاطع'' میں رنگ کے چونتیس (۳۴) معنی درج ہیں۔ ان میں ''رنگ'' بمعنی (Colour) تو ہے ہی، مندرجہ ذیل معنی بھی ہیں: لطافت، زور و قوت، توانائی روح و جاں، خوشی و خوش حالی، تندرستی۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنی ہمارے لئے مناسب ہیں اور میر کے شعر کی معنویت کو بڑھا رہے ہیں۔ خاص کر زور و قوت اور توانائی روح و جاں کے معنی مصرع ثانی کے لئے بہت کار آمد ہیں۔ ''برہان'' میں ''رنگ ہوا'' کے معنی ''تاریکی'' لکھے ہیں۔ یہ معنی مد نظر رکھیں تو ٹامس نیش (Thomas Nashe) کا مشہور زمانہ مصرع یاد آتا ہے:

Brightness falls from the air

ترجمہ:

روشنی ہوا سے گرتی جاتی ہے۔

اور لگتا ہے کہ ممکن ہے میر نے بھی نیش کی طرح کہا ہو کہ ہوا سے اندھیرا ٹپک رہا ہے، یعنی زائل ہو رہا ہے، اور ہر طرف ہلکی ہلکی روشنی پھیلی ہوئی ہے۔ (فرق صرف یہ ہے کہ نیش کے یہاں روشنی ٹپکنے کا ذکر ہے، لیکن پیکر کی منطق دونوں جگہ ایک ہی ہے۔)

اب غور کرتے ہیں کہ ''شراب چواتے'' سے کیا مراد ہیں؟ ملحوظ رہے کہ چرنجی لال نے ''رنگ ٹپکنا''/''رنگ چونا'' کا اندراج کیا ہے۔ یعنی دونوں ہی درست ہیں۔ لہٰذا ممکن ہے کہ میر کے ذہن میں بھی ''چوانا'' پہلے سے رہا ہو، اور وہ ''شراب چواتے ہیں'' کے پیکر کی تخلیق میں معاون رہا ہو۔ لہٰذا یہ معنی تو

واضح ہیں کہ شراب کا قطرہ قطرہ گرنا، جس طرح وہ تقطیر (Distillation) کے وقت گرتی ہے۔ گویا آسمان اور ہوا بہت بڑی کشید گاہ ہیں اور رنگ جس میں شراب کا اثر ہے، اس طرح قطرہ قطرہ برس رہا ہے جس طرح کشید کی جانے والی شراب قطرہ قطرہ گرتی ہے۔ رنگ میں شراب کا اثر ہم نے اس لئے فرض کیا ہے کہ اس کا ٹپکنا شراب کی طرح کا ہے، یعنی اس میں شراب کی کیفیت بھی ہے۔ اور جب شراب کی کیفیت ہوا میں ہر طرف ہوگی (رنگ ٹپکنا کے معنی ذہن میں رکھیں جو اوپر بیان ہوئے) تو اس ہوا کو سونگھ کر (پھر وہی حیات کا ادغام) ہی نشہ ہو جائے گا۔ ممکن ہے غالب کو مضمون یہیں سے ملا ہو۔

ہے ہوا میں شراب کی تاثیر
بادہ نوشی ہے باد پیمائی

لیکن "چوانے" کا لفظ پیاسے کے منھ میں پانی (یا شراب) ٹپکانے / چوانے کی بھی طرف ذہن منتقل کرتا ہے۔ لہٰذا ایک معنی یہ بھی ہوئے کہ زمین پیاسی تھی اور آسمان سے رنگ کی صورت قطرہ قطرہ شراب اس کے لئے ٹپک رہی ہے۔ یعنی چلچلاتی گرمی کے بعد جس طرح بوندا باندی شروع ہوتی ہے، اسی طرح آسمان والے رنگ/شراب چوا رہے ہیں۔ یا پھر جس طرح پیاس سے بے حال شخص کو یک وقت ہی پورا قدح نہیں دے دیتے، بلکہ آہستہ آہستہ پانی/شراب چواتے ہیں، اس طرح ہوا سے آہستہ آہستہ رنگ ٹپک رہا ہے۔ یعنی روشنی کے اثر سے ہر چیز آہستہ آہستہ رنگین ہوتی جا رہی ہے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ بعض جگہ یہ بھی دستور تھا کہ پینے کے پہلے تھوڑی سی شراب زمین پر ٹپکا دیا کرتے تھے، یا چھلکا دیا کرتے تھے۔ ریاض خیر آبادی ؏

میرے حصے کی چھلک جاتی ہے پیمانے سے

لہٰذا شراب چوانے کا ایک مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جس طرح شراب نوشی کے وقت آزادی سے شراب کے چند قطرے ٹپکائے یا چھلکائے جاتے ہیں، اسی طرح بے تکلف، بے محابا، ہوا سے رنگ ٹپک رہا ہے۔

مصرع ثانی میں "عہد بادہ گساراں" کے دونوں معنی مناسب ہیں۔ (۱) اس وقت بادہ گساروں کا راج ہے۔ (۲) بادہ گساروں نے یہ پیمان کیا ہے۔ لیکن "آگے ہو..." میں اور بھی معنی خیز ابہام ہے۔ چرنجی لال دہلوی نے "آگے ہونا" کے معنی لکھے ہیں "خم ٹھونک کر مقابل ہونا۔" لہٰذا معنی یہ ہوئے کہ چونکہ ہر طرف شراب کی تاثیر پھیلی ہوئی ہے، اس لئے بادہ گساروں کا عہد ہے کہ اپنے اپنے

گھروں سے نکلیں گے اور مے خانے کے مقابل ہوں گے۔ اب تک تو شراب نوش کو مے خانے کا محتاج رہنا پڑتا تھا، لیکن اس وقت ہوا میں شراب ہی شراب ہے۔ اب ہمیں مے خانے کا محکوم و محتاج ہونے کی ضرورت نہیں۔ اب تو ضرورت ہے کہ مے خانے کی فوقیت کو ختم کر دیا جائے، اس سے برسر جنگ آیا جائے۔ ان معنی کی رو سے "نکلو" بمعنی "نکل کھڑے ہو، خروج کرو" ہوگا۔ لہٰذا مصرعے کی نثر یوں ہوئی:
"یہ بادہ گساروں کا عہد ہے کہ نکلو اور مے خانے کے آگے ہو۔"

اگر "عہد بادہ گساراں" سے بادہ گساروں کی حکومت، ان کی بادشاہی مراد لی جائے تو مصرعے کا مفہوم یہ ہوا کہ اب تو بادہ گساروں کا ہی راج ہے، اب انھیں مے خانے کی ضرورت نہیں۔ آؤ مے خانے کے آگے نکلو، میخانے کو نظر انداز کرتے ہوئے بڑھ جاؤ۔ اس اعتبار سے "آگے ہو مے خانے کے نکلو" کے معنی ہوئے "مے خانے سے آگے بڑھ جاؤ، اس کو پیچھے چھوڑ دو" یا "میخانے سے آگے بڑھ کر نکلو، اس سے سبقت لے جاؤ۔"

مفتی تبسم نے "رنگ کا ہوا سے ٹپکنا" کو روشنی کا رنگ بدل جانے کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ ان کا شعر میر سے استفادے کا اچھا نمونہ ہے۔

اپنے لہو کے نغمے کی تاثیر ہے کیا
رنگ ہوا سے ٹپکے گا تو دیکھیں گے

آخری بات یہ کہ یہ شعر کیفیت، مضمون آفرینی اور معنی آفرینی کے تمام تقاضے پورے کرتا ہے۔ روانی اس پر مستزاد۔ یہ بھی ممکن ہے کہ مطلع اور یہ شعر باہم دگر مربوط ہوں۔ اس سلسلے میں تھوڑی سی بحث ۳۳۹ میں ملاحظہ ہو۔ لاجواب شعر ہے۔ دیوان چہارم ہی میں میر نے اس مضمون پر ایک بار اور طبع آزمائی کی ہے، اور حق یہ ہے کہ اچھا شعر نکالا ہے۔

کہ صوفی چل مے خانے میں لطف نہیں اب مسجد میں
ابر ہے باراں باؤ ہے ترک رنگ بدن میں جھمکا ہے

یہاں معنی کی وہ کثرت نہیں جو زیر بحث شعر میں ہے، لیکن مصرع ثانی کے پیکر خوب ہیں۔

آصف نعیم نے ہند ایرانی فارسی گویوں کا انتخاب گنجینہ کے نام سے شائع کیا ہے۔ اس انتخاب میں ان شعرا کا کلام ہے جن کا دیوان ہنوز مطبع نہیں ہوا۔ "گنجینہ" میں میرزا رضی دانش کا حسب ذیل شعر

نظر سے گذرا۔ ممکن ہے میر نے بھی دیکھا ہو۔

در دشت ابر رنگ شبستان لالہ ریخت
نقش و نگار خانہ تماشا چہ می کنی
(دشت میں ابر نے لالے کے شبستان کی
بنیاد رکھ دی [یا ابر نے شبستان لالہ کے
رنگ ٹپکائے ہیں]۔ ایسے میں تم گھر کے
نقش و نگار کا تماشا کیا کر رہے ہو؟)

خلیل الرحمٰن دہلوی نے مجھ سے بیان کیا کہ "چوانا" کے ایک معنی "کشید کرنا" ہیں۔ یعنی ہوا سے رنگ یوں ٹپک رہا ہے جیسے قطرہ قطرہ شراب کشید کی جاتی ہے۔ یہ معنی مزید لطف پیدا کرتے ہیں۔ لغت کی تلاش ہو تو ایسی ہو نہ کہ جوش صاحب کی طرح کا خارزار لغطستان۔

"چوانا" بمعنی "کشید کرنا" "آصفیہ" میں ہے نہ "نور" میں۔ شیکسپیئر اور پلیٹس میں یہ البتہ درج ہے۔

۳۶۳/۳ اس شعر میں "بھی" بمعنی (Even) یا (Also) نہیں، بلکہ زور کلام کے لئے ہے۔ یہ اردو کا روز مرہ ہے۔ میر نے اسے کئی جگہ برتا ہے، مثلاً

بلبل کو مو ا پایا کل پھولوں کی دکان پہ
اس مرغ کے بھی جی میں کیا شوق چمن کا تھا

(دیوان دوم)

ہمارے منھ پہ طفل اشک دوڑا
کیا ہے اس بھی لڑکے نے بڑا دل

(دیوان سوم)

اس شعر میں مزید لطف یہ ہے کہ یہاں "بھی" اپنے اصل معنی میں بھی درست ہے۔ یعنی یہ صفت صرف بادشاہوں کے میداں داراں (سپاہیوں) کی نہیں، بلکہ عشق کے میداں داروں کی بھی ہے، کہ وہ مرنے کا

مزاج رکھتے ہیں۔ "میداں دار" دلچسپ لفظ ہے، لیکن نہ یہ برکاتی صاحب کی فرہنگ میں ہے، نہ "آصفیہ" میں نہ پلیٹس میں۔ صاحب "نور اللغات" نے یہ ستم کیا ہے کہ صرف "میداں داری کرنا" درج کیا ہے، بمعنی "لڑنا جھگڑنا"۔ اور لکھا ہے کہ یہ عورتوں کا محاورہ ہے۔ ایسی باتوں سے ہی اندازہ ہوتا ہے کہ ہمارے لغت نگاروں نے پوری کوشش تو کی، لیکن ان کا طریق کار علمی اور سائنسی نہ تھا، اس لئے ان سے ایسی فروگذاشتیں سرزد ہوئیں۔

"مرنے کا وصف" بھی نہایت بدیع فقرہ ہے۔ گویا فیاضی، بہادری، خوش مزاجی، کی طرح مرنا بھی ایک وصف ہے۔ یعنی مرنا مجبوری یا جبر و اکراہ کا کام نہیں، بلکہ ایک زیور ہے، ایک خوبی ہے، جو بعض میں ہوتی ہے اور بعض میں نہیں ہوتی۔ اس کے بعد موت کو "مصیبت اٹھانے" سے تعبیر کرنا، اور اسے کارگذاراں بتانا وہی سبک بیانی ہے جو میر کا مخصوص انداز ہے۔ گویا مرجانا بھی دنیا کے مصیبت ناک کاموں کو پورا کرنے جیسی کارگذاری ہے، اس میں کوئی دنیا سے الگ صفت نہیں۔ یہ ہم آپ ہی جیسوں میں سے کچھ لوگ ہیں جو اسے کر ڈالتے ہیں۔ اسلوب تو ایسا روا روی کا، اور الفاظ میں ایسی گونج کہ "میداں داروں" سے لے کر "کارگذاراں" تک نقاروں کی دھمک (Roll of Drums) کا احساس ہوتا ہے۔ یعنی مضمون سے ڈرامائیت اور لفاظی (Overstatement) تو بالکل خارج کر دیئے، لیکن آہنگ ایسا رکھا کہ عشق کے میداں داروں کے لئے اس سے بہتر توصیف نامہ ممکن نہیں۔

۳۶۳/۴ اس مضمون کی بنیاد شیخ علی حزیں پر ہے۔

پاس ناموس ہنر مندی فرہادم بود
در رہ عشق اگر دست بہ کارے نہ زدم
(اگر میں نے رہ عشق میں کسی کام کو ہاتھ
نہ لگایا تو اس کی وجہ یہ ہے کہ مجھے فرہاد کی
ہنر مندی کی عزت کا لحاظ تھا۔)

حزیں کے شعر میں "ہنر مندی" کا لفظ فرہاد اور "دست بہ کارے زدن" (کسی کام کو ہاتھ لگانا/ہاتھ مارنا) سے بغایت مناسبت رکھتا ہے۔ اور مضمون میں اول ہونے کا شرف اس پر مستزاد ہے۔ اس چراغ کے

آگے چراغ جلنا مشکل تھا۔ میر نے سب سے پہلے اپنے دیوان فارسی میں کوشش کی۔

برائے خاطر مجنون و کوہکن زنہار
بہ کوہ و دشت نہ بردیم دست برکارے
(مجنوں اور کوہکن کا لحاظ کرتے ہوئے ہم
نے کوہ و دشت میں کسی کام میں ہاتھ نہ
ڈالا۔)

ظاہر ہے کہ ہمارا زیر بحث شعر میر کے فارسی شعر کا تقریباً ترجمہ ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے بھی دیکھ چکے ہیں، فارسی میں میر کی لیاقت بہت عمدہ تھی، لیکن ان کی فارسی نظم ونثر (نظم، نثر سے زیادہ) اس چستی اور برجستگی اور زبان پر اس حاکمانہ تسلط سے عاری ہے جو (مثلاً) سودا کی فارسی نظم میں ہے، گیان چند سے قاضی عبدالودود صاحب نے ایک بار کہا تھا کہ سودا جاہل آدمی تھا، اس کی بات مستند نہیں۔ ہاں میر کا کوئی قول ہو تو لاؤ۔ لہٰذا اس میں تو کوئی شک نہیں کہ میر کی لیاقت علمی سودا سے زیادہ تھی۔ لیکن فارسی نظم لکھنے سے جو مناسبت سودا کو تھی وہ میر کو نہ تھی۔ یہاں بھی میر کا فارسی شعر جو اوپر نقل ہوا، ہر طرح بظاہر درست ہونے کے باوجود زور سے محروم ہے۔ ایک وجہ اس کی یہ ہے کہ مضمون ضعیف ہے۔ حزیں نے راہ عشق میں کوئی کام نہ کرنے کی بات کہہ کر بات نبھالی ہے، کیونکہ راہ میں کام کرنا یا کام ہونا غیر مناسب نہیں۔ میر نے کوہکن اور مجنوں/دشت و کوہ کا التزام رکھنے کی خاطر مناسبت کو نظر انداز کیا۔ یا انھیں اس بات کا خیال نہ رہا کہ دشت وکوہ میں کسی کام کے کرنے کا محل ہے ہی نہیں لہٰذا یہ کہنا بے تکی سی بات ہے کہ میں نے مجنوں اور کوہکن کی خاطر دشت وکوہ میں کوئی کام نہ کیا۔ اردو کا شعر (یعنی شعر زیر بحث) میر کے فارسی شعر اور حزیں کے بھی شعر سے بہت بہتر ہے، کیونکہ اس میں کام کا کوئی ذکر نہیں۔ بلکہ کمال بلاغت سے کام لیتے ہوئے صرف یہ کہا ہے کہ ہم کو عزت والوں کا بہت لحاظ ہے، اس لئے ہم دشت وکوہ میں گئے ہی نہیں۔ میر نے ایک بار اور اس مضمون کو کہا، لیکن وہاں پھر ابہام کا سرا ہاتھ سے چھوٹ گیا۔

دشت وکوہ میں میر پھرو تم لیکن ایک ادب کے ساتھ
کوہکن و مجنوں بھی تھے اس ناحیے میں دیوانے دو
(دیوان سوم)

دیوان چہارم ہی میں ایک جگہ میر نے فرہاد اور مجنوں کو طنز کا ہدف بنا کر اچھا شعر کہا ہے، لیکن شعر زیر بحث سی ذو معنویت وہاں بھی نہیں۔

نسبت کیا ان لوگوں سے ہم کو شہری ہیں دیوانے ہم
ہے فرہاد اک آدم کوہی مجنوں اک صحرائی ہے

شعر زیر بحث میں دونوں معنی آگئے ہیں۔ ایک معنی تو یہ کہ ہم نے شہر میں دیوانگی اس لئے اختیار کی کہ اگر ہم دشت وکوہ میں گئے تو کوہکن اور قیس کی دیوانگی کا بھرم کھل جائے گا اور ان کی عزت خاک میں مل جائے گی۔ ہم نہیں چاہتے کہ ان کی اہانت ہو ورنہ ہماری دیوانگی ان سے بدرجہا بلند/بہتر ہے۔ دوسرے معنی یہ کہ جب دشت میں مجنوں اور کوہ میں فرہاد جیسے باعزت لوگ پہلے سے موجود ہیں تو ہمارا وہاں جانا حفظ مراتب کے خلاف ہے۔ دونوں صورتوں میں یہ طنزیہ تاؤ خوب ہے کہ عام دنیا والے تو قیس وفرہاد کو آوارہ خانماں برباد اور بے آبرو دیوانہ سمجھتے ہیں۔ لیکن عشق کی دنیا میں یہی لوگ عزت والے ہیں۔ سید محمد خاں رند نے دونوں معنی کو الگ الگ نظم کر کے میر کے شعر کی گویا تشریح کر دی ہے۔

مجنوں کا ستانا ہمیں منظور نہیں ہے
او وحشت دل قصد بیاباں نہ کریں گے

قیس وفرہاد کے قبضے میں ہیں کوہ وصحرا
ہم کدھر جوش جنوں خاک اڑاتے جاتے

دونوں شعر صاف ہیں، لیکن میر کا سا طنطنہ اور ابہام کہاں؟

۴۶۴

کب وعدے کی رات وہ آئی جو آپس میں نہ لڑائی ہوئی
آخر اس اوباش نے مارا رہتی نہیں ہے آئی ہوئی

دود دل سوزان محبت محو جو ہو تو عرش پہ ہو
یعنی دور بجھے گی جا کر عشق کی آگ لگائی ہوئی

چتون کے انداز سے ظالم ترک محبت پیدا ہے
اہل نظر سے چھپتی نہیں ہے آنکھ کسو کی چھپائی ہوئی

۱۲۲۰ شیشہ ان نے گلے میں ڈلوا شہر میں سب تشہیر کیا
ہائے سیہ رو عاشق کی عالم میں کیا رسوائی ہوئی

دیکھ کے دست و پائے نگاریں چپکے سے رہ جاویں نہ کیوں
منھ بولے ہے یارو گویا مہندی اس کی رچائی ہوئی

میر کا حال نہ پوچھو کچھ تم کہنہ رباط سے پیری میں
رقص کناں بازار تک آئے عالم میں رسوائی ہوئی

۴۶۴/۱ معشوق کا جنگجو اور قاتل ہونا عام مضامین ہیں۔ جنگ جوئی کے مضمون کی تجریدی معراج

غالب کے شعر میں ہے۔

اس سادگی پہ کون نہ مرجائے اے خدا
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

مصرع اولیٰ میں "مرجائے" کا لطف مستزاد ہے۔ معشوق کے قاتل عالم ہونے کے مضمون کی ایک انتہا مومن کے یہاں ہے۔

کیا تم نے قتل جہاں اک نظر میں
کسی نے نہ دیکھا تماشا کسی کا

اور دوسری انتہا فارسی کے اس شعر میں جس کے بارے میں مشہور ہے کہ معتمد الملک امیر خاں انجام نے قتل عام دہلی کے دوران نادر شاہ کے آگے پڑھا تھا۔

کسے نہ ماند کہ دیگر بہ تیغ ناز کشی
مگر کہ زندہ کنی خلق را و باز کشی
(اب کوئی باقی نہ رہا جسے تم تیغ ناز سے قتل
کرو۔ بس یہی ہے کہ خلق اللہ کو زندہ کرو
اور پھر سے قتل کرو۔)

زیر بحث مطلع میں میر نے مندرجہ بالا اشعار سے ہٹ کر معاملہ بندی کا رنگ اختیار کیا ہے۔ پھر اس سے بڑھ کر یہ کہ یہاں میر کا وہ مخصوص طرز کارفرما ہے کہ عاشق اور معشوق انفرادی طور پر روزمرہ کی دنیا پر مبنی کسی افسانے کے کردار معلوم ہوتے ہیں۔ عشق کی کیفیات و معاملات میں مبالغہ تو ویسا ہی رہتا ہے جیسا کہ ہماری کلاسیکی شاعری کا خاصہ ہے، لیکن میر کوئی نہ کوئی تفصیل ایسی رکھ دیتے ہیں جس کی وجہ سے معاملہ، روزمرہ زندگی کے قریب آجاتا ہے۔ چنانچہ یہاں بھی معشوق کی جنگ جوئی کوئی مثبتی یا مفروضہ (Idealized) عمل نہیں، بلکہ اس کی بد مزاجی اور طبیعت کے سطحی پن کا اظہار ہے۔ پھر اس پر رسوایاتی مبالغہ غالب آجاتا ہے اور ہم معشوق کے ساتھ ہر رات کی لڑائی کو عاشق کی موت پر ختم ہوتے دیکھتے ہیں۔ پہلے مصرعے میں کسی چڑچڑے، بد مزاج، جھگڑالو شخص کا بیان ہے۔ اس کو سن یا پڑھ کر ہمیں توقع ہوتی ہے کہ اگلے مصرعے میں تعلقات کے منقطع ہونے، یا خراب ہو جانے کا ذکر ہوگا۔ لیکن مصرع ثانی سامنے آتا

ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ بظاہر بے ضرر، جھگڑالو شخص تو قتل ہی کر بیٹھا۔ اس تضاد، اور غیر متوقع انجام پر ہمیں جذباتی دھکا (Shock) محسوس ہوتا ہے۔ ایک لمحے کے لئے ہم یہ بھی سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ متکلم کہیں محض باتیں تو نہیں بنا رہا ہے؟ یا کہیں ایسا تو نہیں کہ وہ سنجیدہ نہیں ہے، بلکہ ہمیں بیوقوف بنا رہا ہے؟ ان تضادات، اور شعر کے لہجے میں کئی رنگوں کے باعث لطیف طنزیہ تاثر پیدا ہوتا ہے۔

مصرع ثانی میں "آئی" بمعنی "موت" کی رعایت تو دلچسپ ہے ہی، لیکن معشوق کے کردار کا نچوڑ لفظ "اوباش" میں ہے، جو نہ صرف یہ کہ کثیر المعنی ہے، بلکہ میر نے اسے معشوق، یا معشوق صفت لوگوں کے لئے بار بار استعمال کیا ہے۔

گلیوں میں بہت ہم تو پریشاں سے پھرے ہیں
اوباش کسو روز لگادیں گے ٹھکانے

(دیوان اول)

بھیڑیں ٹلیں اس ابروے خمدار کے ہلتے
لاکھوں میں اس اوباش نے تلوار چلائی

(دیوان دوم)

ہم جو گئے سرمست محبت اس اوباش کے کوچے میں
کھائیں کھڑی تلواریں اس کی ذخمی نشے میں چور ہوئے

(دیوان چہارم)

صحبت میں اس کی کیونکہ رہے مرد آدمی
وہ شوخ وشنگ وبے تہ و اوباش و بدمعاش

(دیوان پنجم)

اوباشوں ہی کے گھر تجھے پانے لگے ہیں روز
مارا پڑے گا کوئی طلب گار آج کل

(دیوان اول)

"اوباش" کے معنی ہیں "نیچ لوگوں کی صحبت میں بیٹھنے والا"، "بدکردار"، "آوارہ مزاج"۔ فرہنگ

جہانگیری میں "اوباشتن" کے معنی "بھرنا" اور "گرنا" دونوں درج ہیں۔ ممکن ہے "اوباش" کے مندرجہ بالا معنی اسی "اوباشتن" سے مستخرج ہوں۔ لیکن علی حسن خاں سلیم نے لکھا ہے کہ "اوباشتن"، "اوباریدن"، دونوں ایک ہیں، بمعنی "بے چبائے گھونٹ جانا۔" اور "اوباش" / "اوبار" اس کا حاصل مصدر ہے۔ "اوباشتن" اور "اوباریدن" کا ایک ہی ہونا قرین قیاس نہیں معلوم ہوتا۔ سلیم نے جتنی اسانید لکھی ہیں وہ سب "اوبار" کی ہیں۔ لہٰذا ممکن ہے "اوباشتن" بمعنی "گھونٹ جانا۔" اور "اوباشتن" بمعنی "بھرنا" ایک ہی ہوں، اور "اوباش" سے مراد ہو وہ شخص جو ہر چیز اپنے اندر بھر لیتا ہو، یعنی جسے اچھے برے، حرام حلال کی تمیز نہ ہو۔ "غیاث" میں البتہ نئی بات لکھی ہے کہ "اوباش" دراصل جمع ہے "بوش" کی، لیکن یہ فارسی میں واحد استعمال ہوتا ہے۔ "غیاث" نے یہ بھی کہا ہے کہ یہ لفظ عرف عام میں "مرد بے باک ورند" کے معنی میں آتا ہے۔ (میر کے اشعار کی روشنی میں ان معنی کی تصدیق ہوتی ہے۔) لہٰذا لفظ "اوباش" کئی طرح کے دلچسپ انسلاکات کا حامل ہے۔ ایک طرف تو وہ معشوق صفت، آن بان والا شخص ہے، ایک طرف وہ بے باک اور بدمزاج اور جنگجو ہے۔ پھر وہی شخص سفلہ لوگوں کی صحبت میں بیٹھنے والا، جھگڑالو اور غیر ذمہ دار انسان ہے۔ دوسری طرف وہ بدکردار، آوارہ مزاج، لیکن بہادر اور طرح دار بھی ہے۔ "زفان گویا" جو فارسی کا ایک بہت قدیم لغت ہے، اس میں "بوش" کے معنی "کروفر" لکھے ہیں لیکن جیسا کہ ڈاکٹر نذیر احمد نے حاشیے میں صراحت کی ہے، دوسرے لغات، مثلاً "موید الفضلا" میں یہ "غوغا، جماعت کثیر" کے معنی میں آیا ہے۔ لہٰذا "اوباش" وہ لوگ ہوئے جو شور وغل کرنے والے اور کثیر تعداد میں گھومتے پھرتے تھے چونکہ "کروفر" والوں کے ساتھ بھی حاضر باشوں اور خدم وحشم کے گروہ ہوتے ہیں، اس لئے ممکن ہے "کروفر" سے ترقی کر کے "بوش" کے معنی "غوغا" اور "جماعت کثیر" ہو گئے ہوں۔ لیکن اگر "کروفر" کے معنی ذہن میں رکھے جائیں تو کہا جا سکتا ہے کہ "اوباش" اتنے گئے گذرے لوگ نہ ہوں گے جتنا ہم لوگ سمجھتے ہیں۔

مضمون خاصا نیز تھا ہے، لیکن میر نے اس صفائی سے باندھ دیا ہے کہ پتہ ہی نہیں چلتا کہ یہ کام کس قدر مشکل تھا۔ مثلاً اس مضمون کو شاہ نصیر کے یہاں دیکھئے، کس قدر کمزور معلوم ہوتا ہے۔

وصل کی رات ہم نشیں کیونکہ کٹی نہ پوچھ کچھ
بر سر صلح میں رہا تس پہ بھی وہ لڑا کیا

خیر، شاہ نصیر نے مضمون نظم تو کر دیا۔ بعد والوں کے یہاں مجھے اس کا سراغ نہ ملا۔

۳۶۴/۲ بہت نازک اور شور انگیز شعر ہے۔ نازک میں نے اس لئے کہا کہ اس میں بعض باریکیاں مضمون کی ہیں جو فوراً نظر نہیں آتیں۔ پہلی بات تو یہ کہ عام طور پر آہ یا فریاد و فغاں کے عرش پر جانے یا عرش تک پہنچنے کا مضمون نظم ہوتا ہے۔ یہ مضمون آج بھی موجود ہے، چنانچہ ظفر علی خاں کی مشہور مناجات کا مطلع ہے۔

آہ جاتی ہے فلک پر رحم لانے کے لئے
بادلو ہٹ جاؤ دے دو راہ جانے کے لئے

جگن ناتھ آزاد نے میر کے شعر زیر بحث سے براہ راست استفادہ کرتے ہوئے کہا ہے۔

جو اٹھی تھی سینۂ خاک سے جو چڑھی تھی زینۂ عرش پر
مجھے کیا خبر کہ کہاں تھے وہ تو ابھی تو تھی نہیں

اس بات سے قطع نظر کہ ظفر علی خاں کے دونوں مصرعے (خاص کر مصرع ثانی) بہت سست ہیں اور آزاد کا مصرع اولیٰ اس ڈرامائیت سے عاری ہے جو میر کے مصرعے میں ہے، دونوں اشعار کے آہنگ میں کوئی شکوہ نہیں، اور نہ اس دباؤ کی کیفیت ہے جس کی ضرورت مضمون کو تھی۔ (آزاد کے مصرع ثانی میں "چڑھی" کا لفظ نامناسب ہے۔ "گئی" اس سے بہت بہتر تھا۔) میر کے شعر میں عجب وجد اور سرور کا عالم ہے، اور مضمون روایتی قسم کی آہ یا فریاد کے بجائے محبت کی آگ میں جلتے ہوئے دل کے دھوئیں کا ہے۔ دوسری باریکی یہ کہ دھوئیں کا عرش پر محو ہونا (= مٹ جانا) بہت مناسب پیکر ہے، کیونکہ دھواں اوپر اٹھتا ہے اور آہستہ آہستہ فضا کی بلندی میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ تیسری نزاکت میر کے یہاں لفظ "محو" میں ہے۔ دود سوزان محبت کا عرش پر محو ہو جانا یہ معنی رکھتا ہے کہ وہ عرش کا حصہ بن جائے گا۔ لہٰذا اس کا بجھ جانا (جیسا کہ مصرع ثانی میں ہے) دراصل اسے حیات ابدی عطا کر دے گا۔ "محو ہو جانا" کے معنی "مٹ جانا" کے علاوہ کسی چیز کے اندر گم ہو جانا یا جذب ہو جانا بھی آئے ہیں غالب۔

گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگی جا کا
گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا

فارسی میں "محو" کے معنی "شیفتہ" اور "فریفتہ" بھی ہیں۔ اس اعتبار سے یہ "محبت" اور "عشق" کے ضلعے کا لفظ ہے۔

اب مصرع ثانی پر آیئے "دود دل سوزان محبت" کے دو معنی ہیں۔ (۱) محبت میں جلتے ہوئے دل کا دھواں۔ (اور یہی معنی فوری طور پر ذہن میں آتے بھی ہیں۔) (۲) محبت کے جلتے ہوئے دل کا دھواں۔ (ان معنی کے اعتبار سے خود محبت کا دل آتش عشق سے روشن ہے۔ یعنی محبت اوروں کے دل میں تو آگ لگاتی ہی ہے، خود اس کا دل بھی سوز عشق سے روشن ہے۔) "دور جا کر بجھے گی" میں میر کی مخصوص کم بیانی Understatement ہے، کہ جس چیز کا اثر عرش پر جا کر بجھے، (= دھواں) خود اس کو (یعنی آگ کو) دور جا کر بجھنے والی بتایا ہے۔ گویا عشق کی مملکت میں عرش محض ایک دور مقام ہے، منتہائے کمال نہیں۔

مزید نکتہ یہ ہے کہ دود سوزان محبت جب عرش پر جا کر محو ہوگا تو عشق کی آگ بھی بجھ جائے گی۔ بظاہر یہ بات بے ربط معلوم ہوتی ہے، کہ دھوئیں کے محو ہو جانے سے آگ کیوں کر بجھ جائے گی؟ اس کا جواب یہ ہے کہ مصرع ثانی دراصل مصرع اولیٰ سے نکلا ہوا نتیجہ ہے، یعنی شعر میں منطقی استنباط ہے، جب عشق کی آگ کا دھواں عرش پر محو ہوتا ہے تو خود آگ تو اور بھی دور جا کر (یعنی دیر میں یا لمبا فاصلہ طے کرنے کے بعد) سرد ہوگی۔ خوب شعر ہے۔ پیکر بدل کر میر نے دیوان پنجم میں بھی خوب کہا ہے۔

خاک ہوئی تھی سرکشی اپنی جوں کی توں اپنی طبیعت میں
میر عجب کیا ہے اس کا تا گردوں جو یہ گرد کھنچے

۳۶۴/۳ آل احمد سرور نے لکھا ہے کہ ایک دن فانی کے سامنے کسی نے ان کے مندرجہ ذیل شعر کی تعریف کی۔

آنسو تھے سو خشک ہوئے جی ہے کہ امڈا آتا ہے
دل پہ گھٹا سی چھائی ہے کھلتی ہے نہ برستی ہے

فانی نے جواب دیا کہ "برستی" کا قافیہ یگانہ نے جس طرح باندھ دیا ہے اس کا جواب مجھ سے نہ ہو سکا۔ پھر انھوں نے یگانہ کا شعر پڑھا۔

چتونوں سے ملتا ہے کچھ سراغ باطن کا
چال سے تو کافر پہ سادگی برستی ہے

حق یہ ہے کہ کیفیت کے لحاظ سے فانی کا شعر بہت بہتر ہے۔ یگانہ کے یہاں طباعی ہے، لیکن تھوڑا تکلف بھی ہے۔ پھر، یگانہ کے مصرع اولیٰ کا پیکر براہ راست میر سے ماخوذ بھی ہے۔ بنیادی بات بہر حال یہ ہے کہ فانی اور یگانہ دونوں کے اشعار اپنے حسن کے باوجود معنی کے لحاظ سے اکہرے ہیں، جب کہ میر کے شعر میں معاملے کا پہلو بھی ہے اور مضمون کی پیچیدگی بھی۔ رعایت اس پر مزید لطف پیدا کر رہی ہے۔

میر کے شعر میں مضمون یہ ہے کہ معشوق کبھی کبھی عاشق پر نگاہ ڈال کر اس کو خوش کر دیا کرتا تھا۔ اس میں کوئی لگاؤ نہیں تھا، بلکہ صرف مروت تھی۔ معشوق نے اب وہ مروت بھی ترک کر دی ہے، لیکن وہ اس ترک مروت کا صاف صاف اعلان نہیں کرنا چاہتا۔ اب جو عاشق کا سامنا ہوتا ہے، تو معشوق آنکھ چرا لیتا ہے، یا کسی لطیف انداز سے آنکھ پھیر لیتا ہے۔ لیکن اس کی چتونوں سے اس کے دل کا حال ظاہر ہو جاتا ہے، کیونکہ اس کے آنکھ چرانے میں لگاوٹ اور تعلق قلبی کا انداز نہیں۔

شب تم جو بزم غیر میں آنکھیں چرا گئے
کھوئے گئے ہم ایسے کہ اغیار پا گئے

(مومن)

''آنکھ چھپانا'' کے معنی میں ''رخ پھیرنا، ٹالنا'' یا ''پرانی ملاقات کو نظر انداز کرنا۔'' (''مخزن المحاورات'') ''آنکھ چھپانا'' کو یہاں لغوی معنی میں بھی فرض کر سکتے ہیں۔ اس طرح ''چھپائی ہوئی آنکھ کا نہ چھپنا'' استعارۂ معکوس کا حکم رکھتا ہے۔ ''اہل نظر'' اور ''آنکھ''، ''چھپانا''، ''پیدا'' میں مناسبت ظاہر ہے۔ عاشق کو ''اہل نظر'' کہنا رعایت اور مناسبت دونوں کے لحاظ سے بہت عمدہ ہیں۔

میر کے شعر کا لہجہ بھی غیر معمولی ہے۔ اس میں خفیف سی شکایت تو ہے، لیکن کوئی تلخی یا خنگی نہیں۔ گویا یہ تو معشوق کا حق ہے کہ وہ مروت کرے یا مروت بھی نہ کرے۔ خنگی یا تلخی کے بجائے اپنی دراکی اور نظر کی تیزی پر ایک طرح کا افتخار ہے، کہ تم ہزار بات بناؤ لیکن ہم سمجھ جاتے ہیں کہ اصل معاملہ کیا ہے۔

بہر رنگے کہ خواہی جامہ می پوش
من انداز قدت را می شناسم
(تو چاہے کیسے ہی لباس میں خود کو
چھپا لے لیکن میں ترے انداز قد کو
پہچانتا ہوں۔)

۴/۳۶۴ اس شعر میں معنی کا کوئی خاص پہلو نہیں، اور نہ مضمون میں کوئی باریکی ہے۔ لیکن اس میں ایک تلمیح بیان ہوئی ہے جس کو جانے بغیر شعر مہمل معلوم ہوتا ہے۔ پرانے زمانے میں طریقہ تھا کہ اگر کسی کو رسوا سر بازار کرنا ہوتا، یا اسے احمق اور پوچ ظاہر کرنا منظور ہوتا، تو اس کے گلے میں آئینہ ڈال کر گلی کوچوں میں گھماتے تھے۔ آئینہ گلے میں لٹکانا اس بات کا کنایہ تھا کہ وہ شخص آئینے میں خود کو دیکھے تو اسے اپنی حقیقت معلوم ہو۔ (ہمارے یہاں گریبان میں منھ ڈال کر دیکھنے کا محاورہ اسی رسم کی یادگار ہے۔) ''بہار عجم'' میں ہے کہ ''شیشہ گردن'' کنایہ ہے ''احمق'' کا۔ سند میں خاقانی کا شعر نقل کیا ہے، لیکن ''شیشہ'' بمعنی ''آئینہ'' فارسی میں یوں بھی مستعمل ہے، چنانچہ صائب کا شعر ہے۔

شیشۂ خویش بہ روشن گر غربت بہ رساں
تا کجا صبر کنی در تہ زنگار وطن
(اپنے آئینے کو پردیس کے صیقل گر کے
پاس لے جاؤ (یعنی پردیس صیقل گر ہے
اور تم آئینہ۔) وطن کے زنگ کے اندر
چھپے ہوئے تم کب تک صبر کرو گے۔)

میر کے شعر کی بنیاد اسی رسم پر ہے جس کا ذکر میں نے اوپر کیا۔ اس میں مزید لطف یہ ہے کہ عاشق کو ''سیہ رو'' بھی کہا ہے۔ یہ لغوی معنی کے اعتبار سے بھی درست ہے، کہ عاشق کا رنگ گہرا سانولا فرض کرتے ہیں، اور استعاراتی معنی بھی درست ہے، کہ محاورے میں ''سیہ رو'' کے معنی ''بدنام''، ''شرمندہ'' اور ''ذلیل'' ہوتے ہیں۔ مصرع اولیٰ میں ''شہر'' اور مصرع ثانی میں ''عالم'' بھی خوب ہے، کہ اپنے شہر میں

رسوائی سب سے زیادہ شاق گذرتی ہے اور وہ تمام عالم میں رسوائی کی طرح شدید معلوم ہوتی ہے۔

۶/۶۹۴ یہ شعر دیوان پنجم کا ہے۔ بولتی ہوئی مہندی کا پیکر اس قدر خوبصورت اور لطیف ہے کہ معشوق کا پورا سراپا سامنے آجاتا ہے، اور جنسیاتی (Erotic) احساس کی دنیا تیار ہو جاتی ہے۔ یہاں جان ڈن (John Donne) کی مشہور نظم Of the Progress of the Soul یاد آتی ہے، جو عام طور پر The Second Anniversary کے نام سے مشہور ہے:

We understood
Her by her sight, her pure, and eloquent blood
Spoke in her cheeks, and so distinctly wrought
That one might almost say, her body thought;

(243-246)

(ترجمہ)

ہم تو اسے دیکھ کر ہی اس کی بات
سمجھ لیتے تھے۔ اس کا خالص اور شستہ
بلاغت سے بھرپور لہو اس کے رخساروں
میں بولتا تھا، اور ہر عمل اتنا صاف معلوم ہوتا تھا
کہ ہر کوئی کہہ اٹھتا: اس کا تو بدن بھی سوچ سکتا ہے۔

ڈن کا پیکر زیادہ پیچیدہ، زیادہ مبالغہ آمیز اور زیادہ تفصیل سے تعبیر کیا گیا ہے۔ لیکن دونوں کے یہاں جسم کا احساس برابر کی شدت رکھتا ہے۔ ڈن نے جس لڑکی کا ذکر کیا ہے، وہ اس کی معشوقہ نہیں، بلکہ اس کے ممدوح کی لڑکی ہے اور نظم اس لڑکی الزبتھ ڈروری (Elizabeth Drury) کی بعمر پانزدہ سالگی موت کی دوسری برسی کے موقعے پر لکھی گئی تھی۔ لہٰذا ڈن نے جنسیاتی احساس کو دور رکھا ہے۔ پھر بھی اس نے ایک ایسی ہستی کی تصویر کھینچ دی ہے جس کا بدن خود اپنی جگہ پر روحانی وجود رکھتا ہے اور جسے گفتگو کے لئے متکلم کی ضرورت نہیں پڑتی۔ میر کے شعر میں جس لڑکی کا ذکر ہے وہ صریحاً معشوق ہے اور اس کا بدن مہندی کی

رنگینی اور تری و تازگی کی زبان میں یوں گفتگو کرتا ہے کہ دیکھنے والے حق دق رہ جاتے ہیں۔ ایک دلچسپ نکتہ یہ بھی ہے کہ اگر ڈن نے لفظ ''تقریباً'' (Almost) رکھا ہے تو میر نے لفظ ''گویا''۔ گویا دونوں کو اس بات کا احساس تھا کہ بدن کے سوچنے/بولنے کا پیکر اس قدر جرأت مندانہ ہے کہ اس کو قابل قبول بنانے کے لئے ایسا کوئی لفظ ضروری قرار دیا جائے جس کے ذریعہ بیان قطعی نہ ہو، بلکہ تھوڑا سا محدود کردہ (Qualified) ہو۔

میر کے شعر میں ''گویا'' کا لفظ دوہرے لطف کا حامل ہے کیونکہ خود اس کے لغوی معنی ''بولتا ہوا'' ہیں۔ غالب نے شاید میر کے یہاں دیکھ کر ''گویا'' کو اپنے شعر میں اسی طرح برتا ہے۔

دل مرا سوز نہاں سے بے محابا جل گیا
آتش خاموش کے مانند گویا جل گیا

میر کے یہاں ''منھ بولے ہے'' کا فقرہ بھی خوب ہے، کیونکہ ہمارے یہاں ''بولتا ہوا مصرع''، ''بولتی ہوئی تصویر'' وغیرہ استعمالات بھی ہیں۔ جہاں ''بولتا ہوا'' استعاراتی معنی میں ہے۔ میر کے شعر میں زور اس بات پر ہے کہ مہندی/بدن واقعی محو کلام معلوم ہوتے ہیں یعنی بدن نے اپنے کو پوری طرح ظاہر کر دیا ہے، جس طرح انسان بول کر اپنے کو ظاہر کر دیتا ہے۔ بولتی ہوئی مہندی کے سامنے ''چپکا سا رہ جانا'' بھی خوب ہے، کہ عام طور پر تو تکلم کا جواب تکلم ہے لیکن یہاں معشوق کے بدن کا تکلم اس قدر سحر بیان اور خوش ادا ہے کہ سننے والا چپکا رہ جاتا ہے۔

یہ نکتہ بھی قابل لحاظ ہے کہ میر کے یہاں معشوق کا بدن کیا، اس کا چہرہ تک عیاں نہیں ہے۔ ڈن کی نظم میں تو الزبتھ ڈروری کو دیکھ کر ہی اس کا عندیہ اور ضمیر سمجھ میں آجاتا تھا، کیونکہ اس کے بدن میں خون بولتا ہوا معلوم ہوتا تھا۔ میر کے شعر میں صرف دست و پائے نگاریں کا ذکر ہے، باقی بدن پردے یا برقعے میں پوشیدہ ہے۔ (ملاحظہ ہو ۲۹۳/۴۔) صرف دست و پائے نگاریں کی گفتگو سن لینا تہذیب اور تخیل دونوں کا کرشمہ ہے۔ (''نگار'' صرف مہندی کو نہیں، بلکہ مہندی کے ذریعہ بنائے ہوئے نقش و نگار کو کہتے ہیں، یہ بھی ملحوظ رہے۔ اور ''نگار'' بمعنی ''معشوق'' تو ہے ہی۔) ''رچائی'' کا لفظ بھی یہاں بہت محاکاتی ہے اور پیکر کی روشنی و رنگینی میں اضافہ کر رہا ہے۔ مطلب ادا کرنے کے لئے ''لگائی'' کافی تھا۔ لیکن معنی کے وہ ابعاد کہ جب مہندی کا رنگ خوب شوخ اور سیاہی مائل سرخ نکلتا ہے تو اسے مہندی کا

"رچنا" کہتے ہیں، اور پھر سنہرے چمپئی بدن پر مہندی کا رچنا، یہ سب محض "مہندی اس کی لگائی ہوئی" سے ہاتھ نہ آتے۔ یہاں "مہندی اس کی رچائی ہوئی" میں پیکر کا حسن بھی ہے اور معنی کا بھی۔ پھر شادی رچانا، خوشبو رچانا، عشق رچانا جیسے محاورے ہیں جن میں چہل پہل اور خوشگواری کا پہلو بھی ہے۔

اب دیکھئے ہمارے فراق صاحب کو، کہ وہ ڈن کی نظم سے واقف تھے (انھوں نے منقولہ بالا اقتباس سے ڈھائی مصرعوں کا حوالہ دیا ہے) اور وہ غالباً میر کے شعر سے بھی واقف رہے ہوں گے۔ انھوں نے اس کے باوجود جرأت کی ہے۔

ہری بھری رگوں میں وہ چکتا ہوا لہو
وہ سوچتا ہوا بدن خود اک جہاں لئے ہوئے

پورے شعر میں مہملات ہیں یا غیر ضروری الفاظ۔ فاتمہوا واعتبروا۔

۶/۴۶۴ بڑھاپے کے عشق پر قائم نے بہت خوب کہا ہے۔

اس بڑھاپے کی خدا ہی شرم رکھے اے بتاں
عشق کے کوچے میں ہم مارا ہے بے ہنگام گام

قائم نے بھرپور شعر کہا ہے۔ ان کا کمال یہ بھی ہے کہ یہ پوری غزل دو قافیتیں بقید تکرار ہے، یعنی سارے قافیے اندام دام، انجام جام، اور ہنگام گام کی قبیل سے ہیں۔ لیکن میر کے یہاں بڑھاپے کے عشق کے ساتھ رقص کا مضمون بھی ہے۔ رقص کی صوفیانہ معنویت ہے اور شعر میں اس کی طرف اشارے ہیں۔ صوفیوں کا سلسلہ مولویہ جو مولانا ے روم سے منسوب ہے، ایک انوکھی طرح کے رقص یا گردش رقصی کو خاص اہمیت دیتا ہے۔ مولویہ کے علاوہ چشتیہ میں بھی جہاں محویت اور استغراق کو مرکزی مقام دیا گیا ہے، بعض بزرگوں نے رقص کو بھی عشق کے لوازم میں قرار دیا ہے۔ چنانچہ حضرت شاہ وصی اللہ صاحب جیسے متشرع اور محتاط بزرگ نے ایک واقعہ بیان کیا ہے کہ کسی بزرگ کو رقص میں بہت انہماک تھا اور ان کے ایک مرید کو لوگ یہ کہہ کر چھیڑتے تھے کہ "تمھارے نچنیا پیر کیسے ہیں؟" ایک بار جب وہ مرید بہت تنگ آ گئے تو انھوں نے اپنے شیخ سے شکایت کی کہ یا حضرت، لوگ مجھے آپ کے اس شغل کی وجہ سے بہت طنز و تشنیع کرتے ہیں۔ ان شیخ نے کہا کہ اچھا اس بار کوئی ایسا کہے تو جواب میں کہنا کہ شیخ نے کہا ہے "کوئی

نچاتا ہے تو ہم ناچتے ہیں۔" حضرت شاہ وصی اللہ صاحب فرماتے ہیں کہ جس جس سے ان مرید نے جواب میں اپنے شیخ کا فقرہ کہا وہ سب کچھ چھوڑ چھاڑ کر رقص کرتا ہوا ان شیخ کی خدمت میں حاضر ہو گیا۔

دیدنی ہے وجد کرنا میر کا بازار میں
یہ تماشا بھی کسو دن تو مقرر دیکھئے

(دیوان دوم)

حضرت شیخ عبدالحق محدث دہلوی نے "اخبار الاخیار" میں سلطان جی حضرت نظام الدین اولیا کے حوالے سے لکھا ہے کہ شیخ بدرالدین غزنوی عالم پیری میں بھی رقص سے شغل رکھتے تھے۔ ان سے لوگوں نے پوچھا کہ یا شیخ، آپ بوڑھے ہو گئے ہیں پھر آپ رقص کس طرح کر لیتے ہیں؟ آپ نے فرمایا کہ "شیخ رقص نہیں کرتا، عشق رقص کرتا ہے۔ عشق جہاں بھی ہو، رقص اس کو لازم ہے۔" اغلب ہے کہ میر کا شعر زیر بحث اس واقعے پر مبنی ہو، کیونکہ ایسے اشعار پہلے گذر چکے ہیں جن سے گمان ہوتا ہے کہ میر نے "اخبار الاخیار" کا مطالعہ کیا تھا۔ (ملاحظہ ہو ۳/۱۴۴)۔ فرقۂ مولویہ کے رقص میں ہاتھوں اور پاؤں کی حرکات کے علامتی معنی مقرر ہیں۔ اس رقص میں حصہ لینے والے ایک مخصوص گھیر دار جامہ اور اونچی نوک دار ٹوپی پہنتے ہیں۔ رقص سے پہلے حلقے کی شکل میں بیٹھ کر سب درویش/رقاص شعر پڑھتے/گاتے ہیں۔ پھر بتدریج وہ اٹھ کھڑے ہوتے ہیں اور فرش میں گڑی ہوئی لکڑی کی کھونٹی میں ایک پیر ڈال کر آہستہ آہستہ گھومنا شروع کرتے ہیں۔ یہ رفتار بتدریج بڑھتی جاتی ہے، حتیٰ کہ بظاہر ناقابل یقین حد تک تیز ہو جاتی ہے۔ رقص کے دوران سر پیچھے کی طرف، داہنا ہاتھ اٹھا ہوا اور بایاں ہاتھ مقابلۃً نیچے ہوتا ہے۔ اٹھا اور گرا ہوا ہاتھ بخشش اور حاصل کرنے کی علامت ہیں۔ خود رقص کی شدت کے ذریعہ ترک خودی، ترک ہوش، اور وصول الی اللہ مقصود ہوتے ہیں۔

چشتیہ کے یہاں رقص سے مقصود استغراق اور ترک ہوش ہے، اور خود رقص علامت ہے غلبۂ حال اور وجد کی۔ ہندوستان میں مولویہ سلسلہ شاید کبھی نہیں تھا، لیکن تصوف سے خاندانی اور ذاتی ربط کے باعث میر اس کے رقص اور دیگر لوازم سے ضرور واقف رہے ہوں گے۔ چونکہ مولویہ کا رقص خانقاہ (تکیہ ترکی = تکہ) کے باہر نہیں ہوتا، اور میر کے اشعار میں بازار کا ذکر ہے، اس لئے میرا خیال ہے کہ ان شعروں میں چشتیہ رقص کا مضمون ہے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ "رباط" سے مراد مولویوں کا تکیہ ہو، اور شعر

میں کسی ایسے مولویہ کا ذکر ہو جو اس قدر مغلوب الحال ہو گیا کہ اس نے تکیہ چھوڑ دیا اور بازاروں میں آوارہ ہو گیا۔ میر نے دیوان چہارم ہی میں کہا ہے۔

رباط کہن میں نہیں میر جی
ہوا جو گی وے بھی باہر گئے

"رباط" عام طور پر "سرائے" کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ برکاتی صاحب نے یہی معنی لکھے ہیں، اور لکھا ہے کہ "رباط کہن" سے "عالم فانی" مراد ہے۔ میر کے اشعار کے حوالے سے یہ معنی درست نہیں، کیونکہ دیوان چہارم کے دونوں شعروں میں رباط کہن سے نکل کر باہر بازار میں آنے کی بات ہے۔ لہٰذا اگر رباط کہن سے مراد عالم فانی ہے تو پھر بازار سے کیا مراد ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ "رباط" کے معنی "خانقاہ" بھی ہیں (اسٹنگاس) اور "گھر" اور "چوپایوں کے بند کرنے کی جگہ" اور "پل" بھی ("شمس اللغات")۔ ظاہر ہے کہ اسٹانگاس کے معنی تو مناسب ہیں ہی، "شمس اللغات" کے معنی بھی برمحل ہیں۔ خاص کر اگر "چوپایوں کے بند کرنے کی جگہ" معنی قرار دیے جائیں تو متکلم اپنے اوپر ایک انوکھا طنز کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے، کہ اب تک تو میں جانوروں کے طویلے میں، یا طویلے جیسی جگہ میں بند تھا، لیکن رسوائی خلق سے محفوظ تھا، اب جو میں کیفیت رقص سے مغلوب ہو کر باہر آیا تو بجائے بہتری کے بدتری کی طرف آیا کر رسوا ہوا ہوں۔ اس سے تو اچھا تھا کہ اپنے طویلے میں بند رہتا، لوگوں کو میرے حال کی خبر تو نہ ہوتی۔ اس طنز کے باوجود شعر میں غلبۂ حال اور وجد کا عالم برقرار رہتا ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔ مزید ملاحظہ ہو ۱/۷۰۔

۴۶۵

موسم ہے نکلے شاخوں سے پتے ہرے ہرے
پودھے چمن میں پھولوں سے دیکھے بھرے بھرے

آگے کسو کے کیا کریں دست طمع دراز
وہ ہاتھ سو گیا ہے سرہانے دھرے دھرے

۱۲۲۵ گلشن میں آگ لگ رہی تھی رنگ گل سے میر
بلبل پکاری دیکھ کے صاحب پرے پرے

۴۶۵/۱ یہ مطلع ۴۶۳/۱ سے کم رتبہ ہے، لیکن اتنا کم نہیں جتنا بظاہر معلوم ہوتا ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ اس میں بہار کا تحرک (Dynamism) بہت ہے۔ لگتا ہے ہر طرف بھرا بھرا کے پھول کھلے ہیں اور نئے نئے پتے شاخوں پر چمک رہے ہیں۔ قافیے کی تکرار نے یہاں بہت کام دیا ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ "ہرا بھرا / ہرے بھرے" روزمرہ ہے، اور دونوں مصرعوں کے قافیوں کو یک جا کریں تو دوبار "ہرے بھرے" ہاتھ آتا ہے۔ مصرع ثانی میں "دیکھے" کا فاعل متکلم تو ہے ہی (ہم نے دیکھے) لیکن ہرے پتے بھی اس کا فاعل ہو سکتے ہیں، کہ جب ہرے ہرے پتے شاخوں سے نکلے (یعنی جب انھوں نے سر اونچا کیا، کونپل سے پتی، اور پھر پورا پتا بنے) تو دیکھتے کیا ہیں کہ چمن کے تمام پودے پھولوں سے بھر گئے ہیں۔ تحرک کے پیکروں کے لیے ۳/۲۵۳ بھی ملاحظہ ہو۔

لفظ "موسم" اس شعر میں بہت خوبی سے استعمال ہوا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ "موسم ہے" کثیر المعنی فقرہ ہے۔ (۱) یہ وہ موسم ہے کہ۔ (۲) کیا خوب موسم ہے۔ (۳) اب موسم آ گیا۔

(اصل موسم تو اب ہے، وغیرہ۔ لیکن ''موسم محض (Season) یا (Weather) کے معنی نہیں دیتا۔ ''موید الفضلا'' میں ہے کہ ''موسم'' کے معنی ہیں ''لوگوں کے جمع ہونے کی جگہ۔'' مزید درج ہے کہ عید اور نوروز وغیرہ کو بھی موسم کہتے ہیں، کیونکہ ان دنوں میں بھی لوگ یکجا ہوتے ہیں۔ ''موید الفضلا'' میں یہ بھی لکھا ہے کہ نوروز کو ''موسم بہار'' کہتے ہیں۔ ان معنی کی روشنی میں میر کا یہ شعر مزید دلچسپ ہو جاتا ہے۔

نکلی ہیں اب کی کلیاں اس رنگ سے چمن میں
سر جوڑ جوڑ جیسے مل بیٹھتے ہیں احباب

(دیوان دوم)

شعر زیر بحث میں بھی ''موسم'' کا لفظ اس معنی کو قائم کر رہا ہے کہ لوگ یک جا ہو رہے ہیں، سیر و تفریح کے لئے میلوں میں جا رہے ہیں، یا جگہ جگہ ٹولیوں میں جمع ہو کر ہنسی مذاق، کھیل کود یا اختلاط کی باتیں کر رہے ہیں۔ پھر یہ کنایہ بھی ہے کہ پھول پتے جو بھر بھرا کر گچھے گچھوں کی شکل میں نکلے ہیں تو وہ بھی اس وجہ سے کہ آپس میں مل بیٹھنے، ایک جگہ جمع ہو کر خوش فعلیاں کرنے کا زمانہ ہے۔ پھر ''موسم'' بمعنی ''وقت''، ''زمانہ'' تو ہے ہی، جیسا کہ اوپر مذکور ہوا۔ یعنی اگر شاخوں سے ہرے ہرے پتے نکلنے اور پھولوں کے خوب کھلنے کا وقت ہے، تو ظاہر ہے کہ یہ وہ زمانہ ہوا جسے بہار کہتے ہیں۔

''پودھا'' اور ''پودا'' ہم معنی ہیں اول الذکر آج کل مستعمل نہیں۔ ایسے کئی الفاظ ہیں جن کی ہائے دو چشمی جدید اردو میں حذف ہو گئی ہے۔ مثلاً ہونٹھ/ہونٹ، جھوٹھ/جھوٹ، تڑپھ/تڑپ، وغیرہ۔

''موسم'' میں اصل عربی کے اعتبار سے سوم مکسور ہے۔ لیکن اب اردو میں سوم مفتوح ہی مروج ہے۔ میر کا تلفظ کیا تھا، یہ کہنا ممکن نہیں۔

۳۶۵/۲ اس شعر میں پیکر اس قدر مکمل ہے کہ شعر کو مثال اور نمونے کے لئے پیش کیا جا سکتا ہے۔ ہاتھ سرہانے اس لئے رکھا ہوا ہے کہ اسے تکیے کے طور پر استعمال کیا جا رہا ہے۔ اور ''تکیہ'' بمعنی ''سہارا'' بھی ہے، لہٰذا ہاتھ کا سہارا ہے، یعنی کسی اور کے سہارے کی ضرورت نہیں، اپنے ہاتھ کا سہارا

کافی و وافی ہے۔ فقیرانہ، طنطنہ، اور اپنی بے سروسامانی پر مکمل اطمینان و غرور کا مضمون میر نے کئی جگہ باندھا ہے، مثلاً۔

افسانے ما و من کے سنیں میر کب تلک
چل اب کہ سوویں منھ پہ دوپٹے کو تان کر

(دیوان اول)

مندرجہ بالا شعر معمولی رتبے کا نہیں، اس کا بھی پیکر انتہائی بھرپور ہے، لیکن ہاتھ کا تکیہ، اور ہاتھ کا سہارا، اور پھر مانگنے کے لئے ہاتھ پھیلانا، یہ سب مل کر شعر زیر بحث کو بہت بلند کر دیتے ہیں۔ پھر ''دست طمع'' کہنے میں یہ بھی کنایہ ہے کہ ہم میں طمع ہے ہی نہیں، یا جس طرح عدم استعمال سے جسم کے عضلات سوکھ کر بے کار ہو جاتے ہیں، اسی طرح، بروئے کار نہ آنے کے باعث ہماری طمع بھی سوکھ کر بے کار ہو گئی ہے۔ ''وہ ہاتھ'' میں صرف یہ خوبی نہیں ہے کہ متکلم اور مضمون کے درمیان فاصلہ پیدا ہو جاتا ہے، اور لہجے میں کسی قسم کے چھچھلے پن کا امکان نہیں رہ جاتا۔ ''وہ ہاتھ'' کہنے میں خوبی یہ بھی ہے کہ دست طمع کا وجود برقرار رہتا ہے۔ یعنی طمع تو ہم میں بھی ہے (تھی)، لیکن ہم نے اسے خشک کر دیا۔

''طمع'' کے معنی ''لالچ'' بھی ہیں، اور ''کسی سے کچھ مانگنا'' بھی۔ ظاہر ہے کہ دونوں معنی یہاں کار آمد ہیں۔

میر نے اس غزل میں صرف پانچ شعر کہے ہیں۔ جرأت نے اس زمین میں نو شعر کی غزل کہی ہے، اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ پکی عمر میں کوشش کی ہے کہ میر کا جواب بن پڑے۔ لیکن جرأت کا ایک بھی شعر میر کے ان تین شعروں کے قریب نہیں پہنچتا۔ چنانچہ جرأت نے ''دھرے دھرے'' کے قافیے کو اچھے پیکر کے ساتھ باندھا، لیکن وہ مصرع اولیٰ اس کے برابر کا نہ لکھ پائے۔

دلگیر جوں کھنچے کوئی تصویر اس طرح
سر لگ گیا ہے زانوئے غم پر دھرے دھرے

میر کے شعر میں عجب دلچسپ قول محال کی سی کیفیت ہے۔ دست طمع دراز نہ کرنے کی وجہ یہ نہیں بیان کی کہ ہم نے بوجہ خودداری ہاتھ کھینچے رکھا۔ دست طمع نہ دراز کرنے کی وجہ یہ ہے کہ جس

ہاتھ کو دراز کرتے۔ اسے (بوجہ کس مپرسی، یا قناعت، وغیرہ) ہم نے سر کے نیچے رکھ لیا اور ایک کونے میں پڑ رہے۔ اور اب ہاتھ وہ کسی کام کا ہی نہ رہا، کیونکہ طویل عرصے تک استعمال نہ ہونے کے باعث اب وہ سو گیا ہے۔ یہاں قول محال یہ ہے کہ بظاہر تو اپنے فقیرانہ استغنا کا ذکر بیان کر رہے ہیں، لیکن دراصل یہ کہتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں کہ ہم دست طمع اس لئے دراز نہیں کر سکتے کہ ہمارا ہاتھ سن ہو گیا ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ ہاتھ اس لئے سن ہوا ہے کہ بے سروسامانی کے باعث اس کو تکیے کے طور پر استعمال کرنا پڑ رہا ہے۔ کنایہ اس بات کا ہے کہ بہت دیر سے ہاتھ کو سرہانے رکھے ہوئے ہیں، کیونکہ اگر وہ تھوڑی ہی دیر سے یوں رکھا ہوا ہوتا تو شل نہ ہوتا۔ لیکن بے سروسامانی بھی اس وجہ سے ہے کہ کسی کے سامنے ہاتھ پھیلانا گوارا نہیں کیا۔ لہٰذا ہاتھ سو گیا ہو یا نہ سو گیا ہو، ہم تو کسی کے سامنے دست سوال پھیلانے والے تھے نہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شعر میں جو بات کہی گئی ہے وہ غیر ضروری ہے! اتنا پہ تہ شعر ہو تو ایسا ہو جس روایت میں ایسی شاعری موجود ہو اسے ڈاک دریدا کی ضرورت نہیں۔

میر نے یہ مضمون فارسی میں بھی کہا ہے۔

بالین زیر سر شدہ دست گدائے او
کے پیش منعمان جہاں می شود دراز

(اس کے گدا کا ہاتھ سر کے لئے تکیہ بن گیا
ہے، دنیا کے امیروں کے سامنے بھلا
کہاں دراز ہو سکتا ہے؟)

مصرع ثانی کا استفہام خوب ہے۔ دوسرا مصرع اپنی جگہ اچھا ہے، لیکن زیر بحث شعر جیسی قول محال والی بات نہیں۔

۴۶۵/۳ جرأت نے یہ قافیہ بھی باندھا ہے، لیکن بات صرف معمولی سی معاملہ بندی تک محدود ہو کر رہ گئی۔

کیا یاد آئے ہے وہ گلے جانا اپنا آہ
اور مسکرا کے اس کا یہ کہنا پرے پرے

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جرأت نے یہ غزل ایسے عالم میں کہی تھی جب ان کا تخیل کام نہیں کر رہا تھا۔ مندرجہ بالا مضمون کو بھی وہ اس سے بہتر کئی جگہ باندھ چکے ہیں۔ یہاں شاید میر کا دباؤ اتنا تھا کہ کوشش کے باوجود کوئی مضمون ان کے ہاتھ لگا نہیں۔ ویسے یہ زمین بھی ایسی ہے کہ شاعر کا قافیہ تنگ ہو جاتا ہے۔ مصحفی نے بالکل بڑھاپے کے زمانے میں (دیوان ہشتم) اس غزل کے جواب میں چھ شعر کی غزل کہی۔ ان کا بھی حال جرأت سے بہتر نہ ہوا۔ تبرکاً اس قافیے میں مصحفی کو بھی سن لیجے۔

جاؤں جو اس کے پاس میں آسودۂ شراب
وہ تیک پاک مجھ کو کہے ہے پرے پرے

مضمون کی تازگی کے اعتبار سے مصحفی کا شعر جرأت سے کچھ بہتر ہے۔ لیکن مصحفی کی معاملہ بندی یہاں ناکام ہے۔ کیونکہ شراب سے معشوق کی عدم رغبت کے لئے کوئی تمہید نہیں تیار کی۔ صرف "تیک پاک" کہنے سے کام نہ چلا۔

خود شعر زیر بحث کا مضمون یقین اور درد نے بھی بڑی خوبی سے باندھا ہے۔

آشیانے میں درد بلبل کے
آتش گل سے آج پھول پڑا پھول پڑنا = آگ لگنا

یہاں "پھول پڑا" کا ایہام خوب ہے۔ اور آتش گل سے اچھا فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ لیکن شعر میں وہ حرکت اور ڈرامائیت نہیں جو میر کے زیر بحث شعر میں ہے۔ پھر بھی میر نے "پھول پڑنا" کو درد سے لے کر باندھ ہی لیا۔

بھڑکی تھی جب کہ آتش گل پھول پڑ گیا
بال و پر طیور چمن میر پھک گئے

(دیوان چہارم)

درد کا شعر کفایت بیان اور بندش کی چستی کا عمدہ نمونہ ہے۔ یقین نے اپنے شعر میں رنگ گل سے آگ لگنے [illegible] باندھا ہے۔ ممکن ہے میر نے یقین سے مستعار لیا ہو۔

پڑی کہتی تھی بلبل تو بہار آوے بہار آوے
پڑا چین اب گئی جب رنگ گل سے آگ گلشن میں

(یقین)

یقین کے یہاں بھرتی کے الفاظ کثرت سے ہیں، اور روانی کی بھی کمی ہے۔ میر کی سی ڈرامائیت کا تو خیر سوال ہی نہیں۔ میر کے شعر میں ایک اسرار بھی ہے، کہ بلبل کس سے کہہ رہی ہے کہ "صاحب پرے پرے"؟ ممکن ہے اس کی مخاطب وہ خود ہو، یا دوسری بلبلیں ہوں۔ یا وہ سیر کرنے والے ہوں جو بہار سے لطف اندوز ہونے کی خاطر گلشن میں آنا چاہتے ہیں۔ پہلی اور دوسری صورت میں بلبل کا عشق کچھ بہت سچا نہیں معلوم ہوتا، کہ وہ رنگ گل کی آگ میں جلنے سے گریز کرتی ہے۔ تیسری صورت میں وہ رشک سے مغلوب معلوم ہوتی ہے اور چاہتی ہے کہ اس کے علاوہ کوئی بھی اس آگ کے حسن سے آنکھ نہ سینکے (یا اس میں جل نہ مرے۔) وہ آگ سے بلا شرکت غیرے تنہا لطف اندوز ہونا چاہتی ہے۔

اس شعر کی ڈرامائیت میں ایک حصہ اس بات کا بھی ہے کہ "صاحب پرے پرے" پکارنے والی بلبل ہے، کوئی اور مخلوق (مثلاً باغبان، یا کوئی اور پرند) نہیں۔ اس طرح گلشن اور بہار کا پیکر زیادہ قوت سے قائم ہوتا ہے کیونکہ بلبل روش روش پھرتی رہتی ہے اور گلشن کی سب سے پچی، سب سے اصلی، باشندہ وہی ہے۔ پھر اگر باغبان "پرے پرے" کی آواز لگاتا تو وہ معنویت نہ پیدا ہوتی جس کی طرف میں نے اوپر اشارہ کیا ہے۔

اب تک ہم یہ فرض کر رہے ہیں کہ بلبل کا کلام "صاحب پرے پرے" ہے۔ یعنی بلبل نے چمن میں آگ بھڑکتی ہوئی دیکھی اور پھر اس نے پکار کر کہا کہ صاحب ذرا دور دور رہیں۔" لیکن ممکن ہے کہ "دیکھ کے" کا فقرہ بھی بلبل کا کلام ہو۔ یعنی اب مصرع یوں پڑھا جائے گا ع

بلبل پکاری، "دیکھ کے صاحب! پرے پرے!"

معنی کے اعتبار سے دونوں برابر کے قوی ہیں۔ ڈرامائیت غالباً دوسری صورت میں زیادہ ہے کیونکہ اس طرح "دیکھ کے" بھی انشائیہ فقرہ ہو جاتا ہے۔ یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ مصرع کو اور طرح سے بھی پڑھنا ممکن ہے۔ اگر "پکاری" کے بعد وقفہ قائم رکھا جائے ع

بلبل پکاری، "دیکھ کے۔ صاحب! پرے پرے!"
بلبل پکاری، "دیکھ کے! صاحب پرے! پرے!"
بلبل پکاری، "دیکھ کے! صاحب پرے پرے!"

امکانات کی اس کثرت کے باعث میں "بلبل پکاری" کے بعد وقفے کی قرأت کو بہتر سمجھتا ہوں۔ شعر بہر حال بہترین ہے۔ اس کا ابہام، اس کے پیکر، اس کا ڈرامائی اسلوب، سب لاجواب ہیں۔ غضب کا شور انگیز شعر ہے۔

۴۶۶

کیا کیا ہم نے رنج اٹھائے کیا کیا ہم بھی شکیبا تھے
دو دن جوں توں جیتے رہے سو مرنے ہی کے مہیا تھے

عشق کیا سو باتیں بنائیں یعنی شعر شعار ہوا
بیتیں جو وے مشہور ہوئیں تو شہروں شہروں رسوا تھے

اب کے وصال قرار دیا ہے ہجر ہی کی سی حالت ہے
ایک کمیں میں دل بے جا تھا تو بھی ہم وے یکجا تھے

۴۶۶/۱ مطلع معمولی ہے، لیکن اس میں چھوٹی چھوٹی دو باتیں توجہ انگیز بھی ہیں۔ اول تو یہ کہ رنج اٹھانے اور شکیبا ہونے کے اعتبار سے ''دو دن'' اور ''جوں توں'' دلچسپ ہیں، اور دلچسپ تر بات یہ کہ رنج اٹھانے اور صبر کرنے دونوں ہی صورتوں میں مرنے کے لئے تیاری رہی۔ یعنی صبر کرنا بھی اتنا ہی اذیت ناک تھا جتنا رنج اٹھانا۔ دوسری بات ''مرنے کے مہیا ہونا'' محاورہ ہے، جو کسی لغت میں نہیں ملا۔ یعنی ''مہیا'' بمعنی ''استعمال کے لئے موجود، رسد کیا ہوا'' وغیرہ آج کا محاورہ ہے۔ (مثلاً کہتے ہیں ''گھر کی ضرورت کا سارا سامان مہیا تھا۔'' یا ''حکومت کا فرض ہے کہ رعایا کو غلہ مہیا کرے۔'' لیکن ''مہیا'' بمعنی ''تیار، آمادہ، مستعد'' جیسا کہ برکاتی صاحب نے لکھا ہے، اور بعض دوسرے لغات میں بھی ہے، اب نہیں بولتے۔ فارسی میں ضرور ہے، چنانچہ بیدل مثنوی ''طور معرفت'' میں کہتے ہیں۔

بہ آہنگ پر افشانی مہیا
درون بیضہ طاؤسان رعنا

(انڈے کے اندر نوجوان حسین
طاؤس پر پھڑپھڑاتے ہوئے
اڑ نکلنے کے لئے تیار ہیں۔)

اس سے بڑھ کر یہ کہ ''جانے کے مہیا''، ''مرنے کے مہیا''، وغیرہ بمعنی ''کسی چیز کے (= کے لئے) تیار، آمادہ'' تو کسی بھی لغت میں نہیں ملا، لیکن میر نے اسے دیوان چہارم ہی میں پھر لکھا ہے۔

کب تک یہ بد شرابی پیری تو میر آئی
جانے کے ہو مہیا اب کر چلو بھلا کچھ

بر سبیل تذکرہ یہ بھی عرض کردوں کہ ''بد شراب''، ''بد شرابی'' میر نے کئی بار استعمال کیا ہے، لیکن کسی بھی لغت میں نہ ملا۔ جناب برکاتی نے آسی کے حوالے سے اول الذکر کے معنی لکھے ہیں ''وہ جو شراب پی کر اپنے قابو میں نہ رہے۔'' لیکن یہ معنی درست نہیں معلوم ہوتے جیسا کہ مذکورہ بالا شعر سے ظاہر ہے۔ بظاہر ''بد شراب'' اس شخص کو کہتے ہیں جو بے اعتدالی اور بے تمیزی سے زندگی گذارتا ہو، ایسا شخص جس کا برتاؤ اور کردار باتمکین نہ ہو۔ چنانچہ میر کا شعر ہے۔

تھا بد شراب ساقی کتنا کہ رات مے سے
میں نے جو ہاتھ کھینچا ان نے کٹار کھینچا

(دیوان اول)

سودا نے بھی کہا ہے۔

بلبل چمن میں کس کی ہیں یہ بد شرابیاں
ٹوٹی پڑی ہیں غنچوں کی ساری گلابیاں

۴۶۶/۲ اس شعر میں کئی باتیں بہت تازہ ہیں۔ (۱) عشق کیا تو اس کے نتیجے میں ''باتیں'' بنائیں۔ یعنی عشق نے لفاظ اور سخن ساز بنا دیا۔ لیکن اس لفاظی اور سخن سازی کا نتیجہ یہ ہوا کہ شاعری اپنا شعار ہو گئی۔ یعنی شاعری کچھ نہیں ہے صرف باتوں کے طوطا مینا اڑانا ہے۔ (۲) یا اپنے اوپر طنز ہو سکتا ہے، یا پورے مشغلۂ شاعری پر طنز ہو سکتا ہے، یا عشق پر طنز ہو سکتا ہے، کہ عشق بھی ایک طرح کا مشغلہ ہے۔

(۳) "سو باتیں" بمعنی "صد سخن" ہو سکتا ہے، اور "سو باتیں بنائیں" بمعنی "اس لئے، لہٰذا، باتیں بنائیں" بھی ہو سکتا ہے۔ (۴) عشق کے نتیجے میں لوگ آہ و فغاں کرتے ہیں، یا پھر اپنی حالت زار کر لیتے ہیں۔ یہاں عشق کرنا اور باتیں بنانا ایک ہی طرح کے کام ہیں۔ (۵) "شعر" اور "شعار" میں صنعت شبہ اشتقاق ہے۔ اس کی بنا پر یہ التباس مستحکم ہوتا ہے کہ واقعی شعر گوئی اور باتیں بنانا ایک ہی قبیل کی چیزیں ہیں۔

ابن انشا نے غالباً میر کے مضمون پر اپنا شعر بنایا ہے۔ ان کے یہاں گفتگو کی بے ساختگی اور لہجے میں نوجوانی کا الھڑ پن ہے، میر کی سی چالاکی نہیں۔

بے درد سنتی ہو تو چل کہتا ہے کیا اچھی غزل
شاعر ترا عاشق ترا انشا ترا رسوا ترا

میر نے اپنے مصرع ثانی ہی کو اپنی رسوائی کا سامان قرار دے دیا ہے۔ یعنی شاعر تو میں اچھا نکلا، میرا کلام مشہور ہوا۔ اور یہ شہرت میری مزید رسوائی کا سامان بن گئی، کہ لوگوں کو شہر شہر میرے عشق کے بارے میں معلوم ہو گیا۔ لیکن اس میں ایک ایہام بھی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ رسوائی کا باعث متکلم کا افسانہ عشق ہو۔ وہ تو صرف یہ کہہ رہا ہے کہ جب میرے وہ شعر مشہور ہوئے تو میں شہروں شہروں رسوا ہوا۔ یعنی شاعری میرے لئے کوئی مایہ افتخار نہ تھی۔ میں اس لئے رسوا ہوا کہ بطور شاعر میری شہرت ہوئی۔

اپنے شعر شہرت، اور اس کے جگہ جگہ پھیلنے کے مضمون پر میر نے کثرت سے شعر کہے ہیں، مثلاً

دکھن اتر پورب پچھم ہنگامہ ہے سب جاگہ
اودھم میرے حرف و سخن نے چاروں اور مچایا ہے
(دیوان پنجم)

ترک بچے سے عشق کیا تھا ریختے کیا کیا میں نے کہے
رفتہ رفتہ ہندوستاں سے شعر مرا ایران گیا
(دیوان پنجم)

اس طرح کے شعر تقریباً ہر دیوان میں مل جائیں گے۔ لیکن زیر بحث شعر میں غالباً پہلی بار شاعری اور عشق دونوں کو محض ایک مشغلے اور سطحی لفاظی قسم کی چیز بتایا گیا ہے۔ اس طرح اس میں دنیا والوں پر بھی ایک طنز ہے، کہ ہم نے عشق میں ادھر ادھر کی باتیں بنائیں تو دنیا والوں میں مشہور ہو گئے۔

۴۶۶/۳ یہ مضمون بیدل نے بہت کہا ہے، اور ممکن ہے بیدل ہی کی وجہ سے یہ اردو میں مقبول ہوا ہو، کیونکہ خود میر کے یہاں ہم اسے بار بار دیکھتے ہیں، اور جدید شعرائے اردو نے بھی اسے برتا ہے۔ بیدل کے بعض شعر تو ضرب المثل کی حد تک مشہور ہیں۔

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نرفت رنج خمار ما
چہ قیامتی کہ نمی رسی ز کنار ما بہ کنار ما

(ہم نے ساری عمر تیرے ساتھ جام پر جام پئے، لیکن ہماری پیاس کا کرب کم نہ ہوا۔ کیا قیامت ہے کہ تو ہمارے پہلو سے ہمارے پہلو تک نہیں پہنچتا؟)

محو یاریم و آرزو باقیست
وصل ما انتظار ما ماند

(ہم یار میں محو ہیں، لیکن آرزو پھر بھی باقی ہے۔ ہمارا وصل تو انتظار جیسا ہے۔)

میر اثر نے بھی خوب کہا ہے۔

آمدی تو و من زخود رفتم
انتظارم ہنوز باقی ماند

(تو آیا اور میں از خود رفتہ ہو
گیا۔ میرا انتظار پھر بھی باقی
رہا۔)

میر اثر کے شعر میں معاملہ بندی اور معنی آفرینی دونوں کا خوبصورت امتزاج ہے۔ میر نے اس مضمون کو ذرا چالاکی سے کہا ہے۔

ہوش جاتا نہیں رہا لیکن
جب وہ آتا ہے تب نہیں آتا

(دیوان اول)

شعر زیر بحث کے مضمون کو میر نے طرح طرح سے الٹ پلٹ کر دیکھا ہے (مثلاً ۲/۲۰۸، ۲/۳۹۳ اور ۲/۴۴۴) لیکن یہاں بات ہی اور ہے، کہ پوری داستان عشق، آغاز کا جوش خروش، اتار کی بے کیفی اور انجام کی تلخی، سب کچھ بیان کر دیا۔ اس پر مزید یہ کہ لہجے میں کوئی شکایت نہیں، بلکہ ایک طرح کا اقبال (Acceptance) ہے، کہ زندگی کا کھیل ہی ایسا ہے۔ فیض نے بھی اس مضمون کو خوب کہا ہے۔ ان کے شعر میں عجب نا تجربہ کارانہ استعجاب ہے۔ جس کی بنا پر شعر کا متکلم تجربۂ عشق ہی نہیں، تجربۂ زندگی میں بھی نوآموز معلوم ہوتا ہے۔

جدا تھے ہم تو میسر تھیں قربتیں کتنی
بہم ہوئے تو پڑی ہیں جدائیاں کیا کیا

فیض کے برخلاف خلیل الرحمٰن اعظمی کے شعر میں تجربہ کاری کی تلخی ہے۔

ایسی راتیں بھی ہم پہ گذری ہیں
تیرے پہلو میں تیری یاد آئی

دونوں نے میر سے استفادہ کیا ہے (خلیل الرحمٰن اعظمی کا شعر فیض کے شعر سے تاریخی طور پر مقدم ہے۔) لیکن میر جیسی پیچیدگی اور دھوکے بازمعنی کسی کے یہاں نہیں۔ (بیدل اور میر اثر اور خلیل الرحمٰن اعظمی پر کچھ بحث میں نے ۲/۴۴۴ میں بھی درج کی ہے۔) اب شعر زیر بحث پر مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) "وصال قرار دیا ہے" کے معنی ہوئے "ہم نے / میں اس زمانے کو وصل کا زمانہ ٹھہرایا ہے۔" یعنی ممکن ہے واقعی وصل کا زمانہ نہ ہو لیکن متکلم نے ایسا فرض کر لیا ہو۔ ظاہر ہے یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب وصال اور ہجر ان دونوں ذہنی حالتیں ہوں، واقعی اور جسمانی حالتیں نہ ہوں۔

(۲) یا اگر یہ معنی لئے جائیں کہ ہم نے ٹھہرائی ہے کہ اب کے وصال ضرور ہوگا (یعنی ملے ضرور جائیں گے، یکجا ضرور ہوں گے) تو مراد یہ ہوئی کہ وصل اور جدائی کسی نہ کسی حد تک اپنے ہاتھ میں ہیں۔

(۳) یہ بات تو ظاہر ہے کہ متکلم اور معشوق دونوں یک جا ہیں یا یک جا ہوں گے، اور متکلم اس موقعے کو وصال کے معنی دے رہا ہے۔ لیکن وہ یہ بھی کہہ رہا ہے کہ ہجری کی سی حالت ہے۔ اس میں حسب ذیل امکانات ہیں۔

(۴) ملنا ملانا سب کچھ ہے لیکن دل نہیں بھرتا۔

(۵) اب پہلے جیسی روحانی اور ذہنی یگانگت نہیں۔

(۶) سب کچھ پہلے جیسا ہے لیکن پھر بھی کہیں کوئی ایسی کمی ہے کہ جس کی بنا پر وصال میں ہجر کی سی کیفیت ہے۔ ظفر اقبال۔

یوں تو کس چیز کی کمی ہے
ہر شے لیکن بکھر گئی ہے

(۷) ملنا ملانا تو ہے، لیکن وہ بے تکلفی وہ کھل کے برتاؤ کرنا نہیں رہ گیا۔ اس کے برخلاف، ایک زمانہ وہ تھا جب "دل بے جا تھا" لیکن ہم دونوں یکجا تھے۔ "دل بے جا ہونا" بمعنی "دل بے چین یا بے قابو ہونا" خود میر نے استعمال کیا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۲/۲۳۷) لیکن "اردو لغت تاریخی اصول پر"، "نور"، برکاتی، حتیٰ کہ "مخزن المحاورات" میں بھی نہیں ملا۔ بہر حال، "دل بے جا تھا" اور "ہم یکجا تھے" میں ضلعے کا لطف بھی ملحوظ رہے۔ "وصال" اور "قرار" (بمعنی ٹھہراؤ، اطمینان) اور "بے جا" (بمعنی جگہ سے الگ) میں بھی ضلع کا تعلق ہے۔ "دل بے جا تھا" کے ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ ہمارے دل اپنی اپنی جگہ پر نہ تھے۔ میرا دل معشوق کے پاس تھا اور معشوق کا دل میرے پاس تھا (ایسی صورت میں دوری کے باوجود یکجائی بہر حال لازمی ہے۔)

اب سوال یہ ہے کہ ایسا قلب حال کیسے اور کیوں ہوا کہ کہاں تو دوری میں بھی قرب تھا اور کہاں اب قرب میں بھی دوری ہے؟ وجہ نہ بیان کرنے کے باعث امکانات کی ایک دنیا اس شعر کے اندر رکھ دی ہے۔ وصل میں شوق کے زوال سے لے کر ذہنی، روحانی دیوالیہ پن اور نامردی تک، کوئی بھی وجہ ہو سکتی ہے۔ دیوان ششم میں میر نے عجب شعر کہہ دیا ہے۔

وصل و فراق دونوں بے حالی ہی میں گذرے
اب تک مزاج کی میں پاتا نہیں بحالی

لیکن بڑی بات یہ ہے کہ لہجہ شکایت اور حتیٰ کہ رنجیدگی سے بھی عاری ہے۔ صیدی طہرانی کے ایک شعر میں زیر بحث مضمون سے مشابہ مضمون خوب نظم ہوا ہے، کہ قرب میں بھی دوری ہے۔ لیکن صیدی کا سارا زور مضمون آفرینی، بلکہ خیال بندی پر ہے، اور صورت حال کے المیہ امکانات سے اسے بظاہر کوئی سروکار نہیں۔

کم طالعی نگر کہ من و یار چوں دو چشم
ہمسایہ ایم و خانۂ ہم را نہ دیدہ ایم

(قسمت کی کوتاہی تو دیکھو کہ میں اور
معشوق مثل دو آنکھوں کے ہیں کہ پڑوسی
ہیں لیکن پھر بھی ایک نے دوسرے کا گھر
نہ دیکھا۔)

میر کے زیر بحث شعر میں منجملہ اور کمالوں کے ایک یہ بھی ہے کہ کہا کچھ نہیں، یا بہت کم کہا، اور عشق کی زندگی کا پورا المیہ بیان کر دیا۔ ان کے مقابلے میں بے چارے فراق صاحب ہیں، جو تھوڑی بہت انگریزی اور تھوڑی بہت اردو کے بل بوتے پر اردو غزل میں انقلاب لانے چلے تھے، انھیں بھی دیکھ لیجے۔ فراق کے مندرجہ ذیل شعر کے بارے میں عسکری صاحب نے کہا ہے کہ اس میں "بے پایاں استعجاب ملتا ہے"۔

وصال کو بھی بنا دے جو عین درد فراق
اسی سے چھوٹنے کا غم سہا نہیں جاتا

فراق کے شعر کے بعد عسکری صاحب بیدل کا وہ شعر نقل کرتے ہیں جو میں نے شروع میں پیش کیا تھا۔

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نہ رفت رنج خمار ما
چہ قیامتی کہ نمی رسی زکنار ما بہ کنار ما

پھر عسکری صاحب کا ارشاد ہے کہ "بیدل نے بھی اپنی بساط کے مطابق یہ بات کہی ہے، بلکہ کہہ کے رکھ دی ہے ورنہ بیدل کے شعر میں "چہ قیامتی" کا فقرہ" بالکل مس فرنٹیر میل کا اشتہار ہے۔" اس کے جواب میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ فراق کے شعر میں "عین درد" بالکل آشوب چشم معلوم ہوتا ہے۔ اس گفتگو میں جتنے شعر زیر بحث آئے ان میں سب سے بودا، سب سے سقیم، شعر فراق صاحب کا ہے۔ (میں یہاں یہ بات واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ عسکری صاحب کی جس تحریر کا میں نے اقتباس یہاں درج کیا ہے اس پر مارچ ۱۹۵۲ کی تاریخ پڑی ہے۔ بیدل کے بارے میں عسکری صاحب کی رائے بعد میں بہت بلند ہو گئی تھی۔ فراق صاحب کے بارے میں ان کی رائے اعلیٰ قدر مراتب پست ہوئی ہوگی، اس کی مجھے امید ہے۔)

بعض مزید نکات کے لیے ۲/۳۳۲ ملاحظہ ہو۔

۴۶۷

آج ہمیں بے تابی سی ہے صبر کی دل سے رخصت تھی
چاروں اور نگہ کرنے میں عالم عالم حسرت تھی

۱۲۵۰ راہ کی کوئی سنتا نہ تھا یاں رستے میں مانند جرس
شور سا کرتے جاتے تھے ہم بات کی کس کو طاقت تھی

عہد ہمارا تیرا ہے یہ جس میں گم ہے مہر و وفا
اگلے زمانے میں تو یہی لوگوں کی رسم و عادت تھی

آب حیات وہی نہ جس پر خضر و سکندر مرتے رہے
خاک سے ہم نے بھرا وہ چشمہ یہ بھی ہماری ہمت تھی

۴۶۷/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ''عالم عالم'' (بمعنی ''بہت زیادہ'') دلچسپ اور تازہ ہے۔ میر نے اس طرح کی تکرار اکثر استعمال کی ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۳۶۶ اور ۳/۳۶۶۔ مزید ملاحظہ ہو ۱/۳۶۹۔

۴۶۷/۲ مضمون تو بالکل نیا ہے ہی، لیکن اس کی کیفیت اور منظر کشی بھی غیر معمولی ہے۔ ایک جم غفیر ہے، جو بالکل بے ذہن، یا خالی الذہن، بس چلا جا رہا ہے۔ آپس میں کوئی بامعنی گفتگو بھی نہیں ہو رہی ہے، بس ایک دوسرے سے نہیں، بلکہ ایک دوسرے کے سروں پر سے گفتگو ہو رہی ہے۔ کوئی سنتا نہیں، کوئی سنتا

ہے تو سمجھتا نہیں۔ گفتگو کو ''شور''، بلکہ شور کی قسم کی کوئی چیز (''شور سا'') سے تعبیر کرنا انسانی وجود اور روح کی نارسائی کی انتہائی صورت کو بیان کرتا ہے۔ جرس کی تنہائی کا مضمون میر نے کئی بار لکھا ہے (ملاحظہ ہو ۱/۳۸۰) لیکن یہاں اسے ضمنی حیثیت دے کر ایک اور طرح سے توجہ انگیز بنا دیا ہے۔ جرس اور قافلے میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ لیکن جرس کی آواز اہل قافلہ کے لئے کوئی معنی نہیں رکھتی۔ اس کا کام تو صرف یہ ہے کہ دور و نزدیک خبر کر دے کہ قافلہ رواں ہے۔ اگر یہ اشاریاتی (Semiotic) معنی نہ ہوں تو جرس محض ایک شور ہے۔ شعر میں جس قافلے کا بیان ہے (قافلۂ حیات، قافلۂ عشق) اس میں مسافروں کو بھی آپس میں وہی بے گانہ پن ہے جو جرس کو قافلے والوں سے ہے۔ یعنی اہل قافلہ میں انسانی خواص بہت کم ہیں۔ وہ مشین کی طرح چلے جا رہے ہیں، مشین کی طرح ان کے منھ سے آواز نکل رہی ہے۔ یہ سارا معاملہ بالکل غیر انسانی ہے، اور بیان قافلۂ زیست کا ہے۔ اس سے بڑھ کر مایوس کن بات کیا ہوگی کہ قافلہ تو انسانی ہے لیکن اس کی روح مشینی ہے۔

اب معنی کے بعض باریک پہلوؤں پر غور کریں۔ ''راہ کی کوئی سنتا نہ تھا'' کے معنی ہیں، ''راستے کی بات (راستے میں جو باتیں ہو رہی تھیں) انھیں کوئی سنتا نہ تھا۔'' لیکن اس کے ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ ''راہ کی گفتگو'' بزبان حال سے راہ جو کچھ کہہ رہی تھی اسے کوئی سنتا نہ تھا۔ یعنی راستہ خود قافلے والوں کو کسی بات یا بعض باتوں سے باخبر کرنا چاہتا تھا، لیکن یہاں کسے فرصت تھی؟ راستہ کیا کہنا چاہتا تھا؟ اس کے کئی جواب ہو سکتے ہیں۔ مثلاً راستے میں گذشتہ قافلوں کے نشان طرح طرح کے سبق کے حامل ہو سکتے ہیں۔ خود راستے کی حالت سے بہت سی باتیں معلوم ہو سکتی ہیں۔ راستہ ایک طرح کا رہنما بھی ہوتا ہے، وغیرہ۔ اب یہ دیکھئے کہ ''بات کی کس کو طاقت تھی'' کا ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ سب اپنا اپنا بوجھ اٹھائے ہوئے اور اس کو اٹھانے ڈھونے میں اس قدر مصروف تھے کہ ان کو طاقت ہی نہ تھی کہ اپنے ساتھیوں سے بامعنی گفتگو کر سکیں۔

دنیا والوں کا دنیا کے معاملات میں انہماک، ان کا اپنی اپنی غرض میں گم ہونا، اور دنیا بھی نہیں، بلکہ چھوٹے چھوٹے حقیر مقاصد کے حصول کی خاطر Ret race جیسی دوڑ۔ ایسی تصویر تو پھر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ ہی کے یہاں ملے گی۔

"What are you thinking of? What thinking? What?
I never know what you are thinking. Think."
I think we are in rats' alley
Where the dead men lost their bones.

(The Waste Land 112-115)

(ترجمہ)

"تم کس چیز کے بارے میں سوچ رہے ہو؟ کیا سوچ؟ کیا؟
مجھے کبھی پتہ ہی نہیں چلتا کہ تم کیا سوچ رہے ہو۔ سوچو۔"
میرا خیال ہے ہم لوگ چوہوں کی گلی میں ہیں
جہاں مردگان نے اپنے استخوان گم کر دیے تھے۔

ایلیٹ کا طرز بیان اس کا ایجاد کردہ ہے، جس میں اس سے کچھ قبل کے بعض فرانسیسی شعرا، پھر ازرا پاؤنڈ کا اثر بھی ہے۔ لیکن ایلیٹ کی تناؤ سے بھری ہوئی زبان، اس کا خوفناک پیکر، جدید زمانے کی دین ہیں، میر نے اسی تناؤ کو سیلاب کی سی قوت دے دی ہے، کہ انسان نہیں ہیں بلکہ خود ایک سیلاب ہیں جنھیں کوئی اور سیلاب بہائے لیے جا رہا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ راہ کی بات سے مراد قدموں کی تاپ اور وادیوں گھاٹیوں سے قافلے کے گذرنے کی گونج ہو۔ اس مضمون کو میر نے دیوان سوم میں یوں لکھا ہے۔

ہاں بات راہ کی تو سنتا نہیں ہے کوئی
جاتے ہیں ہم جرس سے اس قافلے میں بکتے

دیوان دوم میں بات کو ذرا بدل کر خوب کہا ہے۔

اس قافلے میں کوئی دل آشنا نہیں ہے
ٹکڑے گلے کے اپنے ناحق نہ اے جرس کر

۴/۳۶۷ یہ مضمون غالباً سعدی کا دریافت کردہ ہے، اور عجب بات یہ ہے کہ یک گونہ سادگی کے باوجود

یہ مقبول بہت ہوا۔ سعدی۔

یا وفا خود نہ بود در عالم
یا مگر کس دریں زمانہ نہ کرد
(یا تو دنیا میں وفا سرے سے تھی ہی
نہیں، یا پھر موجودہ زمانے میں کسی
نے کسی سے وفا نہ کی۔)

اب فیضی کو دیکھیے کہ اتنی سادہ سی بات کو داستان بنا کر پیش کرتا ہے۔

حدیث لیلیٰ و مجنوں شنیدہ ای گویم
کہ فتنہ خیز تر آمد زمانۂ من و تو
(لیلیٰ مجنوں کی باتیں میں نے سنی
ہیں، پھر بھی کہتا ہوں کہ میرا تیرا
زمانہ زیادہ فتنہ خیز ہے۔)

فیضی نے بات کو وفا سے بڑھا کر پورے دہر کے فتنے پر پھیلا دیا ہے، لیکن مضمون کا اصول وہی ہے۔ میر کے شعر میں لطیف کنایہ ہے کہ معشوق سے بے وفائی کا شکوہ کیا ہے، اور اشارہ اس بات کا واضح ہے کہ تم بے وفا اور بے مہر ہو، لیکن بظاہر یہ کہا ہے کہ ہم ہی لوگوں کا زمانہ ایسا ہے جس میں مہر و وفا گم ہے۔ پھر "گم ہے" میں بھی کئی نکتے ہیں۔ (۱) معشوق نے خود چھپا لیا ہے۔ (۲) مہر و وفا ناپید ہے۔ (۳) مہر و وفا کا وجود نہیں۔

میر کے اگلے مصرعے میں "رسم" اور "عادت" بھی پر معنی ہیں۔ ان کے الگ الگ معنی، اور تہذیبی اہمیت بھی ہے۔ "رسم" وہ بات ہوتی ہے جسے لوگ خواہی نخواہی نبھاتے ہیں۔ چاہے رسم پر اعتقاد ہو یا نہ ہو، چاہے اس سے کوئی مقصد حاصل ہوتا ہو یا نہ ہوتا ہو، چاہے اس کے کوئی معنی ہوں یا نہ ہوں، لیکن رسم پوری کرنی پڑتی ہے۔ لہٰذا "وفا" ایسی رسم تھی جسے بادل ناخواستہ سہی، لیکن اگلے لوگ نبھاتے تھے۔ "عادت" وہ کام ہے جس کے کرنے میں کوئی لطف ہو یا نہ ہو، لیکن انسان کو اسے کرتے ہی بنے۔ یا وہ کام، جو خود کار عمل کے طور پر ہوتا جائے یا کیا جائے، عادت میں شمار ہوتا ہے۔

مجددی فرماتے تھے کہ نماز ایسی چیز نہیں جس کی عادت ڈالی جائے۔ یعنی عادتاً نماز پڑھنے میں کوئی شعور، کوئی ارادہ، کوئی ذوق نہیں ہوتا۔ میر کے شعر میں بھی یہی بات ہے کہ گذشتہ زمانے میں لوگ عادتاً مہر و وفا کرتے تھے۔ یعنی بے ذوق وشوق سہی، لیکن یہ کام کرتے تھے۔ اب تو یہ عالم ہے کہ نہ اسے رسم کے طور پر نبھاتے ہیں اور نہ عادت کے طور پر عمل میں لاتے ہیں۔

"رسم" کو جب "راہ" کے ساتھ استعمال کریں ("رسم وراہ") تو اس کے معنی ہیں "ملاقات، جان پہچان۔" پہلے زمانے میں مجرد "رسم" بھی "تعلق، دوستی" کے معنی میں استعمال ہوتا تھا۔ (ان معنی میں یہ مذکر تھا۔ مثلاً "طلسم نامہ" مصنفہ شیخ تصدق حسین جلد اول صفحہ ۴۳۳ اور صفحہ ۴۶۷ پر آتا ہے: "انجا کا رسم ہے" بمعنی انجا کے تعلقات ہیں۔ ان معنی کے اعتبار سے "رسم" اور "وفا" میں ضلعے کا ربط بھی ہے۔

داغ نے اس مضمون کو بڑی صفائی سے نظم کیا ہے۔

اڑ گئی یوں وفا زمانے سے
کبھی گویا کسی میں تھی ہی نہیں

حافظ نے مضمون ذرا سا بدل دیا ہے، لیکن شعر ایسا کہا ہے کہ جان نثار کرنے کو جی چاہتا ہے۔

محروم اگر شدم ز سر کوے او چہ شد
از گلشن زمانہ کہ بوے وفا شنید
(اگر میں بحالت محرومی اس کی گلی میں رہا
تو کیا ہوا؟ زمانے کے گلشن سے بوے وفا
کس نے سونگھی؟)

نظیری نے حافظ سے بوے وفا کا مضمون لے کر عجب حزن آلود اور کچھ طنزیہ بات کی ہے۔

شمیم مہر ز باغ وفا نمی آید
بہر چمن کہ تو بشگفتہ ای صبا خفت است
(باغ وفا سے محبت کی خوشبو نہیں آتی۔
جس جس چمن میں تم کھلے ہو وہاں صبا
سوئی ہوئی ہے۔)

حافظ نے معشوق کے کوچے اور گلشن زمانہ کو ایک کرکے عشق کی معنویت کہیں سے کہیں پہنچا دی۔ درد نے معشوق کو بادشاہ قرار دے کر طنز اور فریاد کے انداز میں کہا، اور خوب کہا۔

قتل عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا
پر ترے عہد کے آگے تو یہ دستور نہ تھا

ان تمام باتوں کے باوجود سعدی کے مضمون کا معصوم ناتجربہ کارانہ انداز آج بھی دل کو کھینچتا ہے۔ اور میر نے معنی آفرینی کا حق ادا کرکے اردو غزل کی لاج رکھ لی۔

غالب نے تفتہ کے نام ایک خط (مارچ ۱۸۵۲) میں لکھا ہے: "اور جلال اسیر کی یہ بیت بہت پاکیزہ اور خوب ہے۔ اس کے معنی یہی ہیں کہ "در زمان من مہر بیش از بیش شد و در زمان تو وفا کم از کم شد۔" (میرے زمانے میں محبت تو بیش از بیش ہوئی اور تمھارے زمانے میں وفا کم سے کم ہوئی۔) افسوس کہ جلال اسیر کا شعر نہ مل سکا۔ بظاہر تو میر نے اس سے استفادہ کیا ہے۔ شعر سامنے ہوتا تو موازنے کا حق بمرتبہ مناسب ادا ہو سکتا تھا۔

۴/۴۶۷ یہ شعر دیوان پنجم کا ہے۔ انداز کی ڈرامائیت، پیکر کی ندرت، لہجے کا طنطنہ، ہر چیز اس شعر میں ایسے ہیں کہ باید وشاید۔ "آب حیات" کے لئے "مرتے رہے" بے حد برجستہ اور لطیف رعایت ہے۔ پھر "وہی نا" میں تجاہل عارفانہ، اور آب حیات پر مرنے والوں میں ہما شما نہیں، بلکہ خضر و سکندر کی تخصیص، یہ لطائف مستزاد ہیں۔ "چشمہ" سے دھیان "چشم" کی طرف جاتا ہے اور آنکھ میں خاک ہو تو کچھ دکھائی نہیں دیتا، غالب ؎

صحرا ہماری آنکھ میں اک مشت خاک ہے

لہٰذا آب حیات کا چشمہ بھی نظر نہیں آ رہا ہے، خاک ہے۔ یعنی چشمے کو خاک سے کیا بھرا، اپنی ہی آنکھ میں خاک بھر لی اور اس طرح چشمے کی طرف سے آنکھ بند کر لی۔

میر نے اس مضمون کو ایک رباعی میں بھی کہا ہے۔ اس کا مطالعہ خالی از دلچسپی نہ ہوگا، کیونکہ مضمون وہی، مرکزی پیکر وہی، لیکن کثرت الفاظ نے مضمون کو تقریباً ضائع کر دیا ہے۔

دامن عزلت کا اب لیا ہے میں نے
دل مرگ سے آشنا کیا ہے میں نے
تھا چشمۂ آب زندگانی نزدیک
پر خاک سے اس کو بھر دیا ہے میں نے

اقبال نے اس سے بہت بہتر کہا ہے۔ ان کے یہاں بھی کثرت الفاظ ہے، لیکن ہر لفظ کچھ نہ کچھ کام ضرور کر رہا ہے۔

گدائے مے کدہ کی شان بے نیازی دیکھ
پہنچ کے چشمۂ حیواں پہ توڑتا ہے سبو

طالب آملی نے بھی اس مضمون کو بڑی شان سے کہا ہے۔ اگر میر جیسی ڈرامائیت بھی ہوتی تو طالب کا شعر ہزاروں میں انتخاب ہوتا۔

تشنہ لب جاں بہ سپاریم و گلو تر نہ کنیم
لب ما گر بہ لب چشمۂ حیواں بہ رسد
(اگر ہمارے ہونٹ چشمۂ حیواں تک پہنچ
جائیں تو بھی ہم پیاسے ہونٹ جان دے
دیں اور گلا تر نہ کریں۔)

میر اور اقبال دونوں نے دلیل کا اہتمام رکھا ہے۔ میر کے شعر میں دلیل کا لفظ ''ہمت'' ہے، صوفیانہ معنی میں بھی (۱/۳۷۵) اور عام معنی میں بھی۔ اقبال کے شعر میں گدائے مے کدہ کی بے نیازی دلیل ہے۔ طالب آملی کے شعر میں دلیل نہ ہونے کے باعث شعر محض بڑبولا پن معلوم ہوتا ہے۔ ان سب باتوں کو دیکھتے ہوئے خیال ہوتا ہے کہ میر سے بہتر اس مضمون کو کسی نے بھلا کیا کہا ہوگا؟ اب صائب کو سنئے اور وجد کیجئے۔

چوں غنچہ زباغے کہ نسیمش دم عیسیٰ ست
از ہمت من بود کہ نشگفتم و رفتم
(ایسے باغ سے، کہ جس کی نسیم دم عیسیٰ کی

طرح تھی، یہ میری ہی ہمت تھی کہ میں
غنچے کی طرح بے کھلے ہی گذر گیا۔)

لفظ ''ہمت'' سے بات صاف کھل جاتی ہے کہ میر نے صائب سے مضمون لیا ہے۔ یہ خیال رکھیں کہ لفظ ''ہمت'' میں ترک کرنے کا مفہوم ہے۔ یعنی ہمت والا وہ ہے جو کسی عزیز شے کو ترک کر دے۔ ملاحظہ ہو ۱/۳۷۵۔ اور صائب کا شعر کس زبردست پیکر اور کیسے زندہ استعارے پر مبنی ہے کہ میر کا اتنا بڑا شعر صرف اس لئے اس کے سامنے پارہ پارہ ہونے سے رہ گیا کہ میر نے ڈرامائی انداز استعمال کیا ہے۔ سچ ہے مضمون آفرینی پل صراط پر سے سلامت گذر جانے سے کم نہیں۔ پل صراط کا ذکر آیا ہے تو بیدل کو بھی دیکھ لیں۔

در ہائے فردوس وا بود امروز
از بے دماغی گفتیم فردا
(آج فردوس کے دروازے کھلے ہوئے
تھے۔ بوجہ بے دماغی ہم نے کہا۔
''کل''۔)

میر نے آب حیات کو قبول نہ کرنے کا مضمون ایک بار اور باندھا ہے اور حق یہ ہے کہ کنار جوئے حیات مرنے کا مضمون بہت خوب نکالا ہے۔

اپنے جی ہی نے نہ چاہا کہ پئیں آب حیات
یوں تو ہم میر اسی چشمے پہ بے جان ہوئے

''ہم نے جان دی'' کی جگہ ''ہم بے جان ہوئے'' بہت عمدہ نہیں، ورنہ یہ شعر بھی لائق انتخاب تھا۔

دیوان پنجم

ردیف ی

۳۶۸

پتا پتا بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

۳۶۸/۱ یہ شعر اپنی کیفیت کے باعث بجا طور پر مشہور ہے۔ عشق و عاشقی کے معاملات میں ہمارے یہاں تھوڑا سا پنچایتی اور تشہیری رنگ اب بھی باقی ہے۔ پرانے معاشرے میں (یا معاشرے میں نہ سہی، لیکن شعری رسومیات میں) عاشق کی تشہیر، عشق کے راز کا کھل جانا، لوگوں کا آپس میں ان موضوعات پر گفتگو کرنا، وغیرہ باتیں بہت عام تھیں ہی۔ اور ان کا نچوڑ اس شعر میں آ گیا ہے کہ عشق کا معاملہ، عاشق کا حال، یہ سب باتیں پوری برادری یا بستی پر آئینہ ہیں۔ عاشق گویا کوئی عوامی کردار ہے، کوئی معروف شخصیت ہے، یا پھر اس کا حال اب اتنا زبوں ہے کہ کوئی ایسا نہیں جسے اس کی خبر نہ ہو۔ شعر میں ان سب باتوں کی تصویر نہیں ہے، اور نہ اس معاشرے کا براہ راست ذکر ہے جس میں پرائیویٹ/نجی/پبلک، غیر نجی معاملات میں فرق نہیں کیا جاتا۔ لیکن پھر بھی شعر کی دنیا اتنی بھری پری، اتنی مصروف، اور ایک دوسرے کے حالات میں اتنی مشغول معلوم ہوتی ہے کہ آنکھوں کے سامنے فلم سی گذرتی چلی جاتی ہے۔ اس کے برخلاف ابن انشا نے بہت کوشش کی، لیکن وہ مصروفیت، چہل پہل، ایک دوسرے کے ذکر اور بات چیت میں لگے ہوئے لوگوں کا تاثر نہ پیدا کر سکے۔

خار و خس و خاشاک تو جانیں ایک تجھی کو خبر نہ ملے
اے گل خوبی ہم تو عبث بدنام ہوئے گلزار کے بیچ

ابن انشا کے یہاں ''گل خوبی'' کا فقرہ اچھا ہے۔ بدنامی کا مضمون بھی ٹھیک تھا اگر ''عبث بدنام ہوئے'' نہ کہتے، کیونکہ کم ظرفی کی بات ہے کہ اپنی بدنامی کو ''عبث'' بتایا جائے۔ لیکن ابن انشا کی یہ کوشش ہی عبث تھی کہ میر کا جواب لکھیں، کیونکہ میر کے یہاں اس کیفیت کے باوجود معنی کے پہلو بھی ہیں، جب کہ ابن انشا کے یہاں سب کچھ سطح پر ہے۔ میر کے شعر میں حسب ذیل نکات غور طلب ہیں:-

(۱) متکلم/عاشق کا کیا حال ہے، یہ بات مبہم چھوڑ کر دو تین امکانات پیدا کیے ہیں۔ اول تو کنایہ ہے ہی کہ متکلم برے حالوں جی رہا ہے۔ دوسرا امکان یہ کہ محض عشق کا ذکر ہو، کہ سب کو تو معلوم ہے کہ میں عاشق ہوں، بس اسی کو نہیں معلوم جسے معلوم ہونا سب سے زیادہ ضروری ہے۔ تیسرا امکان یہ کہ ''حال'' بمعنی ''زمانہ موجودہ'' ہو، یعنی اس وقت کا حال۔ ماضی کیا تھا، یہ تو کسی کو نہیں معلوم، مستقبل کا حال بھلا کون جان سکتا ہے؟ لیکن حال کا حال تو سب کو معلوم ہے۔ چوتھا امکان یہ کہ ''حال'' بمعنی ''بیمار کا حال'' ہو، یعنی متکلم یہ فرض کرتا ہے کہ سب کو (یعنی سننے والوں کو) یہ معلوم ہے کہ میں بیمار ہوں۔ پھر وہ کہتا ہے اس بیماری میں جو میرا حال ہے، یعنی بیماری اب جس منزل میں ہے، وہ سب کو معلوم ہے، سوائے معشوق کے۔

(۲) ''جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے'' کثیر المعنی ہے۔ اول معنی یہ کہ گل ہی ایک ایسا ہے جس کے بارے میں ٹھیک سے پتہ نہیں کہ اس کو معلوم ہے کہ نہیں۔ دوسرے معنی یہ کہ چاہے جانے یا چاہے نہ جانے، چاہے گل کو خبر ہو، چاہے نہ ہو، ہمیں کوئی فکر نہیں، اور سب لوگوں کو تو معلوم ہے۔ تیسرے معنی یہ کہ ٹھیک ہے، گل ہی نہ جانے۔ اس صورت میں ''جانے نہ جانے'' کے معنی یہ ہیں کہ ٹھیک ہے، گل ہی نہ جانے۔ اس صورت میں ''جانے نہ جانے'' کے معنی ہوں گے ''جاننا چاہے یا نہ جاننا چاہے۔'' اس کو اس خبر سے دلچسپی ہو یا نہ ہو۔

(۳) ''گل'' بمعنی معشوق اور ''باغ'' بمعنی بستی تو ہے ہی۔ لیکن ''گل'' کو واحد لکھنا اور ''پتا پتا بوٹا بوٹا'' کو باغ کا کنایہ قرار دینا یہ بھی معنی رکھتا ہے کہ سارے باغ (بستی) میں ایک ہی معشوق ہے۔ یعنی ہمارے معشوق کے سوا کوئی معشوق نہیں، کوئی حسین نہیں۔

(۳) ''جانے ہے'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) علم رکھتا ہے، یعنی جانتا ہے بوجہ شہرت۔ (۲) اطلاع رکھتا ہے، یعنی کوشش کرکے، بالارادہ خبر رکھتا ہے۔ گویا پہلی صورت میں سارے باغ کو یہ خبر افواہ کی صورت ملی ہے، اور دوسری صورت میں باغ نے اپنی دلچسپی اور لگاؤ کے باعث خبر حاصل کی ہے۔

میر نے اس مضمون کو دو بار اور کہا ہے۔ اور حق یہ ہے کہ دونوں جگہ نئی بات پیدا کی ہے۔

اگر وہ بت نہ جانے تو نہ جانے
ہمیں سب جانے ہیں ہندوستاں میں

(دیوان اول)

یہاں ''بت'' اور ''ہندوستان'' کی رعایت تو دلچسپ ہے ہی، اپنے اوپر مباہات (یا اپنی بدنامی کا فخرہ اور لفنگے پن کا غرور) بہت ہی خوب ہے۔ معلوم ہوتا ہے محلے کا دادا شیخی بگھار رہا ہے۔ دوسرا شعر بھی دیوان دوم ہی کا ہے۔

پتا پتا گلشن کا تو حال ہمارا جانے ہے
اور کہے تو جس سے اے گل بے برگی اظہار کریں

پہلا مصرع گویا شعر زیر بحث کے مصرع اولیٰ کی ابتدائی شکل ہے۔ لیکن مصرع ثانی میں لہجے کی تلخی، انداز کا طنطنہ، اور ''بے برگی اظہار کریں'' کا فقرہ لاجواب ہیں۔ ''بے برگی'' کی رعایت نے ''پتا پتا'' کو اور بھی سرسبز کر دیا ہے۔ ''گل'' سے تخاطب نے مراعات النظیر کا حسن دوچند کر دیا۔

ظفر اقبال نے کہاوت ''وہ ڈال ڈال تو میں پات پات'' کو تھوڑا سا بدل کر اور میر کے شعر کی تھوڑی سی پیروڈی کر کے نئی بات پیدا کی ہے۔

اگر وہ ہو چکا ہے بوٹا بوٹا
تو میں بھی پتہ پتہ ہو گیا ہوں

پیروڈی بھی خراج عقیدت کی ایک شکل ہے۔ اور ظفر اقبال کے شعر میں تو پیروڈی کے ساتھ ساتھ معنی کے پہلو بھی ہیں۔ ایک سطح پر یہ شعر میر کی پیروڈی ہے۔ ایک سطح پر یہ کہاوت کی پیروڈی ہے۔ اور ایک سطح پر یہ دو شخصیتوں کے آپسی ردعمل کی داستان ہے۔ یہ دو شخص عاشق اور معشوق بھی ہو سکتے ہیں۔

۴۶۹

عالم عالم عشق و جنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے
دریا دریا روتا ہوں میں صحرا صحرا وحشت ہے

۴۶۹/۱ اس شعر میں تکرار کا کرشمہ عجب ہے، کہ اس سے کیفیت میں شدت آئی ہے، لیکن معنی کی تہوں میں بھی اضافہ ہوا ہے۔ عام طور پر تکرار کے ذریعے کیفیت، یا کیفیت نہیں تو تاکید حاصل ہوتی ہے۔ لیکن یہاں الفاظ کی ترتیب ایسی ہے کہ معنی میں قرار واقعی اضافہ ہوا ہے۔

''عالم عالم'' سے لے کر ''صحرا صحرا'' تک چار تکراریں ہیں۔ ان میں مراعات النظیر بھی ہے، اس باعث بھی کیفیت میں اضافہ ہوا ہے۔ معنی کے لحاظ سے ہر تکرار فی الحال دو معنی دے رہی ہے، ملاحظہ ہو:-

عالم عالم = (۱) بہت زیادہ، اتنا زیادہ کہ ایک دنیا بھر۔ (۲) ہر طرف سارے عالم میں۔

دنیا دنیا = (۱) ایضاً (۲) دنیا بھر میں۔

دریا دریا = (۱) بہت زیادہ، اتنا زیادہ کہ ایک دریا بھر۔ (۲) کئی دریاؤں کے برابر۔

صحرا صحرا = (۱) بہت زیادہ اتنا زیادہ کہ ایک صحرا بھر۔ (۲) کئی صحراؤں کے برابر۔

لیکن غور کریں تو معنی کی مزید صورتیں نظر آتی ہیں۔ اول تو یہ کہ دوسرے ''عالم'' پر اضافت فرض کر کے پڑھیں ع

عالم، عالمِ عشق و جنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے

تو معنی بنتے ہیں کہ میرا عالم اب عشق و جنوں کا عالم ہے۔ ''دنیا دنیا تہمت ہے'' کے معنی ہو سکتے ہیں تمام دنیا میں (مجھ پر) تہمت لگ رہی ہے۔ یعنی میرا عالم تو عشق و جنوں کا عالم ہے، لیکن لوگ مجھے غلط سمجھتے ہیں اور میرے بارے میں تہمتیں دنیا بھر میں مشہور ہیں۔ ''دریا دریا روتا ہوں میں'' کے ایک معنی ہو سکتے ہیں ''میں

ہر دریا کے کنارے روتا ہوں۔" یعنی دریا کی طغیانی اور پانی کی فراوانی ہی میرا مقابلہ کرسکتی ہے، لہٰذا میں ہر دریا کے کنارے بیٹھ کر روتا ہوں۔ یا پھر، میرے رونے سے جو سیلاب آئے گا، دریا اسے بہالے جاسکے گا۔ اس لئے میں دریا کے کنارے بیٹھ کر روتا ہوں۔ "صحرا صحرا وحشت ہے" کے ایک معنی ہو سکتے ہیں، "میں ہر صحرا میں جا کر عشق وحشت کرتا ہوں۔" یا پھر یہ کہ میں اگرچہ دریا دریا روتا ہوں، لیکن میری وحشت پھر بھی سیراب نہیں ہوتی اور صحرا کی طرح خشک اور ویران رہتی ہے۔

ایک صورت یہ بھی ہے کہ ہر تکرار کے پہلے لفظ کے بعد وقفہ، بلکہ سوالیہ نشان فرض کریں۔ یعنی شعر کو یوں پڑھیں۔

عالم؟ عالم عشق وجنوں ہے۔ دنیا؟ دنیا تہمت ہے
دریا؟ دریا روتا ہوں میں۔ صحرا؟ صحرا وحشت ہے

اب معنی یہ ہوئے کہ عالم کیا ہے؟ (یا تم عالم کو پوچھتے ہو، تو سنو۔) عالم کچھ نہیں بس عشق و جنوں ہے۔ اس پر مزید سوال ہوا کہ پھر دنیا کیا ہے؟ یا اگر عالم عشق وجنوں ہے تو دنیا (بمعنی روزمرہ کی زندگی، اس کی مصروفیات، اس کے جھگڑے) کسے کہیں گے؟ جواب یہ ملتا ہے کہ دنیا محض ایک تہمت ہے، محض ایک جھوٹ یا جھوٹا الزام ہے۔ یعنی دنیا یا تو ہے ہی نہیں۔ یا پھر اگر ہے تو ہم لوگوں پر ایک جھوٹے الزام کی طرح ہے۔ یعنی ہم دنیا میں دن نہیں گذار رہے ہیں، بس جینے کی تہمت اٹھا رہے ہیں۔

اگر "عالم عشق وجنوں" کو بہ اضافت پڑھیں، جیسا کہ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں، تو پہلے فقرے کے معنی ہوئے، عالم کیا ہے؟ یا اصل میں کون سا عالم وہ ہے جو عالم کہلانے کا مستحق ہو؟ اس کا جواب یہ ہے کہ عشق وجنوں کا عالم ہی اصل عالم کہلانے کا مستحق ہے۔ ظاہر ہے کہ اس لحاظ سے دنیا تو محض تہمت ہوگی ہی۔

اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ "دریا کیا ہے؟ دریا وہ ہے جو میں روتا ہوں۔ صحرا کیا ہے؟ صحرا وحشت ہے۔" (یا "صحرا میری وحشت ہے۔") یا پھر "دریا کی حقیقت کیا ہے؟ دریا جتنا تو میں ہی رو لیتا ہوں۔ صحرا کی کیا اوقات ہے؟ صحرا کچھ نہیں محض میری وحشت ہے۔" یعنی ممکن ہے اوروں کے لئے وہ کوئی بہت بڑی چیز ہو یا اور لوگ اپنی وحشت کا ثبوت دینے، یا وحشت سے مجبور ہو کر، صحرا کا دامن تھامتے ہوں۔ لیکن میرے لئے تو پورا صحرا کچھ نہیں، محض میری وحشت کا متشکل عالم ہے۔ میں خود اپنے اندر صحرا

کی وحشت اور وسعت رکھتا ہوں۔

پورے شعر پر وحشت، جنون، شدت عشق اور مغلوب الحالی اس قدر مستولی ہے کہ رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں، اور عشق وجنون ایسی قوتیں معلوم ہونے لگتی ہیں جو واقعی تمام دنیا پر بھاری ہوں۔ اسی حساب سے شعر کا آہنگ اور لہجہ بھی زبردست حاکمانہ اور پرقوت ہیں۔ اس قدر شور انگیز شعر، ہر طرح نک سک سے درست، روانی اور زبان کی ظاہری سادگی کے ساتھ معنی کی اتنی جہتیں۔ کہاں بے چارے فراق، کدھر بے چارے ابن انشا، یہاں تو ناصر کاظمی کے بھی پر جلتے ہیں۔

آتش غم کے سیل رواں میں نیندیں جل کر راکھ ہوئیں
پتھر بن کر دیکھ رہا ہوں آتی جاتی راتوں کو

ناصر کاظمی کے شعر میں ذاتی تجربہ محدود شخصی لہجے میں بیان ہوا ہے۔ میر کا شعر ایک طرف تو آفاقی تخیل کو کام میں لاتا ہے، پھر اس کا متکلم اپنی صورت حال پر، بلکہ پوری دنیا پر، حاوی ہے۔ وہ ناصر کاظمی کے متکلم کی طرح اپنی زندگی کا محکوم نہیں، جس نے خود کو بے خواب راتوں کے سپرد کر دیا ہے۔ ناصر کاظمی کا متکلم آتش غم کے سیل رواں کی بات کرتا ہے، کہ اس نے اس کی نیند کو جلا کر خاک کر دیا ہے۔ میر کا متکلم خود دریاؤں اور صحراؤں کا خالق ہے۔ اس کا رونا کسی بنت عم کے ہجر میں رونے والے کا رونا نہیں، بلکہ ایسے شخص کا رونا ہے جو کائنات کے المیے پر رو رہا ہے، اور جس کا رونا خود ایک کائناتی المیہ ہے۔

عسکری صاحب نے عمدہ بات کہی ہے کہ میر "اپنی عظیم تر شاعری میں اپنے ذاتی جذبات کو وہ اہمیت نہیں دیتے جو دوسرے شاعر دیتے ہیں... میر اس خوش فہمی میں مبتلا ہوتے ہی نہیں کہ اپنے جذبات کو کائنات کا مرکز سمجھ بیٹھیں... جس شاعر کے جذبات کا تعلق براہ راست پوری زندگی سے ہو، وہ اس شاعر سے مختلف قسم کا ہوگا جس کے جذبات کا تعلق خود اس کی ذات سے ہو۔" یہ بات صاف ظاہر ہے کہ ناصر کاظمی کا شعر اس عالم سے ہے جہاں شاعر کے جذبات کا تعلق خود اپنی ذات سے ہوتا ہے۔ اور میر کا شعر اس عالم سے بھی آگے کی چیز ہے جہاں شاعر ذاتی جذبات کے اظہار کو کچھ خاص اہمیت دینے پر مجبور ہوتا ہے۔ بقول عسکری "میر کے اندر ایک ایسی زبردست صلاحیت... دماغ میں اتنی طاقت تھی کہ صرف عشق کے تجربات یا ذاتی تجربات نہیں، صرف "شاعرانہ" تجربات بھی نہیں، بلکہ زندگی کے بہت سے چھوٹے بڑے اور مختلف نوعیت رکھنے والے تجربات پر ایک ساتھ غور کر سکے، اور ان سب کو ملا کر ایک عظیم تر تجربے

کی شکل دے سکے۔"

مندرجہ بالا اقتباس میں عسکری صاحب نے "تجربے" (Experience) کا ذکر جس انداز سے اور جس کثرت سے کیا ہے، اس سے یہ گمان گذر سکتا ہے کہ عسکری صاحب نے اس لفظ کو مغربی تنقید کے اصطلاحی معنی میں استعمال کیا ہے۔ بات بڑی حد تک صحیح ہے، کیونکہ جس تحریر کا اقتباس میں نے نقل کیا، اس زمانے کی ہے جب عسکری صاحب نے مضمون اور معنی کے مسائل پر پوری طرح غور نہیں کیا تھا۔ لیکن انھیں اس بات کا احساس تھا کہ ہماری غزل اس معنی میں Lyric شاعری نہیں ہے کہ شاعر اس میں اپنے تجربات و جذبات بیان کرتا ہے۔ انھوں نے مندرجہ بالا اقتباس میں بھی یہ بات کہی ہے کہ میر کی "عظیم تر" شاعری میں ان کے اپنے ذاتی جذبات کو مرکزی اہمیت نہیں، بلکہ وہ چھوٹے بڑے اور مختلف النوع تجربات کو یک آہنگ (Synthesise) کرنے کو زیادہ اہم سمجھتے تھے۔ پھر عسکری صاحب کو اس بات کا بھی علم تھا کہ مجرد "تجربہ" بے معنی ہے۔ چنانچہ مندرجہ بالا تحریر کے چند ہفتوں بعد کی "جھلکیاں" میں انھوں نے لکھا کہ "اگر ہمارے غزل گو شاعروں نے، خصوصاً تازہ ترین شاعروں نے، یہ بات نہ سمجھی کہ تجربے اور اسلوب میں کیا تعلق ہے، تو ان کا بھرم چند دن بھی نہ قائم رہے گا۔" (یعنی نیا تجربہ (= نیا مضمون) اسی وقت کامیاب ہوتا ہے جب اسلوب بھی نیا ہو۔)

جیسا کہ میں دیباچے میں عرض کر چکا ہوں (صفحہ ۹۷) ہماری شعریات میں زندگی کے تجربے کو مرکزی اہمیت نہ ملنے کی وجہ یہ ہے کہ مضمون و تصور تمام تجربات کو محیط ہے۔ شاعر کا اصل کام دنیا کے بارے میں بیانات مرتب کرنا (تجربہ بیان کرنا) نہیں، بلکہ دنیا کے بارے میں بیانات جو موجود ہیں ان کے بارے میں بیانات مرتب کرنا ہے۔ یعنی مضمون سے نیا مضمون پیدا کرنا یا مضمون میں نئے معنی پیدا کرنا۔ کیفیت اور شور انگیزی بھی مضمون کے پہلو میں اور معنی کو مضمون کی اولاد کہہ سکتے ہیں۔ میر کے زیر بحث شعر میں مضمون بہت معمولی ہے، لیکن اسے کیفیت اور شورش کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ کیفیت اور شورش نے معنی کی تہوں کو بظاہر داب لیا ہے۔ جب غور کریں تو معنی کی نئی تہیں بھی کھلنا شروع ہوتی ہیں۔ ہر طرح سے مکمل شعر ہے۔ سبحان اللہ۔ غالب کے یہاں ایسی معنی آفرینی تو مل سکتی ہے، لیکن ایسی شورش اور کیفیت نہیں۔

۴۷۰

۱۳۵۵

ہاتھ لیے آئینہ تجھ کو حیرت ہے رعنائی کی
ہے بھی زمانہ ہی ایسا ہر کوئی گرفتاری میں ہے

۴۷۰/۱ مندرجہ ذیل دو مضمون اس قدر عام، بلکہ پامال ہیں، کہ اگر عندلیب شادانی یا طباطبائی یا حالی ان پر بارش سب و شتم کرتے تو چنداں غلط نہ تھا:

(۱) معشوق اس درجہ حسین ہے کہ وہ آئینے میں خود کو دیکھتا ہے اور متحیر ہوتا ہے (آئینہ اور حیرت میں رعایت بھی ہے کیونکہ تحیر صفت ہے آئینے کی۔)

(۲) زمانہ نہایت نامساعد اور ناحق شناس ہے۔ اچھوں پر بھی برا وقت پڑا ہے، معمولی لوگوں کی بات ہی کیا؟

اس بات سے قطع نظر کہ مضمون آفریں شاعر ایسے مضامین میں بھی نئی بات نکال سکتا ہے، لیکن مذکورہ بالا بزرگوں کی نگاہ سے میر کا زیر بحث شعر شاید نہیں گذرا تھا، ورنہ وہ ان مضامین کے بارے میں اپنی رائے بدل بھی لیتے۔ یہاں ایک مضمون (۱) کو دوسرے مضمون (۲) کی دلیل میں پیش کیا گیا ہے۔ زمانہ اتنا خراب آگیا ہے کہ ہر شخص کسی نہ کسی قید میں ہے۔ رنج و محنت کی قید، عشق کی قید، حاکم غیر عادل کی قید، غریبی کی قید، وغیرہ۔ اور اگر معشوق ہے تو وہ اپنے حسن کی قید میں ہے۔ یعنی (۱) اسے اپنے حسن پر تحیر ہے، اور وہ اس تحیر کی بنا پر ساکت و صامت آئینے میں محو ہے۔ گویا وہ کہیں آنے جانے سے معذور ہے۔ اور اگر اسے نقل و حرکت کی آزادی نہیں تو وہ قیدی ہی کہلائے گا۔ (۲) وہ خود اپنے آپ پر عاشق ہو گیا ہے۔ اس طرح وہ (الف) اپنے دل کا قیدی ہے۔ اس کا دل "لگ گیا ہے"، یعنی وہ اپنی ہی قید میں ہے۔ دل چھڑا کر بھاگ نہیں سکتا۔ اور (ب) عشق کا قیدی ہے۔ اب عشق اس کے ساتھ جو بھی معاملہ کرے۔

اسی غزل میں میر نے معشوق کی آئینہ داری پر ایک اور شعر کہا ہے جس سے غالب نے

استفادہ کیا۔

صورتیں بگڑیں کتنی کیوں نہ اس کو توجہ کب ہے وہ
سامنے رکھے آئینہ مصروف طرح داری میں ہے

مصرع اولیٰ میں دل جلے عاشق کا کلام خوب ہے۔ لیکن غالب نے میر کے مضمون لے کر اس میں آفاقی ڈراما اور حسن ازل کے دم بدم بدلتے جلوؤں کی روداد رکھ دی۔

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

۴۷۱

عہد جنوں ہے موسم گل کا اور شگوفہ لایا ہے
ابر بہاری وادی سے اٹھ کر آبادی پر آیا ہے

برسوں ہم درویش رہے ہیں پردے میں دنیاداری کے
ناموس اس کی کیونکر رہے یہ پردہ جن نے اٹھایا ہے

ڈھونڈ نکالا تھا جو اسے سو آپ کو بھی ہم کھو بیٹھے
جیسا نہال لگایا ہم نے ویسا ہی پھل پایا ہے

میر غریب سے کیا ہو معارض گوشے میں اس وادی کے
ایک دیا سا بجھتا ان نے داغ جگر پہ جلایا ہے

۴۷۱/۱ مصرع اولیٰ کی ایک قرأت یوں ممکن ہے کہ "موسم گل" کو مرکب مانا جائے۔ اب نثر یوں ہوگی۔ موسم گل (یعنی بہار) کا عہد جنوں ہے۔ اور (یہ عہد جنوں ایک، اور) شگوفہ لایا ہے۔ یعنی موسم گل یوں ہی زور شور پر تھا کہ اب اس پر بھی جنون کا جوش ہے۔ اور اس پر ایک اور نئی بات ہوئی جو جنون کو اور بھی زور دے گی۔) یہ قرأت پر تکلف تھی ہے، لیکن اس کے ممکن ہونے میں کوئی کلام نہیں۔ دوسری قرأت سیدھی سادی ہے کہ "موسم گل" کو مرکب نہ مانیں۔ ایسی صورت میں نثر یوں ہوگی: "عہد جنوں ہے (اور) گل کا موسم (ایک) اور شگوفہ لایا ہے۔"

"شگوفہ لانا" میر نے اور جگہ بھی لکھا ہے، مثلاً ۴/۱۰۵۔ وہاں میں نے اس کے معنی یوں بیان

کیے تھے: ''درختوں سے چھن چھن کر آتی ہوئی چاندنی کو... شگوفہ کھلاتے بیان کرنا بہت خوب ہے۔ شگوفہ لانا'' بمعنی کلی کا نمودار ہونا بھی بہت خوب صورت ہے۔ گل مہتاب کے کھلنے کو ہی شگوفے سے تعبیر کیا ہے۔ دوسرے محاورے جن سے مصرعے کو مناسبت ہے، مثلاً ''ایں گل دیگر شگفت'' اور ''شگوفہ چھوڑنا'' اور ''شگوفہ پھولنا'' بھی ذہن میں آتے ہیں۔ (جس شعر پر بحث تھی وہ بھی یہاں نقل کرنا غیر مناسب نہ ہوگا۔ دیوان دوم۔

صحن میں میرے اے گل مہتاب
کیوں شگوفہ تو کھلنے کا لایا

''شگوفہ لانا'' کا اندراج ''مخزن المحاورات'' میں نہیں ہے۔ برکاتی کی فرہنگ میں بھی نہیں۔ ''نور'' اور ''آصفیہ'' دونوں میں البتہ ہے۔ میں نے سہواً اسے محاورہ نہ قرار دیا۔ اس باعث ۲/۱۰۵ کے مصرع ثانی کی معنویت مکمل طور پر بیان ہونے سے رہ گئی۔ شعر زیر بحث میں یہ محاورہ بھی ہے اور ''گل'' کے ضلع کا لفظ بھی۔ ابر بہاری کا وادی (=میدان، پہاڑ کا دامن، دو پہاڑوں کے بیچ کی جگہ، وغیرہ) سے اٹھ کر آبادی پر آنا موسم گل کا شگوفہ اس معنی میں ہے کہ موسم گل کی وجہ سے جنون تو یوں ہی زور پر ہے، اب جو شور ابر باراں ہوگا تو جنون اور بڑھے گا۔ یہ طرز بیان پر لطف ہے کہ ابر تو وادی سے آبادی پر خود چڑھ کر آیا ہے، لیکن اسے موسم گل کی لائی ہوئی آفت سے تعبیر کیا ہے۔ (کیوں نہ ہو، متکلم بہر حال مبتلائے وحشت ہے۔) مصرع ثانی میں حرکت بادلوں کی تازگی اور پانی سے بوجھل ہونے کا پیکر خوب ہے۔

میر نے اس بات کو مبہم چھوڑ کر، کہ جنون میں موسم گل کے ہونے پر ابر بہاری کا سماں کیا گل کھلائے گا، امکانات کے دروازے کھلے چھوڑ دیے ہیں۔ ان کی وضاحت بھی چنداں ضروری نہیں۔ بس، ''شور بہاراں'' کے مضمون پر ۳/۳۴۲ ملاحظہ ہو۔ ''وادی'' اور ''آبادی'' کی تجنیس عمدہ ہے۔ ابر کے وادی سے اٹھ کر آبادی پر آنے کے بارے میں سن کر ایک لمحے کو گمان گذرتا ہے کہ دونوں میں کوئی معنوی رشتہ بھی ہے۔ حالاں کہ ظاہر ہے کہ ''وادی'' اور ''آبادی'' میں مناسبت لفظی تو ہے، مناسبت معنوی نہیں۔ الفاظ کا ایسا استعمال، جس سے شعر کے لسانی ماحول میں تازگی پیدا ہو، استعارے کا حکم رکھتا ہے۔

''ابر بہاری'' میں بھی ایک لطف ہے کہ اہل ایران اس سے وہ بادل مراد لیتے ہیں جو ربیع کے موسم میں برستا ہے، اور ہم اس سے برسات کا بادل مراد لیتے ہیں۔ لیکن جنون کی شدت برسات میں نہیں،

بلکہ حقیقی موسم بہار (=ہندوستان کے فروری مارچ) میں ہوتی ہے۔ دو مختلف جغرافیائی استعاروں کی آمیزش یہاں نیا شگوفہ کھلا رہی ہے۔

۲/۲۴۱ اس شعر میں سب کچھ مبہم ہے، بلکہ تھوڑا سا اسرار ہے۔ اسے ۶/۴۶۳ سے ملا کر پڑھیے تو بات ذرا صاف ہوتی ہے۔ میر کے بہت سے شعروں کی طرح یہاں بھی ایک افسانہ ہے، اور اس کی کلید خلوص زہد میں ہے۔ برسوں تک خدا سے لو لگائے رہے۔ اوپر اوپر ہم عام لوگوں کی طرح دنیادار، اور اپنی کمزوریوں کے غلام، نفس امارہ کے قیدی رہے۔ پھر ایک دن ایسا آیا جب ہم کسی کے تیر نگاہ کے گھائل ہو کر ساری تمکین، سارا ضبط نفس کھو بیٹھے نتیجہ یہ ہوا کہ پھر ہمیں دنیا ترک کر کے دشت و در کی راہ لینی پڑی۔ اس طرح ہماری درویشی مخفی کھل گئی اور ہماری (جھوٹی) دنیاداری کا پردہ چاک ہو گیا۔ ظاہر ہے پھر بھی ہم اس کا پردہ چاک کریں گے جس کے عشق میں ہمارا یہ حال ہوا کہ ہمارا اصل رجحان (یعنی دل زدگی، دل خستگی، ترک دنیا) سب پر آشکارا ہو گیا۔ ملاحظہ ۱/۳۱۳ جہاں معشوق کو بدنام کرنے کا مضمون ہے۔)

شعر میں مضمون نیا تو ہے ہی، ایک پرانے مضمون کی تقلیب بھی اس میں ہے۔ عام طور پر لوگوں کی ریاکاری، مکاری وغیرہ کا پردہ چاک ہوتا ہے، اور وہ اس کی شکایت کرتے ہیں، بے جا ہی سہی۔ یہاں اخلاص اور فقیری کا پردہ چاک ہو رہا ہے، بلکہ یہ دھمکی بھی دے رہا ہے کہ جس نے ہمارا حال دنیا پر کھولا ہم اس کا حال بھلا کب نہ کھلنے دیں گے؟

مصرع ثانی کے انشائیہ فقرے ''ناموس اس کی کیونکر رہے'' میں حسب معمول کئی معنی ہیں۔ (۱) اس کی آبرو ہرگز نہ رہ پائے گی۔ (۲) ایسا ممکن ہی نہیں کہ اس کی آبرو رہ جائے۔ (یہ قانون فطرت ہے۔) (۳) ہم دیکھ لیں گے کہ اس کی آبرو بھلا کس طرح باقی رہ جاتی ہے۔ مصرع اولیٰ میں صرف وحو کے بجائے ضمیر نے ایک نیا امکان پیدا کیا ہے۔ اس کی نثر ایک تو یوں ہوگی ''ہم (دراصل) درویش (ہیں اور) برسوں دنیاداری کے پردے میں چھپے رہے ہیں۔'' دوسری نثر یوں ممکن ہے: ''ہم لوگ دراصل درویش ہیں...'' یعنی دوسری نثر کی رو سے یہ بیان ایک پورے فرقے کی طرف سے ہے، اور پہلی نثر کی رو سے اس کا متکلم کوئی ایک درویش ہے۔ بہت دلچسپ اور مزیدار شعر ہے۔ دیوان پنجم میں اس مضمون کو بہت ہلکے رنگ میں کہا ہے۔

صورت کے ہم آئینے کے سے ظاہر فقر نہیں کرتے
ہوتے ساتے روتے پاتے ان نے منھ کو لگائی خاک

۲۷۱/۳ یہ مضمون بھی بے حد عام ہے، اور خود میر کے یہاں جگہ جگہ ملے گا۔ مثلاً ۳/۳۸۹ میں اس پر گفتگو ہے کہ جس کو معشوق (حقیقی) کی خبر مل گئی وہ خود سے بے خبر ہو گیا۔ پھر ۱/۸۸، اور ۱/۳۵۹ پر اس سے ملتے جلتے مضمون ہیں۔ دیوان چہارم میں ایک طرفہ بے چارگی اور جھنجلاہٹ سے کہا ہے۔

بخود جستجو میں نہ اس کی رہے
ہم آپھی ہیں گم کس کو پیدا کریں

یا پھر دیوان ششم میں رنجیدہ ہو کر کہا ہے۔

صحبت عجب طرح کی پڑی اتفاق ہائے
کھو بیٹھئے جو آپ کو تو اس کو پائیے

ان باتوں کے باوجود شعر زیر بحث اپنی شان رکھتا ہے۔ یہاں خود پر طنز ہے، اور اس کو ہر مقصود پر بھی طنز ہے جس کی تلاش میں خود کو گم کیا تھا۔ معشوق کو تلاش کرنے کی سعی و کوشش کو درخت لگانے سے تعبیر کرنا، اور پھر خود کو کھو بیٹھنے اور اسے پا لینے کو پھل پانے سے تعبیر کرنا استعارہ سازی کا کمال تو ہے ہی، ذو معنی بات کہنے کا بھی کمال ہے۔ ''پھل پانا'' دونوں معنی میں آتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں: ''اس نے صبر کیا اور اس کا پھل پایا۔'' لیکن یہ بھی کہتے ہیں: ''اس کو اپنے گناہوں کا پھل ملا۔'' یہاں مزید لطف یہ ہے کہ مصرع ثانی میں باقاعدہ طعنہ زنی کا انداز ہے، گویا معشوق (حقیقی) کی تلاش میں خود کو گم کر دینا تو دور کی بات رہی، اس کی محض تلاش ہی احمقانہ فعل نہیں تو فعل عبث ضرور ہے۔ دیوان پنجم ہی کے ایک شعر میں تلاش کے عبث ہونے کا مضمون ہے، لیکن طنز و تعریض کے انداز میں نہیں، بلکہ ذرا سی بے وقوف پر خندہ زیر لب کے انداز میں۔

سنا تھا اسے پاس لیکن نہ پایا
چلے دور تک ہم گئے اس خبر پر

زیر بحث شعر میں اس نکتے پر بھی غور لازمی ہے کہ خود کو کھو بیٹھنا اس کو ڈھونڈ نکالنے کا نتیجہ تھا، یا

اس کو ڈھونڈ نکالنے میں کامیاب ہونے کی شرط ہی یہی تھی کہ جوئندہ خود کو کھو بیٹھے؟ ''سو آپ کو بھی ہم کھو بیٹھے'' میں پر لطف ابہام ہے۔ ویسے بھی، متکلم کا لہجہ بظاہر خود پر خفگی کا ہے، لیکن بات پوری طرح کھلتی نہیں۔ کیا اس کا مقصود یہ تھا کہ معشوق (حقیقی) کو تلاش کر لوں گا تو اپنی حقیقت تک پہنچ جاؤں گا؟ تو کیا اس کی حقیقت یہی تھی کہ جب معشوق مل جائے تو وہ خود کھو جائے؟ یعنی کیا اس کا وجود منحصر تھا معشوق کے نہ ہونے پر؟ یہ سوال بھی ہے کہ اسے دراصل کس کی تلاش تھی؟ اپنی، یا معشوق (حقیقی) کی؟ اگر معشوق (حقیقی) کی تلاش تھی تو پھر اپنے کھو جانے پر غم/طنز کیوں؟ اور اگر اپنی تلاش تھی تو شروع سے وہی کام کیوں نہ کیا؟ غرض اتنے سوالات ہیں کہ شعر کے ساتھ ہمارا مکالمہ ختم ہونے کا نام ہی نہیں لیتا، اور بات پھر بھی پوری طرح روشن نہیں ہوتی۔

اگر یہ فرض کریں (اور شعر کا لہجہ فوری طور پر اس مفروضے کو راہ دیتا ہے) کہ متکلم اس بات سے خوش نہیں ہے کہ اس نے خود کو کھو کر معشوق (حقیقی) کو حاصل کیا۔ پھر تو مراد یہی ہوئی کہ یہ سخت مادہ پرستانہ نہیں، تو بشر دوستی کی اس منزل کا شعر ہے جہاں انسان خود اپنا مقصود حقیقی ہوتا ہے۔ اس نتیجے پر متعجب ہونے کی ضرورت نہیں، میر کے یہاں ایسے شعر اور بھی ہیں۔ مثلاً ملاحظہ ہوں غزل ۲۵۶۔

۲۷۱/۴ یہاں لفظ ''معارض'' اس لئے دلچسپ ہے کہ میر نے اسے تقریباً پچاس برس پہلے بڑے مبارزانہ لہجے میں برتا تھا۔

اس فن میں کوئی بے تہ کیا ہو مرا معارض
اول تو میں سند ہوں پھر یہ مری زباں ہے

(دیوان اول)

یہ خیال آنا لازمی ہے کہ شعر زیر بحث میں کوئی طنز تو پوشیدہ نہیں ہے؟ ایسا لگتا تو نہیں، لیکن میر سے کچھ بعید بھی نہیں۔ مصرع ثانی میں جگر پر داغ جلانے کا پیکر میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے۔

رنگ محبت کے ہیں کتنے کوئی تمہیں خوش آوے گا
خون کرو گے یا دل کو یا داغ جگر پہ جلاؤ گے

(دیوان چہارم)

نفع کبھو دیکھا نہیں ہم نے ایسے خرچ اٹھانے پر
دل کے گداز سے لوہو روئے داغ جگر پہ جلائے بھی

(دیوان پنجم)

تنہا جلتے ہوئے چراغ کے مضمون پر مبنی پیکر میر نے کئی جگہ برتے ہیں، مثلاً ۱۱۲۹/۱، ۱۱۵۳/۱ اور ۳۸۲/۱۔ ان اشعار کے تناظر میں یہ کہنا اور بھی مشکل ہو جاتا ہے کہ زیر بحث شعر میں کوئی طنزیہ پہلو بھی ہوگا۔ اب ان پہلوؤں پر توجہ کرتے ہیں جن تک ہماری نظر پہنچ سکی ہے۔

مصرع اولیٰ میں "غریب" بمعنی "بے چارہ" بھی ہے، اور "اجنبی" کا مفہوم بھی رکھتا ہے۔ میر ایک اجنبی مسافر ہے، جس کا کوئی پرسان حال نہیں۔ ایسے میں اگر کوئی متوجہ ہوتا بھی ہے تو تعارض کے خیال سے، یعنی میر سے سوال جواب کے خیال سے، کہ تم کون ہو، یہاں کیا کر رہے ہو؟ وغیرہ۔ "معارض" کا مادہ "عرض" ہے، جس کے بہت سے معنی میں "پیش کرنا"، "سامنے آنا"، "سامنا کرنا" تو ہیں ہی۔ (انھیں سے "معارض" بمعنی "مقابل، مخالف" وغیرہ بنا۔) لیکن اس کے بمعنی "پہاڑ، دامن کوہ" بھی ہیں۔ ان معنی میں "وادی" سے اس کی مناسبت ظاہر ہے۔ لہٰذا "وادی" میں کسی کا "معارض" ہونا ایک لطف رکھتا ہے۔ وادی میں کسی معارض کا ہونا قرین قیاس نہیں۔ لہٰذا متکلم کو بستی ہی اتنی ویران یا وحشت خیز معلوم ہو رہی ہے کہ وہ اسے وادی کہتا ہے، یا پھر وہ بستی کے کسی کونے میں ہے، جو دامن کوہ میں واقع ہے۔ پہلا امکان زیادہ قوی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن متکلم خود کو دنیا میں اس قدر تنہا سمجھتا ہے گویا وہ کسی وادی کے گوشے میں ہو۔ یا پھر وادی سے مراد "وادی زیست" یا "وادی عشق" بھی ممکن ہے۔ ہر صورت میں میر کی حیثیت کسی ایسے شخص کی ہے جو اجنبی اور بے کس ہے۔

بے کسی کے اس تاثر کو دوسرے مصرعے سے تقویت ملتی ہے، کہ میر کے پاس روشنی، چہل پہل، رونق کا کوئی سامان نہیں۔ بس ایک بجھتا سا، ٹمٹماتا دیا ہے جو داغ جگر پر روشن ہے۔ داغ جگر کا چراغ کے مانند روشن ہونا تو سمجھ میں آتا ہے۔ لیکن داغ جگر کے اوپر چراغ روشن کرنے سے تو مراد یہ بنتی ہے کہ وہ داغ جگر بھی خاموش و مردہ ہے، اور میر نے جو مدھم سا دیا روشن کیا ہے، وہ اس مردہ، خاموش داغ جگر کے لئے چراغ لحد کا حکم رکھتا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ "داغ جگر" مرکب نہ ہو۔ اس صورت میں نثر یوں بنے گی: "ان

نے جگر پہ ایک دیا سا بجھتا داغ جلایا ہے۔" چونکہ "داغ جلانا" کا محاورہ میر نے کثرت سے استعمال کیا ہے (مثلاً ۲۱۳/۲) اس لئے یہ معنی غلط نہیں ٹھہرائے جا سکتے کہ جگر پر ایک داغ روشن تو کیا ہے، لیکن وہ اتنا مدھم ہے جیسے بجھتا ہوا دیا۔ لہٰذا ایسے بے کس آدمی سے معارض ہونا کیا ضرور؟

پیکر در پیکر کی یہ پیچیدگی، اور اس کے تاثر کا ارتکاز، لائق داد ہے۔ اب میر کا کردار ہمارے سامنے ایسے شخص کا کردار بن کر سامنے آتا ہے جس کے اندر کی سب آگ بجھ چکی ہے، اور اس آگ کی یادگار ایک داغ جگر ہے جس کی گرمی اور چمک ماند پڑ چکی ہے۔ اس داغ کی یادگار ایک ٹمٹماتا ہوا چراغ ہے جسے خود میر کی شکستہ ہستی کہہ سکتے ہیں۔

یہ میر کے ان چند شعروں میں ہے جن میں درویشی طنطنہ، اپنی شکست پر غرور، اپنی ناکامی میں بھی گردن افرازی کا پہلو نکلنے کے طور، یہ سب نہیں ہے، بلکہ ایک ذرا سا اپنے اوپر افسوس، اپنی آگ کے ضائع جانے کا رنج ہے۔ شخصیت کو ہزیمت تو یہاں بھی نہیں ہوئی، لیکن دنیا کے آگے جم کر مقاومت بھی نہیں ہے۔ اس کی جگہ اپنے آپ میں گم رہنے، اور باہر کی دنیا سے دو چار نہ ہونے کی آرزو ہے۔ اس شعر میں بڑھاپے کی تھکاوٹ سنائی دیتی ہے۔

۴۷۲

۱۳۶۰ بھوکے مرتے مرتے منھ میں تلخی صفرا پھیل گئی
بے ذوقی میں ذوق کہاں جو کھانا پینا مجھ کو بھائے

۴۷۲/۱ میر کے بارے میں جہاں عسکری صاحب نے بہت سی عمدہ باتیں کہی ہیں ان میں ایک یہ بھی ہے کہ میر میں یہ صلاحیت تھی کہ وہ "چھوٹے موٹے تجربات کو ایسے حسین طریقے" سے بیان کر سکتے تھے کہ "اس معاملے میں بھی دوسرے شاعر آسانی سے (میر) کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔" لیکن میر میں اس کی مخالف صفت بھی تھی، کہ (جیسا میں نے اکثر کہا ہے) وہ بڑی بڑی باتوں اور عشق کے بڑے بڑے تجربات کو روزمرہ زندگی کی سطح پر اتار کر بھی بیان کر سکتے تھے۔ خود عسکری صاحب نے میر کے شعر نا چار میر منڈکری سی مار سو رہا (ملاحظہ ہو ۱/۹۷) پر کیا عمدہ بات کہی ہے کہ "آدمی چاہے آسمان پر جائے یا نہ جائے، لیکن آدمی کو زمین پر لے آئے تو یہی بہت بڑی کامرانی ہے۔" افسوس کہ اس کے بعد وہ کہتے ہیں "اسی ضمن میں فراق کا بھی ایک شعر سنتے چلیے۔" پھر وہ یہ شعر لکھتے ہیں۔

فرصت ضروری کاموں سے پاؤ تو رو بھی لو
اے اہل دل یہ کار عبث بھی کیے چلو

اس پر افسوس ہی کیے بنے، کہ دونوں مصرعوں میں صرف وتو کا بھی ربط نہیں، اور تکرار الگ۔ یہ مثال تو بڑے تجربے کو چھوٹا کر کے دکھانے کی ہوئی۔ یگانہ بھی اسی بیماری کے گرفتار تھے، کہ برابر کے مصرعے بنانا ان کے لیے مشکل تھا، اور مضمون کو وہ نبھا نہ پاتے تھے۔ لہٰذا ان کے بڑے مضمون بھی بسا اوقات چھوٹے ہو کر کاغذ پر اترتے تھے۔ یگانہ۔

شربت کا گھونٹ جان کے پیتا ہوں خون دل
غم کھاتے کھاتے منھ کا مزا تک بگڑ گیا

اس بات سے قطع نظر کہ یہاں "تک" کی جگہ "ہی" کا محل ہے، یگانہ نے غم کو کسی ایسی چیز سے تعبیر کیا ہے جس کا کھانا نقصان دہ ہے۔ یعنی انھوں نے غم کھانے کو کوئی روزمرہ جیسا عمل قرار دیا ہے۔ میر کے زیر بحث شعر میں بھوک سے مرنے کا احساس عشق پر حاوی نہیں، کیونکہ مصرع ثانی میں "بے ذوقی" کے باعث ذوق نہ ہونے اور باعث کھانا پینا اچھا نہ لگنے کی بات ہے۔ عشق ہی نے کھانا پینا چھڑا دیا ہے۔ لیکن اس تجربے کو بھوک، اور بھوک کے باعث صفرا کی تلخی کا ذائقہ منھ میں بھر جانے کے پیکر کی شکل دے دینے کی وجہ سے شعر کی سطح عام زندگی کی ہو گئی، جس میں عشق اور بھوک دونوں موت کا باعث ہو سکتے ہیں۔ عشق اور بھوک دو طرح کے تجربے اچانک ایک فوری وحدت بن جاتے ہیں۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ میر کا پیکر یگانہ کے پیکر سے زیادہ قوت مند اور محاکاتی ہے۔ "صفرا" کا لفظ چہرے کی زردی کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ "ذوق" کے لفظ (بمعنی ذائقہ، بمعنی شوق، رجحان) سے بھی میر نے خوب کام لیا ہے۔

فارسی میں "بے ذوق" کے معنی ہیں "بے مزہ چیز۔" اور "بے ذوقی" صفت ہے "بے ذوق" کی، یعنی کسی چیز میں مزے کا نہ ہونا اس کی بے ذوقی کہلاتا ہے۔ لیکن اردو میں "بے ذوق" اسے کہتے ہیں جسے ذوق نہ ہو۔ (ذوق اچھا بھی ہوتا ہے اور برا بھی۔ لیکن جب ہم کسی کو "باذوق" کہتے ہیں تو اس سے مراد ہوتی ہے (of good taste)۔) "ذوق" کے معنی میں چکھنے کے علاوہ کوشش کرنا، اچھے برے کا فرق کرنا، رجحان رکھنا، وغیرہ معنی میں شامل ہیں۔ اس لیے اردو میں "بے ذوق" کے معنی محض "بے مزہ چیز" نہیں، بلکہ ایسا شخص بھی "بے ذوق" کہلاتا ہے جس کے دل میں کچھ کرنے کی امنگ نہ ہو، کسی بات کی طرف رجحان نہ ہو، وغیرہ۔ اقبال ("بال جبریل")۔

نومید نہ ہو ان سے اے رہبر فرزانہ
کم کوش تو ہیں لیکن بے ذوق نہیں راہی

لہٰذا میر کے شعر میں "بے ذوقی" اور پھر "ذوق" کثیر المعنی ہیں اور بھوک، منھ تلخی کے ضلعے کے الفاظ بھی ہیں۔ افسوس کہ پلیٹس کے علاوہ تمام بڑے اردو لغات "بے ذوق" اور "بے ذوقی" سے خالی ملے۔ اقبال کا شعر بالکل سامنے کا تھا۔ اس کے باوجود "اردو لغت" نے بھی "بے ذوق" کو نظر انداز کر دیا ہے۔

میر کے شعر کا داخلی ماحصل وہی ہے جو فراق کے شعر کا ہے، کہ عشق بھی انسانی تجربہ اور انسانی صورت حال ہے، اور عشق کی طرح کی اور بھی صورت حالات ہو سکتی ہیں جو اہم اور معنی خیز ہوں۔ پھر یہ کہ

انسان ہر حال میں فرہاد یا مجنوں کی طرح عشق نہیں کرتا۔ وہ دنیا میں رہ کر بھی عشق کر سکتا اور کرتا ہے۔ فراق صاحب نے "ضروری کاموں" کا فقرہ بیسویں صدی کے مزاج کے اعتبار سے اچھا رکھا۔ لیکن ان کا دوسرا مصرع بہت بھونڈا اور نحوی اعتبار سے غلط ہے۔ مگر ان کے شعر کی اصل کمزوری یہ نہیں، بلکہ ان کا مضمون ہے، جس پر عسکری صاحب کی نگاہ نہ گئی۔ عشق میں رونے کا کام دوسرے ضروری کاموں کے ساتھ ساتھ ہوتا ہے۔ ایسا نہیں کہ کاروبار حیات اور گھربار کے کام جب فرصت دیں تب ہم اپنے غم کا احساس یا شعور پیدا یا ظاہر کریں۔ یہ بات تو مسلمان صوفیہ بہت پہلے بتا گئے تھے کہ زندگی کے دھندے اور اللہ کی محبت اور جمال الٰہی سے دوری کا غم ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ایک بزرگ نے اس کی مثال یوں دی ہے کہ جیسے کسی شخص کا عزیز ترین جوان بیٹا مر جائے تو وہ دنیا کے سب کام پھر بھی کرے گا، لیکن اس کے دل میں ہر وقت اس بیٹے کی یاد کی کسک ہوگی۔ اسے دنیا کے کام اچھے نہ لگیں گے بعض وقت ان سے نفرت بھی لگے گی۔ لیکن وہ کام بھی ہوتے رہیں گے اور دل روتا بھی رہے گا۔ ان بزرگ کا کہنا تھا کہ اللہ سے دوری میں انسان کو دنیا میں ایسے ہی شخص کی طرح رہنا چاہئے، کہ اس کا دل تو اللہ میں مصروف ہو اور جسم وہ تمام جسمانی کام انجام دے رہا ہو جو اس کا وظیفہ ہیں۔

میر کے شعر میں یہی حقیقت پورے کمال کے ساتھ نظم ہوئی ہے۔ موت کا فوری باعث بھوک ہے، اور اس کا احساس، اس کا شعور، بلکہ اس حقیقت کا اعتراف اور اس کی قدر ضروری ہے۔ لیکن بھوک کی وجہ کھانے پینے سے نفرت ہے، اور کھانے پینے سے نفرت کی وجہ عشق ہے۔ میر نے عشق کو فاقہ کشی کی موت کا پیکر بخش دیا ہے، لیکن فاقہ کشی کی موت خود مقصد حیات کا درجہ رکھتی ہے۔ عشق کے تجربے کی عظمت ہمارے دل میں کم نہیں ہوئی، لیکن اس کی تصویر انھوں نے ہمیں چھوٹے سے آئینے میں دکھا دی۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔

میر سوز نے "تلخ" کی ردیف میں پوری غزل کہی ہے، لیکن انھوں نے میر کے مضمون کو ہاتھ نہیں لگایا، اور نہ ہی ان کا کوئی شعر میر کے نزدیک پہنچتا ہے۔ مثلاً ایک شعر پیش کرتا ہوں، یہاں رعایت اور صنعت کا لطف ضرور ہے۔

شکر ہے حق کا زباں کی ہم نے لذت چھوڑ دی
جو ملا سو کھا لیا خواہ شیریں خواہ تلخ

میرا جی کے یہاں ذائقے پر مبنی پیکر بہت ہیں۔ پہلے میرا خیال تھا کہ اس خصوصیت میں میرا جی اردو شعرا میں بے مثال ہیں۔ لیکن میر کے یہاں مذوقات کی کثرت دیکھ کر محسوس ہوا کہ حسب معمول میر یہاں بھی آگے آگے ہیں۔ بعض شعر ملاحظہ ہوں۔

شیریں نمک لبوں بن اس کے نہیں حلاوت
اس تلخ زندگی میں اب کچھ مزا نہیں ہے

(دیوان ششم)

اب لعل نو خط اس کے کم بخشتے ہیں فرحت
قوت کہاں رہے ہے یاقوتی کہن میں

یاقوتی = ایک طرح کی خوش رنگ و خوش ذائقہ مقوی دوا، ایک طرح کا خوش ذائقہ اور خوش رنگ حلوہ، سرخ رنگ کی شراب۔

(دیوان دوم)

ہائے اس کے شربتی لب سے جدا
کچھ بتا سا گھلا جاتا ہے جی

(دیوان دوم)

میں جو نری کی تو وہ نا سرچڑھا وہ بدمعاش
کھانے ہی کو دوڑتا ہے اب مجھے حلوہ سمجھ

(دیوان دوم)

خضر اس خط سبز پر تو موا
دھن ہے اب اپنے زہر کھانے کی

(دیوان دوم)

کیا دور ہے شربت پہ اگر قند کے تھوکے
ٹک جن نے ترے شربتی ان ہونٹوں کو چوسا

(دیوان سوم)

ہم ڈرتے شکر رنجی سے کہتے نہیں یہ بھی
خجلت سے ترے ہونٹوں کی ہیں شہد و شکر آب

(دیوان سوم)

یہ حسرت ہے مروں اس میں لئے لبریز پیمانہ
مہکتا ہو نپٹ جو پھول سی دارو سے مے خانہ

(دیوان اول)

کہا میں درد دل یا آگ اگلی
پھپھولے پڑ گئے میری زباں میں

(دیوان سوم)

رساتے ہو آتے ہو اہل ہوس میں
مزا رس میں ہے لوگے کیا تم کرس میں

(دیوان پنجم)

۴۷۳

کیسی سعی وکشش کوشش سے کعبے گئے بت خانے سے
اس گھر میں کوئی بھی نہ تھا شرمندہ ہوئے ہم جانے سے

دامن پر فانوس کے تھا کچھ یوں ہی نشاں خاکستر کا
شوق کی میں جو نہایت پوچھی جان جلے پروانے سے

برسوں میں پہچان ہوئی تھی سو تم صورت بھول گئے
یہ بھی شرارت یاد رہے گی ہم کو نہ جانا جانے سے

۴۷۳/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں۔ ہاں ایک ذرا سی چالاکی ضرور ہے، کہ کعبے میں نہ بت ہیں، نہ تصویریں، اور نہ ہی اب کوئی خانۂ کعبہ کے اندر جا سکتا ہے۔ لہٰذا وہاں "کوئی بھی نہ تھا" کہنا درست بھی ہے، اور حقیقی اعتبار سے نادرست بھی۔ کعبہ شریف تو اللہ کا گھر ہے، اور لطف یہ ہے کہ اس کے خانۂ خدا ہونے کا ثبوت بھی یہی ہے کہ وہاں کچھ بھی نہیں۔ پھر ایک خفیف سا طنز بھی ہے ان لوگوں پر جو بت خانے سے کعبے کو جاتے ہیں، اس گمان میں کہ اس میں ظاہری جلوؤں کی اسی قدر فراوانی ہوگی جس قدر بت خانے میں ہے۔

دونوں مصرعوں میں روانی، ڈرامائی انداز، اور لہجے کا ملنگ پن، تجاہل عارفانہ، یہ سب بھی قابل لحاظ ہیں۔

۴۷۳/۲ اس شعر میں غضب کی کیفیت اور شور انگیزی ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ اس میں طنز کا بھی پہلو

ہے۔ ملاحظہ ہو:-

(۱) ''جان جلے'' کو ''دل جلے'' کا ہم معنی فرض کریں۔ یعنی ''بہت زیادہ روحانی دکھ اٹھائے ہوئے۔'' (خاص کر ایسا شخص جو کسی ایسی صورت حال میں گرفتار ہو جہاں روحانی اذیت ہو اور وہ اس سے گلو خلاصی نہ کر سکتا ہو، تو اس کو ''دل جلا'' کہتے ہیں۔) مومن کے ایک شعر میں یہ معنی بخوبی واضح ہوتے ہیں۔

گرم جواب شکوۂ جور عدو رہا
اس شعلہ خو نے جان جلائی تمام شب

لہٰذا میر کے شعر میں پروانہ ابھی خاک نہیں ہوا ہے، بلکہ وہ دل جلا اور دکھ اٹھائے ہوئے شمع کے گرد پھر رہا ہے۔ جب اس سے پوچھا کہ شوق کی انتہا کیا ہے؟ یا اس کا انجام کیا ہے؟ تو اس نے فانوس سے ٹکرا کر جل کر جان دے دی۔ ایک ہلکا نشان جو اس کے ٹکرانے سے فانوس پر بنا تھا، وہی گویا سوال کا جواب ٹھہرا۔ یا پھر نشانیاتی رنگ میں کہیں تو وہ ہلکا سا نشان جو فانوس پر بنا تھا اس کے معنی تھے ''شوق کی انتہا/شوق کا انجام یہ ہے۔'' یہ مفہوم طنز کا حامل ہے، کہ جس کے دل پر پڑی نہیں وہ شوق کے انجام یا انتہا کی بات کیا کر سکتا ہے؟ نہایت شوق کی تو کوئی یادگار بھی نہیں بنتی۔ بس ایسی ہی سوختگی کا ایک خفیف سا نشان ہوتا ہے جو نہ صرف یہ کہ صبح کو جھاڑ پونچھ کر صاف ہو جاتا ہے، بلکہ وہ اس بات کی بھی علامت ہے کہ پروانے کی رسائی شمع تک نہیں، بلکہ صرف فانوس تک تھی۔

(۲) اگر ''جان جلے'' کے معنی قرار دیں ''وہ جس کی جان جل کر خاک ہو چکی ہے۔'' یعنی وہ جو جل بھن کر ختم ہو گیا ہے، تو شعر کا مفہوم یہ ہوگا کہ میں نے پروانۂ خاکستر شدہ سے پوچھا یا اس کے بارے میں پوچھا کہ شوق کی نہایت کیا ہے؟ تو مجھے کوئی جواب تو نہ ملا، بس ایک ہلکا سا راکھ کا داغ دکھائی دیا۔ یعنی شوق کی انتہا/انجام یہی ہے کہ بس خاک ہو جاؤ اور بہت سے بہت ایک ہلکا سا داغ معشوق کے دامن پر چھوڑ جاؤ۔

اب مزید باریکیاں ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ میں غیر معمولی ڈرامائیت ہے ''پھر'' کچھ یوں ہی شاں'' کہہ کر پروانے کی بے قدری، اس کی جان کی کم قیمتی، اور اس کے نام اور کام کی کم ثباتی کو جس خوبی سے ظاہر کیا ہے اس کی مثال کسی اور فن (مثلاً مصوری) میں نہیں مل سکتی۔ بعض لوگ جو شاعری کی معراج

مصوری قرار دیتے ہیں، وہ ارسطوئی فلسفے کے مارے ہوئے ہیں۔ ورنہ کوئی بھی دیکھ سکتا ہے کہ زیر بحث شعر میں جو کچھ بیان ہوا ہے اس کی مصوری ناممکن ہے۔

ایک مفہوم یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم کوئی ایسا شخص ہے جو کاروبار شوق میں نیا نیا داخل ہوا ہے۔ پروانہ چونکہ اس معاملے میں کامل و اکمل ہونے کی شہرت رکھتا ہے، اس لئے متکلم نے کسی پروانے سے پوچھا کہ شوق کی نہایت کیا ہے؟ اس طرح ''جان جلے'' کو پروانے کی عام صفت کہہ سکتے ہیں۔ یعنی سب پروانے جان جلے ہوتے ہی ہیں۔ دوسری صورت یہ ہو سکتی ہے کہ متکلم نے کسی معمولی، ادھر ادھر کے پروانے سے نہیں، بلکہ کسی ''جان جلے'' پروانے سے استفسار کیا۔

یہ پہلو بھی نہایت لطیف ہے کہ شوق کی انتہا اور شوق کا انجام دونوں ایک ہیں۔ ''نہایت'' کی ذو معنویت کے باعث یہ نکتہ ممکن ہو سکا ہے۔ پھر یہ نکتہ بھی ملحوظ رہے کہ دامن پر نشان یا دھبہ عام طور پر بری چیز سمجھا جاتا ہے۔ ''دامن پر دھبہ لگنا'' بمعنی عزت کھوئی ہونا، بدنام ہونا، الزام لگنا وغیرہ۔ اور اگر محاورے کا حوالہ نہ بھی دیں تو دامن کا دھبہ ایسی چیز نہیں جسے قائم رہنے دیا جائے۔ لہٰذا شوق کی نہایت، اس کی معراج، اس کے کمال کی انتہا، محض ایک دھبہ ہے جسے معشوق اپنے دامن سے جلد از جلد دھو ڈالنا چاہے گا۔ اور اگر اسے معشوق کے دامن پر داغ، یا دھبہ فرض نہ بھی کریں، تو آخر شوق کی انتہا کیا رہی؟ بس ایک دھندلا سا نشان جس کی زندگی لمحوں میں ناپی جا سکتی ہے۔

شور انگیزی، کیفیت، معنی، مضمون، روانی جس لحاظ سے دیکھیں یہ شعر شاہکار ہے۔

۲۷۳/۴ اس شعر میں بھی ایک افسانہ ہے، اور حسب معمول زبان کی چالاکی تو ہے ہی۔ ''ہم کو نہ جانا جانے سے'' یعنی ''جان بوجھ کر ہم کو نہ پہچانا۔'' ظاہر ہے کہ یہ معنی ایک لمحہ رکنے پر ہی سمجھ میں آتے ہیں۔ اول وہلہ میں گمان گذرتا ہے کہ معنی ہیں ''ہمارے (چلے) جانے کی وجہ سے ہم کو نہ پہچانا۔'' لطف یہ ہے کہ موخر الذکر معنی کچھ ایسے غلط بھی نہیں۔ پہلے مصرعے میں کہا کہ تم نے برسوں میں تو ہمیں پہچاننا سیکھا تھا، اور پھر صورت بھول گئے۔ اس کو مصرع ثانی سے ملا کر پڑھئے تو یہ امکان پیدا ہوتا ہے کہ متکلم/عاشق نے بمشکل بڑے عرصے کی کوشش کے بعد معشوق کو اپنا صورت آشنا کیا تھا۔ پھر کسی ضرورت یا مجبوری کی بنا پر متکلم/عاشق کو چند روز کے لئے کہیں جانا پڑا۔ اب جو واپس آ کر دیکھتا ہے تو پھر وہی روز اول ہے، کہ

معشوق اسے پہچانتا نہیں۔ متکلم/عاشق اسے معشوق کی شرارت پر محمول کرتا ہے کہ ہم ذرا دیر کو چلے کیا گئے کہ تم کو پھر ہماری صورت بھول جانے کا بہانہ مل گیا! گویا ہمارا جانا تمھارے نہ جاننے کا بہانہ ہو گیا۔ دونوں صورتوں میں معشوق کی شوخی اور شرارت کا مضمون ہے۔ فرق صرف ہے کہ پہلے معنی کی رو سے مضمون بیان ہوا ہے زبان کی چابکدستی کے ذریعہ۔ اور دوسرے معنی کی رو سے مضمون بیان ہوا ہے طرز بیان ایسا اختیار کرنے پر جس میں بعض باتیں مقدر چھوڑ دی ہیں، اور ہمیں اپنی طرف سے خانہ پری کرنی پڑتی ہے۔

پہلے مصرعے میں بے چارگی اور طنز خوب ہیں، لیکن دوسرے مصرعے میں ایک طرح کی قطعیت (Finality) ہے، کہ اب معشوق سے سوائے شرارت اور تجاہل کے کچھ بھی متوقع نہیں۔ ''یہ بھی شرارت یاد رہے گی''، گویا زندگی کا ایک باب ختم ہوا، اور اگلے باب میں ان باتوں کی بھی توقع نہیں جو گذر چکیں۔ وہ بہت اچھی باتیں نہ تھی، لیکن کچھ تو تھا۔ معشوق ہماری صورت تو پہچاننے لگا تھا۔ اب وہ بھی ربط نہ رہا۔ معشوق کا کردار عجب الفزستم گر کا کردار ہے، کہ اس نے طوطا چشمی کی ہے، لیکن ہم اس کے برتاؤ کو طبیعت کے خبث سے زیادہ کھلنڈرے پن، شوخی اور ادائے معشوق پر محمول کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ آخر وہ غالب کے معشوق کی طرح ''بے حوصلہ'' تو نہیں ع

معشوق و بے حوصلگی طرفہ بلا ہے

میر کے شعر میں متکلم نے ''شرارت'' کا لفظ بڑا معنی خیز رکھا ہے، کہ یہ ہزار بے مروتی سہی، لیکن ہے پھر بھی شرارت ہی۔ ورنہ اور کئی لفظ ممکن تھے ''حرکت''، ''تجاہل'' وغیرہ لفظ ''شرارت'' میں نو عمری اور چلبلے پن کی خوشبو ہے۔

۴۷۴

روٹھے جو تھے سو ہم سے روٹھے ہوئے ودا ہی
کیا روئیے ہمیں تو منت بھی کر نہ آئی

۴۷۴/۱ یہ شعر انسانی تعلقات کے اس بنیادی تضاد کو نمایاں کرتا ہے جس کی طرف عسکری صاحب نے بار بار اشارہ کیا ہے کہ عشق بیک وقت زحمت بھی ہے اور رحمت بھی۔ اس کے ساتھ ساتھ اس میں ترسیل کی ناکامی کا المیہ بھی ہے، کیونکہ ''منت بھی نہ کر آئی'' کا ایک مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ''تمام منت سماجت کے الفاظ جو ہم نے استعمال کیے وہ بے اثر تھے۔'' یعنی ہمارے الفاظ اپنا مقصد نہ پورا کر سکے۔ یا پھر یہ کہ ہمیں اچھے الفاظ ہی نہ مل سکے۔ یا پھر یہ کہ ہم جانتے ہی نہ تھے کہ الفاظ کو کس طرح ادا کیا جائے کہ ان سے منت کا پہلو نکلے، وغیرہ۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اپنی ظاہری سادگی، بلکہ بندش کی سستی کے باوجود یہ پورا شعر ہی ابہام کا کارخانہ ہے۔ اگر غور نہ کیا جائے تو یہ محض معاملے کا ذرا دلچسپ، لیکن کچھ بے رنگی سے بیان کیا ہوا شعر معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ذرا تامل کریں تو شعر کا عالم ہی دگرگوں نظر آتا ہے۔ اور تامل اس لئے ضروری ہے کہ اس کا مضمون بہر حال تازہ ہے۔ معشوق کسی بنا پر روٹھ گیا۔ ہم نے اسے منانا چاہا، لیکن وہ من کے نہ دیا۔ اب ہم اس بات پر غم زدہ ہیں کہ اسے ناراض ہی جانے دیا۔ لیکن سچی بات یہ ہے کہ خود یہ بات بھی مبہم ہے کہ متکلم کے غم کا اصل سبب کیا ہے؟ یہاں کئی امکانات ہیں:

(۱) اصل غم اس بات کا ہے کہ معشوق روٹھا ہی چلا گیا۔ یا

(۲) اس بات کا کہ ہم کو منانا نہ آیا۔ یا

(۳) اس بات کا کہ ہم نے معشوق کو خفا کر دیا، اس لئے اب وہ دوبارہ نہ آئے گا۔ یا

(۴) اس بات کا کہ ہماری سمجھ میں نہیں آ رہا ہے کہ ہم معشوق کے (جانے کا ماتم کریں یا

(۲) ترسیل کی ناکامی کا یا (۳) منانے کے فن میں اپنی بے ہنری کا۔ یا

(۵) اس بات کا کہ ہم جیسے نااہل عاشق کا رونا بھی کس کام کا؟

خیر، یہ تو بات میں بات نکل گئی۔ اب شعر پر شروع سے غور کریں۔ پہلی بات یہ کہ وہ صورت حال ہی مبہم ہے جس میں یہ شعر وجود میں آیا۔ یعنی یا تو معشوق کسی غیر شہر یا ملک سے عاشق کی ملاقات کو آیا تھا، لیکن عاشق کی کسی بات پر روٹھ کر چلا گیا۔ یا کچھ دن ساتھ رہنے کے بعد عاشق نے کوئی ایسی بات کہہ یا کردی جس سے معشوق روٹھ گیا۔ اور آخری وقت تک روٹھا ہی رہا۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ معشوق رہتا تو اسی شہر میں ہے، جہاں عاشق ہے۔ ایک بار وہ معشوق سے ملنے آیا اور تب یہ بات ہوئی کہ ملاقات کے دوران، یا چلتے وقت، معشوق روٹھ گیا اور پھر روٹھا ہی رہا۔

یہاں اس بات پر توجہ رکھئے کہ بات معشوق کے روٹھنے کی ہے، کسی اصولی بات پر ناراض یا خفا ہونے کی نہیں۔ اور اگر یہ روٹھنا ملاقات کے شروع یا وسط میں تھا تو پھر معشوق خفا ہو کر یا خشم گیں ہو کر فوراً چلا نہیں گیا، بلکہ اس نے ملاقات یا ٹھہرنے کی مدت بہر حال پوری کی۔ اور اگر ایسا ہے تو پھر مفاہمت یا تجدید دوستی کا امکان بھی ہے۔

اب مزید غور کرتے ہیں۔ شعر کا مضمون ہے روٹھے ہوئے (لوگوں) کا چلا جانا۔ یعنی یہ کسی ایک شخص (معشوق) کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے، اور بہت سے لوگوں کے بارے میں بھی۔ اگر موخر الذکر پر توجہ دیں تو امکان غالب اس بات کا ہے کہ بات کسی دنیاوی سفر پر چلے جانے کی نہیں، بلکہ مر جانے کی ہو رہی ہے۔ متکلم کو رنج ہے کہ اس کے دوست جو اس سے روٹھے تو روٹھے ہی رہے، حتیٰ کہ موت انھیں بلا لے گئی۔ میں اب ان پر کیا روؤں؟ میں تو اتنا کم بخت ہوں کہ ان کی خوشامد بھی نہ کر سکا۔ اب یہاں سے "منت بھی کرنہ آئی" کے دو مفہوم نکلتے ہیں۔ (۱) میں ان کی (معشوق کی، جانے والوں کی) اتنی خوشامد بھی نہ کر سکا کہ ابھی نہ جاؤ یا مت جاؤ۔ (۲) میں ان کی (معشوق کی، جانے والوں کی) اتنی منت بھی نہ کر سکا کہ جاتے وقت تو ناراضگی ترک کر دو، ہنسی خوشی سدھارو۔ (یا کم سے کم اپنا دل تو ہم سے صاف کرلو۔)

مصرع اولیٰ کو یوں بھی پڑھ سکتے ہیں ع

روٹھے جو تھے، سو ہم سے روٹھے، ہوئے روانہ

اس طرح معنی میں کوئی خاص تبدیلی نہیں آتی، لیکن تاکید کا فرق ہو جاتا ہے۔ اب معنی یہ ہوئے کہ (۱) ان

کے (معشوق یا دوستوں کے) روٹھنے میں اتنی قطعیت تھی کہ وہ ایک بار روٹھے تو پھر روٹھے ہی رہے، یہاں تک کہ جانے (یا مرنے) کا وقت آ گیا۔ (۲) وہ لوگ (معشوق یا کوئی اور) جو ہم سے کسی زمانے میں روٹھ گئے تھے، پھر ان سے ملنے یا مفاہمت کا موقع نہ ملا، اور وہ لوگ چلے گئے۔

اب "کیا روئیے" پر غور کریں۔ اس کے حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) میں ان کے جانے/مرنے کا کیا غم کروں؟ میں ان سے خوشامد بھی نہ کر سکا کہ مَن جائیں/رک جائیں۔

(۲) جب میں منت بھی نہ کر سکا تو روؤں کیا؟ میرا رونا اب کس کام کا؟

(۳) میں خود ہی اتنا خوددار/گم دماغ/بگڑے دل ہوں کہ مجھے منت بھی کرنا نہ آیا/مجھ سے منت بھی نہ ہو سکی۔ تو اب میں روؤں کیا؟ جب مجھ سے وہ نہ ہوا تو یہ بھی نہ ہوگا۔

(۴) اب میں اس بات کو کیا روؤں کہ مجھ سے منت بھی نہ ہو سکی/مجھے منت کرنا بھی نہ آیا۔

(۵) میں اس قدر دل شکستہ اور زباں گنگ تھا کہ منت کے لئے زبان بھی نہ کھول سکا، تو اب رونا میرے لئے کہاں ممکن ہے؟ جو آدمی دل کی فوری بات زبان پر نہ لا سکے وہ روئے گا کیا؟

ذرا غور کیجئے، معاملہ بندی کا شعر، بظاہر بالکل سپاٹ، اور معنی کی یہ کثرت۔ پھر شاعر صاحب پچھتر سے متجاوز۔ ایسا شعر تو بڑے بڑوں سے جوانی میں بھی نہیں ہوتا۔ ایسا شاعر، شاعر اعظم اور خدائے سخن نہ ہوگا تو کیا ہم آپ ہوں گے۔

۴۷۵

۱۲۶۵ ہستی موہوم و یک سر و گردن
سیکڑوں کیونکہ حق ادا کریے

۴۷۵/۱ یہاں غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے۔

جان دی دی ہوئی اسی کی تھی
حق تو یوں ہے کہ حق ادا نہ ہوا

غالب کا شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ پورا شعر اس قدر رواں ہے کہ معلوم ہوتا ہے نثر کے دو فقرے ہیں جو بالکل بے ساختہ موزوں ہو کر زبان پر آ گئے۔ پھر مصرع اولیٰ میں ''دی'' اور مصرع ثانی میں ''حق'' کی تکرار نہایت خوش آہند بھی ہے اور معنی میں بھی اضافہ کر رہی ہے۔ ان سب باتوں کے باوجود یہ کہنا پڑتا ہے کہ میر کا شعر غالب سے بہت بڑھا ہوا ہے، اور الفضل للمتقدم تو ہے ہی۔

لفظی پیچ و خم میں عام طور پر غالب کا پلہ میر سے بھاری رہتا ہے۔ لیکن یہاں میر کے الفاظ بھی غالب کے مقابلے میں فکر انگیز اور ''علمی'' رنگ لیے ہوئے ہیں۔ اور معنی کا تو پوچھنا ہی کیا ہے؟ پہلے مصرع ثانی کو اٹھاتے ہیں:-

(۱) سیکڑوں لوگوں (معشوقوں، دوستوں، بزرگوں، محسنوں) کے حق ہیں، کیوں کر ہم انھیں ادا کریں؟

(۲) اللہ تعالیٰ کے سیکڑوں حق ہیں، وہ کیوں کر ادا ہوں؟

(۳) اللہ تعالیٰ کے، اور بندوں کے سیکڑوں حق ہیں، ہم انھیں کس طرح ادا کر سکتے ہیں؟

(۴) ''کیونکہ ادا کریے'' انشائیہ اسلوب کے باعث کثیر المعنی ہے۔ (الف) ادا نہیں ہو سکتے۔ (ب) کیا ان کے ادا کرنے کی کوئی صورت ہے؟ (ج) ہمیں کیا مجال جو ہم انھیں ادا کر سکیں؟

(د) میں کیا کروں کہ یہ حق ادا ہو سکیں؟

اب مصرع اولیٰ کو دیکھیے۔ ہستی تو ہے، لیکن موہوم۔ یعنی وہ کوئی ایسی چیز نہیں جس کو دے کر کوئی مرئی شے حاصل ہو، یا کوئی بھی واقعی شے حاصل ہو۔ بہر حال، موہوم سہی، لیکن ایک ہستی تو ہے۔ لوگ اسے حقیقی نہیں تو نیم حقیقی (Quasi real) ضرور کہتے ہیں۔ اور ہماری بساط کیا ہے؟ ''یک سر و گردن۔'' یعنی یہ دونوں مل کر ایک شے بناتے ہیں۔ اگر سر نہ ہو تو گردن بے کار ہے، اور اگر گردن نہ ہو تو سر بھی نہیں۔ اب ان دو حقیقی / نیم حقیقی چیزوں سے کتنے اور کس کس کے حق ادا کریں؟ اگر سر اور گردن کو الگ الگ شے فرض کریں، کہ کسی کا حق ادا کرنے کے لیے گردن جھکا دی، اور کسی اور کا حق ادا کرنے کے لیے سر کٹا دیا، تو بھی بس یہ دو چیزیں ہوئیں، اور حقوق کا کوئی شمار نہیں۔

فکری اعتبار سے میر اور غالب دونوں کے یہاں مسئلہ ''حقوق'' کا ہے۔ دونوں کے یہاں یہ بات بدیہی طور پر ثابت ہے (یعنی اسے کسی ثبوت کی حاجت نہیں) کہ انسان پر بہت سی ہستیوں کے، اور بہت سے، حقوق ہیں۔ اور ان حقوق کا ادا کرنا انسان پر (اس کی انسانیت کی دلیل کے طور پر) فرض ہے۔ ایک حدیث میں آتا ہے تمھارے ''عین'' کا بھی تم پر حق ہے۔ ''عین'' سے مراد انسانی وجود ہے کہ ہمارے وجود، ہمارے جسم کا ہم پر حق ہے کہ ہم اس پر ظلم نہ کریں۔

برنارڈ لوئس (Bernard Lewis) نے اسلامیات اور اسلامی تاریخ پر اعلیٰ درجے کا کام کیا ہے۔ لیکن اس کا تعصب، یا بعض اوقات اس کی فہم کی ناکامی، اس کی تحریروں کے پس پردہ جھلکتی رہی ہے۔ چنانچہ ایک حالیہ مضمون میں اس نے کہا ہے کہ اسلام میں بندوں کے حق کا کوئی تصور نہیں۔ حقوق ہیں تو صرف اللہ کے ہیں۔ وہ تو یہاں تک کہتا ہے کہ بندوں کے حق کا تصور روح اسلام اور اصول دین کے منافی ہے۔ تعجب ہے کہ لوئس کو اتنا بھی نہیں معلوم کہ اسلام میں حقوق کے دو واضح حصے ہیں حقوق اللہ، اور حقوق العباد۔ حقوق العباد میں وہ معمولی، رسمی باتیں بھی شامل ہیں جنھیں ''خوش اخلاقی'' اور ''دوسروں کا لحاظ'' کہا جاتا ہے۔ مثلاً اگر کوئی اپنے گھر میں داخل ہو تو پکار کر، یا کسی طرح اپنی موجودگی کا احساس دلا کر، تاکہ کسی قسم کی بے پردگی نہ ہو، اور اگر کوئی محرم بھی ہے، لیکن حیا دار ہے تو ہم اسے (مثلاً) دوپٹہ یا کرتے کے بغیر نہ دیکھ لیں۔ یا ممکن ہے کوئی ایسا موقع ہے جب صاحب خانہ مرد کی موجودگی مناسب نہ ہو۔ لہٰذا بے اطلاع یا بے کہے گھر میں داخل ہونا درست نہ ہوگا۔ حقوق العباد کے بارے میں حکم ہے کہ اگر کسی نے اللہ کے حقوق

ادا نہ کئے تو اس کی معافی اور بخشائش کا معاملہ اس کے اور اللہ کے درمیان ہے۔ لیکن بندوں کے حقوق اگر ادا نہ کئے گئے، یا بندوں کے حقوق اگر غصب کر لئے گئے تو اللہ تعالیٰ بھی انھیں معاف نہ کرے گا، بلکہ یہ معاملہ بندوں کے درمیان ہوگا۔ اگر وہ بندہ جس کے حق ادا نہیں ہوئے ہیں، اس شخص کو معاف نہ کرے جس سے یہ فروگذاشت ہوئی ہے، تو پھر اللہ تعالیٰ بھی ان معاملات میں اپنی غفاری اور رحیمی اور کریمی کو کام میں نہ لائے گا۔

جس تہذیب میں حقوق اللہ اور حقوق العباد کے تصورات نہ ہوں اس کے لئے میر و غالب کے زیر بحث اشعار کو سمجھنا مشکل ہوگا۔ اب میر کے شعر میں فی الحال آخری نکتے پر غور کریں، کہ متکلم کو ادائے حقوق سے انکار نہیں ہے۔ اس کا مسئلہ صرف یہ ہے کہ حق تو بہت سے ہیں جن کی ادائگی کے لئے ہزاروں وسائل درکار ہیں، اور سامان یہاں صرف دو ہیں۔ لہٰذا بہت سے حق لامحالہ واجب الادا رہ جائیں گے۔ کاروبار حیات ہو یا کاروبار عشق، ہم ہمیشہ نقصان ہی میں ہیں۔ یہ بھی ملحوظ رکھیں کہ ایک سر اور گردن کے سوا کوئی چیز ہمارے پاس ایسی نہیں جسے ہم ادائے حقوق کے لئے استعمال کر سکیں۔ لاجواب شعر ہے۔

۴۷۶

دل پہلو میں ناتواں بہت ہے
بیمار مرا گراں بہت ہے

مقصود کو دیکھیں پہنچے کب تک
گردش میں تو آسماں بہت ہے

جی کو نہیں لاگ لامکاں سے
ہم کو کوئی دل مکاں بہت ہے

جاں بخشی غیر ہی کیا کر
مجھ کو بھی نیم جاں بہت ہے

۴۷۶/۱ بظاہر شعر میں کوئی خاص بات نہیں، بلکہ ہم جلدی میں ہوں تو اسے اوسط سے بھی کم درجے کا شعر قرار دے کر آگے بڑھ جائیں گے، لیکن غور کریں تو اس کی تہیں کھلتی ہیں۔ "بیمار گراں" اس شخص کو کہتے ہیں جس کی بیماری بہت پرانی ہو، یا جسے ایسی بیماری ہو جو بہت دیر میں اچھی ہوتی ہو۔ یہ لغت اسٹائنگاس کے سوا کہیں نہ ملا۔ "بہار عجم" میں "بیماری گراں" ضرور درج ہے، لیکن الگ لغت کے طور پر نہیں، بلکہ کسی اور لفظ کے معنی بیان کرتے ہوئے "بیماری گراں" کا فقرہ استعمال کیا ہے، اور معنی لکھے ہیں "ایسی بیماری جو بہت دیر سے ہو یا جو دیر میں اچھی ہوتی ہو۔" اب پتہ نہیں کہ اسٹائنگاس نے "بہار" میں "بیماری گراں" دیکھ کر اس سے "بیمار گراں" قیاس کر لیا، یا "بیمار گراں" اصل لغت ہے جس سے "بیماری گراں" بنا۔ بہر

حال، میر کی سند پر "بیمار گراں" کو بھی لغت مان لینے میں کوئی ہرج نہیں۔ "ناتوانی" اور بے وزنی میں تعلق مانا ہوا ہے۔ یعنی جو ناتواں ہوگا، اس کا وزن بھی کم ہوگا۔ اس لحاظ سے ناتواں دل کا گراں (= بھاری) ہونا بہت خوب ہے۔

جناب عبدالرشید نے مجھے مطلع کیا ہے کہ "چراغ ہدایت" میں "گراں بودن بیمار" کے معنی لکھے ہیں بیماری کی شدت جس میں مریض کے مرنے کا خوف ہو۔ عبدالرشید کی تلاش کی داد دیتے ہوئے میں نے "چراغ ہدایت" دیکھی اور ان کے بیان کی تصدیق حاصل کی۔ ایک نئی بات وہاں یہ معلوم ہوئی کہ خان آرزو نے سند میں نصرت (سیالکوٹی) کا شعر لکھا ہے۔

پروانہ تادم صبح مشکل کہ زندہ ماند
بیدار باش اے شمع بیمار ما گراں است
(مشکل ہے کہ پروانہ صبح تک زندہ رہ
جائے۔ اے شمع جاگتی رہنا ہمارا بیمار گراں
ہے۔)

چونکہ نصرت سیالکوٹی خان آرزو کے ہم عصر تھے اس لئے ممکن ہے میر بھی انھیں جانتے ہوں۔ لیکن اس میں تو بہت کم شک ہے کہ میر نے یہ محاورہ "چراغ ہدایت" ہی سے لیا ہوگا کیونکہ نصرت کے شعر کا پورا فقرہ (بیمار ما گراں است) میر کے شعر میں موجود ہے ؏

بیمار مرا گراں بہت ہے

"لغت نامۂ دہخدا" میں "گراں بودن بیمار ما" یا "بیمار گراں" وغیرہ کسی کا اندراج نہیں۔ ہاں "گراں" کی تقطیع میں ایک معنی "گراں" کے لکھے ہیں: "مشکل، طاقت فرسا، دشوار" اور خاقانی کا ایک شعر دیا ہے۔ بہر حال یہ معنی ہمارے مفید مطلب نہیں۔ "گراں بودن بیمار" کا محاورہ "چراغ" اور "بہار" سے "آنندراج" اور نے بھی نقل کیا ہے۔

اب پورے شعر پر غور کریں، متکلم نے دل کو اپنا بیمار کہا ہے۔ یعنی (۱) دل کسی اور کا ہے اور متکلم اس کا تیماردار یا معالج ہے۔ عام طریقہ ہے کہ تیماردار نرسیں یا ڈاکٹر جن مریضوں پر متعین ہوتے ہیں انھیں وہ اپنا مریض کہتے ہیں۔ (۲) دل ہے تو متکلم کا ہی لیکن متکلم اپنے دل کو اپنی ہستی سے الگ کوئی شے

قرار دے رہا ہے۔ یہ بھی عام محاورہ ہے کہ ہم کہتے ہیں "فلاں شخص دل کے ہاتھوں مجبور ہو گیا" یا "دل پر کسی کا قابو نہیں" وغیرہ۔ ایسے استعمالات میں نظم کائنات کے بارے میں ایک مخصوص تصور مضمر ہے، کہ انسان دنیا میں نہ صرف اکیلا ہے، بلکہ خود اس کا دل، یعنی وہ عضو جو احساسات، جذبات اور واردات کی آماج گاہ ہونے کے باعث انسان کو واقعی انسان بناتا ہے، وہ بھی اس سے الگ وجود رکھتا ہے۔ حتیٰ کہ یہ بھی ممکن ہے کہ دل بیمار ہو اور جسم صحت مند، جیسا کہ بظاہر اس شعر میں ہے۔

اگر "گراں" کو اس کے عام معنی ("بھاری"، لہٰذا "مشکل، جسے برداشت کرنا آسان نہ ہو") میں لیا جائے تو پر لطف معنی پیدا ہوتے ہیں، کہ دل اگرچہ ناتواں ہے، لیکن اس کی ناتوانی (یا اس کی بیماری) برداشت کرنا میرے لئے (= متکلم کے لئے، جس کے پہلو میں وہ مریض بیٹھا ہوا ہے) یا پہلو (= جسم) کے لئے، یا تیماردار کے لئے، بہت بھاری ثابت ہو رہا ہے۔ اس معنی میں یہ کنایہ بھی ہے کہ جسم، یا صاحب جسم، اب دل کی ناتوانی اور بیماری سے تنگ آ گیا ہے اور اس کی تمنا غالباً یہ ہے کہ کسی صورت دل سے چھٹکارا ملے تو خوب ہو۔

یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ "ترا بیمار" نہیں کہا، جو متوقع بات تھی۔ بلکہ "میرا بیمار" کہا، جو غیر متوقع بات ہے، کہ شعر کا متکلم اپنے آپ سے بات کر رہا ہے۔ اور "میرا بیمار" کے معنی ہیں "وہ بیمار جس کی دیکھ بھال میں کر رہا ہوں۔" لیکن یہ امکان بھی ہے کہ معشوق ہی متکلم ہو۔ اب معنی یہ نکلے کہ عاشق کے پہلو میں دل کی ناتوانی دیکھ کر معشوق از راہ شوخی یا از راہ تردد کہتا ہے کہ میرا بیمار (یعنی وہ جو میری وجہ سے بیمار ہے، یا وہ بیمار جس کا مالک میں ہوں) بہت گراں (یعنی مشکل سے اچھا ہونے والا مریض) ہے۔

اگر "بہت ہے" کے معنی لئے جائیں "کافی ہے"، یا "غنیمت ہے" (مثلاً ہم کہتے ہیں "دو چار دن بھی ساتھ رہ لیں تو بہت ہے۔") تو بالکل تازہ معنی پیدا ہوتے ہیں۔ یعنی مصرع اولیٰ میں کہا کہ دل اگر پہلو میں ہے تو یہی بہت ہے، ناتواں سہی۔ پھر دوسرے مصرعے میں کہا کہ میرے مریض کو مرنا تو ہے ہی۔ بس یہی بہت ہے کہ اس کا مرض گراں ہو، یعنی دیر میں اچھا ہونے والا ہو۔ تاکہ اس کی زندگی تا دیر قائم تو رہے۔ ان معنی کے اعتبار سے شعر کی نثر حسب ذیل ہوگی: دل (اگر) پہلو میں ہے (تو) ناتواں (ہی) بہت ہے۔ میرا بیمار (اگر) گراں (بھی) ہے (تو بھی) بہت (ہے۔)

۲/۴۷۶ کئی لوگوں نے مصرع اولیٰ میں ''پہنچیں'' کو ''پہنچے'' کی جگہ ممکن قرأت قرار دیا ہے۔ ''پہنچیں'' کے ممکن ہونے میں کوئی شک نہیں، لیکن اس کی کوئی ضرورت بھی نہیں۔ مضمون کے لحاظ سے ''پہنچے'' ہی بہتر ہے (جیسا کہ آگے واضح ہوگا) اور مجھے یقین ہے کہ میر نے ''پہنچے'' ہی لکھا ہوگا۔ اس شعر کے ساتھ غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے، اور شاید اسی وجہ سے بھی بعض مرتبین نے ''پہنچیں'' کے بالمقابل ''پہنچے'' کو بھی ممکن قرار دیا ہے۔ غالب ؎

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں
ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا

ممکن ہے غالب نے میر سے مضمون لے کر اسے اپنا لباس پہنا دیا ہو، ورنہ اصلاً میر کا مضمون مختلف ہے اور غالب کے مضمون سے زیادہ دلچسپ بھی ہے۔ غالب کا مضمون اس فطری خیال یا تصور پر مبنی ہے کہ انسان چونکہ اشرف المخلوقات اور حاصل کائنات ہے، اس لئے کائنات کی ہر شے انسان کی ہی خدمت میں لگی ہوئی ہے۔ قرآن کی ایک آیت سے بھی یہ مفہوم نکالا جا سکتا ہے۔ جیسا مولانا شاہ اشرف علی تھانوی نے سورۂ لقمان کی آیت نمبر ۲۰ کی تفسیر میں لکھا ہے۔ (اس اطلاع کے لئے میں حنیف نجمی کا ممنون ہوں۔) اور اگر قرآنی آیت کو معرض گفتگو میں نہ بھی لائیں تو یہ بات مسلم ہے کہ ہماری تہذیب میں انسان کو وجہ تکوین کا درجہ حاصل ہے۔ لہٰذا غالب کے یہاں طنزیہ، یا سنجیدہ، یا پھر جبر پرستانہ مجبوری کے لہجے میں کہا گیا ہے کہ جب سبع سماوات دن رات چکر کاٹ رہے ہیں تو کچھ نہ کچھ انقلاب، کچھ نہ کچھ حادثہ، کچھ نہ کچھ واقعہ تو ہوگا ہی۔ ہم گھبرائیں یا نہ گھبرائیں، ہمارے فکر مند ہونے سے کچھ نہیں ہوتا۔ حادثات کو واقع ہونا ہے اور وہ واقع ہوں گے۔ غالب کے شعر میں معنی کی کثرت بھی ہے، لیکن بات فی الحال مضمون کی ہو رہی ہے۔ اور غالب کا مضمون یہ ہے کہ آسمان کی گردش اس لئے ہے کہ آسمان مداخلت کرتا ہے انسانی معاملات میں۔ یعنی غالب کے شعر کی رو سے آسمان بھی انسانی / کائنات ڈرامے کا ایک کردار ہے، اور کردار بھی کیسا، موثر کردار، کیونکہ وہی اصل فاعل ہے۔ اس کے برخلاف میر کا مضمون یہ ہے کہ آسمان خود کسی نامعلوم (یا شاید خفیہ) مقصود کو حاصل کرنے کے لئے سرگرداں و پریشاں ہے۔ اب آسمان انسانی / کائنات ڈرامے کا نہیں، بلکہ کسی اور ہی کائناتی ڈرامے کا کردار بن جاتا ہے۔ یعنی اب اس کی حیثیت انسانی معاملات میں فاعل کی نہیں۔ بلکہ وہ خود کسی اور کے کھیل کا مہرہ، کسی اور کے ڈرامے کا فرد ہے جسے دوسرے کرداروں کی

طرح اپنے کاموں کے لئے استعمال (Manipulate) کیا جا رہا ہے۔

میر کے شعر میں آسمان کے ساتھ ہلکا سا تمسخر ہے، ایسا تمسخر جو عام طور پر برابر والوں کے ساتھ روا رکھا جاتا ہے۔ گویا آسمان بھی کسی معشوق کی تلاش میں خلا کی خاک چھان رہا ہے۔ ممکن ہے آتش کو خیال یہیں سے ملا ہو ؎

جستجو میں تیری انجم کی طرح اے ماہ حسن
ذرہ ذرہ ہو کے خاک عاشقاں گردش میں ہے

آتش کا مضمون بہت خوب ہے، لیکن خیال بندی حاوی ہونے کی وجہ سے بے ساختگی اور انبساط کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ غالب کے شعر میں معنی کی کثرت یقیناً ہے۔ اگر میر کے شعر میں ''پہنچے'' کی جگہ ''پہنچیں'' پڑھیں تو اس کا لہجہ طنزیہ فرض کرنا ہوگا (یعنی اپنے اوپر طنز)۔ یا پھر نظام کائنات سے ایک معصومانہ بے خبری کا مضمون ہوگا کہ ان کو یہ معلوم ہی نہیں کہ آسمان کی گردش کسی اور وجہ سے ہے، ان کے حصول مقصد کی خاطر نہیں۔ دونوں مضمون دلچسپ ہیں، لیکن ''پہنچے'' کی قرأت میں جو بات ہے (کہ آسمان بھی ہم آپ کی طرح کسی عظیم تر کائناتی ڈرامے کا حقیر سا کردار ہے) وہ بہت تازہ بھی ہے اور بلند بھی۔ ''پہنچے'' کہنے میں بھی معنی کے فائدے ہیں۔ (۱) مصرع اولیٰ کو استفہام انکاری قرار دیں تو معنی ہوئے کہ آسمان اپنے مقصود کو کبھی نہ پہنچے گا۔ (۲) جب خود آسمان، جسے ہم کارساز سمجھتے ہیں، اپنے مقصد کے حصول میں چکر کاٹ رہا ہے تو ہم غریب کس کھیت کی مولی ہیں؟ ہماری تحصیل مقصد بھلا کب اور کیا ہوگی؟ (۳) متکلم کو اپنے مقصد کے پورے ہونے نہ ہونے کی فکر نہیں، وہ آسمان کے بارے میں فکر مند ہے۔ (یہ فکر مندی محض تماش بین کی بھی ہو سکتی ہے، کسی ذاتی ہمدردی کی بنا پر نہیں۔) (۴) مقصود تک پہنچنے کا طریقہ یہ ہے کہ خوب تگ و دو کی جائے، چاہے اس تگ و دو کی کوئی خاص سمت نہ ہو، بلکہ چاہے وہ آسمان کی تگاپو کے مانند کولھو کے بیل کی سی ایک ہی مدار میں چکر کاٹنے کی کیوں نہ ہو۔ ان آخری معنی میں بھی وہی ہلکا سا تمسخر پنہاں ہے جس کی طرف میں نے شروع میں اشارہ کیا تھا۔ عجب طرحدار شعر ہے۔

اس مضمون کو ذرا واضح کر کے دیوان ششم کی آخری غزل میں یوں کہا ہے ؎

مطلوب گم کیا ہے تب اور بھی پھرے ہے
بے وجہ کچھ نہیں ہے یہ گردش آسماں کی

۴۷۶/۳ ''لاگ'' کی ذو معنویت سے میر نے پہلے بھی فائدہ اٹھایا ہے، مثلاً ۲/۵۷ اور ۲/۳۴۴۔ لیکن یہاں ''جی کو لاگ'' سے ''جی لگنے دلچسپی ہونے'' کے بھی معنی کا التباس پیدا ہوتا ہے۔ لامکاں میں جینے کے بھی دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ قید مکان سے آزاد ہو کر جینا، یعنی لاحد و نہایت ہو جانا۔ دوسرے معنی ہیں معدوم ہو جانا، فنا ہو جانا۔ یہ بات ہی کیا کم عمدہ تھی کہ ہمیں لامکاں سے کوئی رغبت نہیں، لیکن لامکاں سے کوئی جھگڑا بھی نہیں، کہ اس سے بھی بڑھ کر لامکاں، جو ایک طرح کی Space ہے، اسے زماں کی طرح استعمال کر رہے ہیں، یعنی لامکاں میں جینے کی بات کر رہے ہیں۔

مصرع اولیٰ کی لطیف کثیر المعنویت کے آگے مصرع ثانی ذرا مدھم لگتا ہے، لیکن ذرا غور کریں تو بات اتنی معمولی نہیں۔ لامکاں میں رہنے میں جو مزے ہیں وہ اپنی جگہ، لیکن دل میں رہنے کی بات ہی اور ہے۔ اگر معشوق کا دل کہتے تو بات ذرا ہلکی ہوتی، کہ معشوق کا دل بہر حال لامکاں سے بڑھ کر ہے (یا بڑھ کر ہونا چاہئے۔) کمال کی بات تو یہی کہ گھر کی حیثیت سے ''کوئی دل'' ہمارے لئے بہت ہے۔ کسی کا بھی دل ہو حتی کہ دشمن کا بھی دل ہو (بلکہ یوں کہیں کہ دشمن کا دل ہو تو اور بھی خوب۔) بہر حال لامکاں سے بہتر ہے۔ کسی کے دل میں رہنے کو مل جائے تو گویا ہم نے مقصود حیات پا لیا۔ اب یہاں یہ بھی غور کریں کہ ''دل میں رہنا'' تو محاورہ (= استعارہ) ہے، اور لامکاں میں رہنا اس کے مقابلے میں نسبتاً لغوی مفہوم رکھتا ہے۔ یہاں میر نے ''دل میں رہنا'' کو لغوی معنی میں برت کر استعارہ معکوس بنا دیا ہے۔

۴۷۶/۴ یہاں بھی غالب کا شعر یاد آتا ہے۔

جاں ہے بہائے بوسہ ولے کیوں کہے ابھی
غالب کو جانتا ہے کہ وہ نیم جاں نہیں

یعنی عاشق جب نیم جاں ہو چکے گا تب معشوق کہے گا کہ ہمارے بوسے کی قیمت تمھاری جان ہے۔ لیکن اس وقت عاشق کے پاس صرف ''آدھی'' جان ہے (کیونکہ وہ ''نیم جاں'' ہو چکا ہے) اس لئے اب اسے بوسہ کہاں نصیب ہو سکتا ہے؟

غالب کا مضمون بہت تازہ ہے، اور اسے غیر معمولی کفایت لفظی کے ساتھ بیان بھی کیا گیا ہے۔ لیکن میر کے یہاں اسی مضمون (عاشق کا نیم جاں ہونا) میں کئی معنی پیدا کئے گئے ہیں۔ مندرجہ ذیل

نکات پر غور کریں:

(۱) غیر کی جان ثابت و سالم ہے۔ اس کے اوپر عشق کے شدائد کا اثر نہیں۔ لہٰذا ظاہر ہے کہ اس کا عشق سچا نہیں۔

(۲) مقتل میں بعض لوگوں کی جاں بخشی بھی ہو جاتی ہے، یا تو اس لئے کہ وہ واجب القتل نہیں ٹھہرتے، یا اس وجہ سے کہ وہ نہایت زبوں و لاغر ہوتے ہیں، یا پھر اس وجہ سے کہ موت کا سامنا کرتے ہی ان کی حالت غیر ہو جاتی ہے اور وہ رحم کی درخواست کرنے لگتے ہیں، یا رحم کے قابل ٹھہرتے ہیں۔

(۳) رقیب بھی ان میں سے ہے جس کی جاں بخشی ہو جاتی ہے، شاید اس وجہ سے کہ موت کے سامنے اس کی جاں یونہی نکلنے لگی ہے، وہ بزدل اور خوار ثابت ہوتا ہے۔ یعنی سچا عاشق تو زندگی کے ہاتھوں مصیبت اٹھاتا اور زار و زبوں ہوتا ہے اور عاشق موت کے وقت زار و زبوں ہوتا ہے۔

(۴) غیر کی جاں بخشی ہو جاتی ہے، یعنی وہ اپنی جان ثابت و سالم لے کر مقتل سے واپس آ جاتا ہے۔

(۵) متکلم کی جان شدائد عشق کے باعث آدھی ہو چکی ہے۔ وہ غیر کو دیکھتا ہے کہ جان ثابت و سالم لئے جا رہا ہے۔ متکلم طنزیہ لہجے میں معشوق سے کہتا ہے کہ مجھے جاں بخشی کی ضرورت نہیں (یعنی اگر تم جاں بخشی کرو گے تو گویا نئی جان بخش دو گے۔) میں اسی آدھی، ادھ مری جان سے جی لوں گا۔ تم مجھے قتل کے لائق نہیں سمجھتے تو نہ سمجھو، لیکن میں تم سے جان کا طالب نہیں ہوں، مجھے یہی آدھی جان بہت ہے۔

(۶) جاں بخشی ''کسی شخص کو، جو قتل ہونے والا ہو، قتل سے محفوظ رکھنا، اسے موت سے بچا لینا۔ یہ محاوراتی استعاراتی معنی ہیں۔ جاں بخشی ''جان بخشنا، زندگی عطا کرنا''۔ یہ لغوی معنی ہیں۔ یہاں پھر لغوی معنی کو استعاراتی انداز میں برتا گیا ہے، کہ تم غیر کو زندگی عطا کرتے ہو (اور ظاہر ہے کہ زندگی جب عطا ہوگی تو

پوری ہی عطا ہوگی۔) میں نیم جاں ہوں۔ مجھے یہ آدھی ہی جان بہت ہے۔

(۷) لیکن اس کا مطلب یہ بھی نکلتا ہے کہ متکلم کو معشوق کے ہاتھوں مرنا (یا محض مرنا) مطلوب نہیں، کیونکہ وہ کہتا ہے کہ تو مجھے نیم جاں ہی رہنے دے۔

(۸) لیکن اس کا مطلب پھر یہ بھی نکلا کہ تیرے ہاتھوں میری جاں بخشی ہو، اس سے بہتر ہے کہ میں اسی نیم مردنی کے عالم میں گھٹ گھٹ کر جیوں۔

(۹) ظاہر ہے کہ میری تمنا تو یہی ہے کہ تیرے ہاتھوں قتل کیا جاؤں، لیکن ظاہر ہے کہ تو بھی نہایت چالاک ہے۔ تو میری تمنا پوری نہیں کرتا، لیکن مجھ پر یہ دھونس بھی رکھنا چاہتا ہے کہ لو ہم تمھاری جاں بخشی کیے دیتے ہیں۔ تو سن لے ہم بھی کچھ کم چالاک نہیں۔ ہمیں اس نیم جانی کے عالم میں جیسا گوارا ہے، ہمیں تیری جاں بخشی (= جان عطا کرنا) کی ضرورت نہیں۔

غالب کے یہاں ایسے شعر بہت ہیں جن میں کم لفظوں میں بہت سے معنی بھر دیے ہیں۔ لیکن ایسا شعر تو غالب کے یہاں بھی نہ ملے گا، کہ الفاظ سادہ، بلکہ معمولی، اور معنی کثیر بھی اور کئی طرح کے بھی، استدلال، وقوعہ، معشوق کا نفسیاتی تجزیہ، معشوق کی چالاکی کے جواب میں اپنی چالاکی، اور اس کے ساتھ درویشانہ بے نیازی اور طنطنہ، سب کچھ موجود ہے۔ پہلے، پھر مصرعے میں ''ہی'' کہہ کر رقیب کو تو گویا حقارت کے گڈھے میں گرا دیا ہے، اور مصرع ثانی میں ''یہی'' کہہ کر اپنی نیم جانی کو مخصوص کر لیا کہ یہی نیم جانی، جس کے ساتھ میں جی رہا ہوں۔ اگر یوں کہتے ع

مجھ کو تو یہ نیم جاں بہت ہے

تو یہ بات نہ پیدا ہوتی۔ مکمل اور بھرپور شعر ہے۔ افسوس کہ ایسے شعروں پر نگاہ کم ٹھہرتی ہے کیونکہ ان میں ظاہری چمک دمک نہیں۔ میر کے یہاں ایسے شعروں کی کثرت کے باعث بھی لوگوں کو یہ غلط فہمی ہوتی ہے کہ میر کا بہت سارا کلام سپاٹ ہے، حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ''زلف سا پیچ دار'' ہر شعر نہیں تو تقریباً ہر شعر ضرور ہے۔

۴۷۷

۱۲۶۰ جوں جوں بڑھاپا آتا ہے جاتے ہیں اینٹھتے
کس مٹی کا نہ جانئے اپنا خمیر ہے

۴۷۷/۱ اس شعر کے بارے میں پہلی بات کہنے کی یہ ہے کہ مضمون کی جدت کے باعث نگاہ اس پر فوراً ٹھہرتی ہے، لیکن یہ بات فوری طور پر سمجھ میں نہیں آتی کہ مضمون کے علاوہ اس میں اور خاص بات کیا ہے کہ صرف اتنا کہنے سے اطمینان نہیں ہوتا کہ بڑا عمدہ اور نیا مضمون ہے۔ دل کہتا ہے اس شعر میں اور کچھ ضرور ہے، لیکن دماغ بتاتا ہے کہ اور کچھ نہیں۔ اور اس سے زیادہ کی ضرورت بھی کیا ہے؟ بڑھاپے میں انسان کے مزاج میں نرمی آجاتی ہے۔ یہاں معاملہ الٹا ہے، لیکن اس سے کوئی سبق نہیں حاصل کیا گیا ہے، اور نہ اسے کسی اخلاقی اصول کے طور پر پیش کیا گیا ہے، جیسا کہ صائب کے شعر میں ہے۔

آدمی پیر چو شد حرص جواں می گردد
خواب در وقت سحر گاہ گراں می گردد
(انسان جب بوڑھا ہوجائے تو حرص
جوان ہوجاتی ہے۔ صبح کے وقت نیند اور
گہری ہوجاتی ہے۔)

میر کے یہاں بس سیدھا سادا بیان ہے کہ ہم بوڑھے ہوتے جاتے ہیں اور ہمارا مزاج اور بھی تیز ہوتا جاتا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ متکلم نے اپنے پردے میں ان تمام لوگوں کی بات کہی ہے جن میں یہ تیزی ہے۔ لیکن بنیادی بات جو ہمارے مسرت انگیز استعجاب کو برانگیخت کرتی ہے وہ یہی ہے کہ شاعر کو یہ سوجھی کس طرح؟ اگر ہم اسے میر کے ذاتی کردار پر بھی خیال کریں، کیونکہ میر کی کم دماغی اور چڑچڑے پن کے قصے مشہور ہیں، تو بھی مضمون کی ندرت برقرار رہتی ہے۔ یہ کیا ضرور ہے کہ جو شاعر مزاج کا ترش ہو اور

جس کے مزاج کی ترشی عمر کے ساتھ بڑھتی جائے، وہ اس کے بارے میں شعر بھی کہے؟ میر نے یہ تو ضرور کہا ہے۔

تری چال ٹیڑھی تری بات روکھی
تجھے میر سمجھا ہے یاں کم کسو نے

(دیوان دوم)

لیکن اس شعر کو بھی میر کی خود نوشت سوانح کی قبیل سے قرار دینا درست نہ ہوگا، کیونکہ مصرع ثانی میں جو بات ہے وہ متکلم کے کردار پر بہت بالواسطہ قسم کی رائے زنی ہے۔ ورنہ دراصل وہ دنیا والوں کے کردار پر رائے زنی ہے۔ اور اگر ہمیں پہلے سے نہ معلوم ہو کہ میر کی ترش مزاجی کے قصے مشہور ہیں تو ہم شاید ہی اسے خود نوشت سوانح کا شعر قرار دیں۔ لیکن اگر دیوان دوم کے شعر کو خود نوشت سوانح مان بھی لیا جائے تو اس سے شعر زیر بحث کا یہ مسئلہ حل نہیں ہوتا کہ شاعر نے اپنے بڑھاپے کی اس خصلت کو مضمون کیوں بنایا؟ ظاہر ہے کہ میر نے شعر میں آپ بیتی لکھنے کا کوئی اہتمام نہیں کیا، کیونکہ مضمون آفرینی کا اصول آپ بیتی لکھنے کی ترغیب نہیں دیتا۔ اکا دکا، کسی موقعے کی مناسبت سے آپ بیتی نہیں ہوتا (اور نہ اس میں "آپ بیتی" کو "جگ بیتی" بنانے کا کوئی اہتمام ہوتا ہے، جیسا کہ روایتی تنقید میں کہا جاتا رہا ہے۔)

لہٰذا بنیادی حیثیت سے اس شعر کی خوبی اسی بات میں ہے کہ اس میں ایک بالکل غیر متوقع مضمون بڑی برجستگی سے بیان ہو گیا ہے۔ لیکن (جیسا کہ میں نے اوپر کہا) دل کو پھر بھی کرید رہتی ہے کہ اس شعر میں اور کچھ ضرور ہوگا، کیونکہ یہ شعر اتنا توجہ گیر (Arresting) ہے کہ یقین نہیں آتا محض مضمون کی ندرت اس کی تمام خوبی کا راز ہے۔ اب یہاں سے دو باتیں نمایاں ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ مضمون کی ندرت واقعی ایسی خوبی ہے کہ یہ تنہا کسی شعر کی خوبی کی ضامن ہو سکتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ یہاں ہماری تنقیدی صلاحیت کا امتحان بھی ہے کہ اگر ہماری جبلی حس (Native Intuition) کسی شعر کے بارے میں ہم سے کہتی ہے کہ اس کی سب خوبیاں سطح پر نہیں ہیں، تو ہمیں اپنی تنقیدی صلاحیت کو کام میں لا کر شعر کی وہ سب خوبیاں (اگر سب نہیں تو زیادہ تر سہی) دریافت کر لینا چاہئے جو سطح شعر پر نہیں دکھائی دے رہی تھیں۔

یہ سب میں اس لئے کہہ رہا ہوں کہ شعر زیر بحث میں "آتا ہے" اور "جاتے ہیں" کا ضلع تو

مجھے فوراً نظر آ گیا۔ لیکن اس کی حسب ذیل خوبیاں دریافت کرنے میں مجھے دو دن لگے۔ باقی (اگر کوئی ہیں) ممکن ہے بعد میں عیاں ہوں۔ یا یہ بھی ممکن ہے کہ کسی اور پڑھنے والے کو اس شعر کی تمام خوبیاں فوراً ہی دکھائی دے جائیں۔

(۱) پہلے مصرعے میں دو باتیں کہی ہیں (۱) بڑھاپا آتا جا رہا ہے۔ (۲) ہمارے مزاج کی اینٹھن بڑھتی جا رہی ہے۔ یعنی کردار میں مضبوطی اور صلابت اس قدر ہے کہ پہلی بات پر کوئی رنج نہیں۔ اور طبیعت میں ڈھٹائی اس قدر ہے کہ دوسری بات پر کوئی شرمندگی نہیں۔ گویا دونوں عام اور معمولہ روزمرہ حالات زندگی کا حصہ ہیں۔

(۲) دوسرے مصرعے میں اپنے مزاج کی کجی کا ذمہ دار اپنی سرشت کو ٹھہرایا ہے کہ خدا معلوم کس مٹی سے ہماری طینت بنی ہے۔ اگر اس کو محض روایتی، رسمی بیان قرار دیں، تو اس کی کوئی اہمیت نہیں۔ یعنی متکلم کسی فرد واحد کو، یا کسی اور ہستی، مثلاً اللہ تعالیٰ کو اپنی کمزوری کا ذمہ دار نہیں ٹھہرا رہا ہے، بلکہ ایک عام بات کہہ رہا ہے۔ (مثلاً ہم رسمی، روایتی طور پر کہتے ہیں "میری تقدیر ہی ایسی ہے کہ میں جن لوگوں کے ساتھ نیکی کرتا ہوں وہی بعد میں میرے مخالف ہو جاتے ہیں۔" اگر یہ جملہ رسمی اور روایتی ہے تو اس میں تقدیر، یا تقدیر کے بنانے والے (اللہ تعالیٰ) کا کوئی شکوہ نہیں۔) لیکن اگر یہ جملہ رسمی طور پر نہیں، بلکہ اپنی ہستی پر بنیادی رائے کے طور پر کہا گیا ہے، کہ نہ جانے کون سی مٹی سے ہمارا خمیر ہے کہ ہم روز بروز اینٹھتے ہی جاتے ہیں، تو پھر یہ کارکنان قضا و قدر، یا شاید خود مالک قضا و قدر کی شکایت کا حکم رکھتا ہے۔ لہجے اور محاورے کے ابہام نے یہ ذو معنویت پیدا کی ہے۔

(۳) یہ شعر بظاہر واحد متکلم کا بیان ہے۔ یعنی اس میں جمع متکلم کا صیغہ محض روزمرہ کے طور پر ہے۔ لیکن اگر اسے واحد متکلم نہیں، بلکہ جمع متکلم کا بیان فرض کریں (اور قاعدے کی رو سے اس میں کوئی قباحت نہیں) تو معنی یہ نکلے کہ ہم لوگ (یعنی ہم جیسے لوگ، شاعر، فن کار، یا ہم دلی والے، یا ہم درویش صفت لوگ، وغیرہ یعنی کوئی بھی گروہ، کوئی بھی فرقہ، جس کی نمائندگی متکلم کر رہا ہے) عجب جل ککڑے لوگ ہیں کہ بڑھاپے میں نرم پڑنے کے بجائے اور بھی سخت ہوئے جاتے ہیں۔

(۴) "اینٹھنا" میں کردار کی خباثت شامل نہیں۔ محض مزاج کی ترشی، ضد، کسی کے ساتھ مفاہمت نہ کرنے کی خصلت وغیرہ شامل ہیں۔ یعنی اگرچہ بظاہر اپنی برائی کی ہے، لیکن دراصل اپنے اوپر

فخر و مباہات ہے، کہ ہم ایسے بگڑے دل اور تیر کی طرح راست مزاج لوگ ہیں کہ بڑھاپے میں، جو کمزوری اور بے چارگی کا زمانہ ہے، اور بھی اینٹھتے جاتے ہیں۔ گویا ہمیں کسی کی پرواہی نہیں۔

(۵) ''اینٹھنا'' کے ایک معنی ہیں ''ناراض ہونا، خفا ہونا۔'' لہٰذا شعر کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جوں جوں بڑھاپا آتا ہے، ہم دنیا سے، دنیا والوں سے، ناراض ہوئے جاتے ہیں۔ اس ناراضگی کے متعدد مفہوم ہو سکتے ہیں۔ (۱) ناراض ہو کر گھر بیٹھ رہے۔ (۲) ناراض ہو کر قطع تعلق کر لیا۔ (۳) ایک ایک کر کے لوگوں سے خفا ہوتے جاتے ہیں۔ پھر (۴) خفگی اتنی بڑھ جائے گی کہ دنیا ہی چھوڑ دیں گے۔

(۶) اینٹھتے، مٹی اور خمیر میں ضلعے کا ربط ہے۔ (یہ الفاظ کمہاری کے پیشے میں بھی استعمال ہوتے ہیں۔) ''آنا'' کے ایک معنی ''پک کر تیار ہو جانا'' بھی ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''آم ابھی آئے نہیں۔'' یا ''گوشت ٹھیک سے نہیں آیا، ذرا کسر رہ گئی۔'' ان معنی کو مد نظر رکھیں تو آتا، اینٹھتے اور خمیر میں ایک اور طرح کا ضلع ہے، کہ تینوں الفاظ کا تعلق طباخی سے بھی ہے۔ یہ خیال رہے کہ ''خمیر'' کے ایک معنی ''جسم کی مٹی'' بھی ہیں، اور ''خمیر اٹھانا''، ''خمیر اٹھنا'' وغیرہ محاوروں میں ترکیب دینا، پیدا ہونا، وغیرہ معنی کا بھی شائبہ شامل ہے۔

(۷) سردی سے اکڑنے کو بھی ''اینٹھنا'' کہتے ہیں۔ لہٰذا ایک معنی یہ ہیں کہ بڑھاپا (جس کی ایک علامت سردی کا موسم بھی ہے) آتا جا رہا ہے اور ہمارا بدن اینٹھتا جا رہا ہے۔ یا پھر یہ معنی ہو سکتے ہیں کہ ہم اینٹھتے جاتے ہیں، یعنی اکڑتے چلتے ہیں، گویا سردی میں اینٹھ رہے ہوں۔ بڑھاپا آتا جاتا ہے اور ہم اسی حساب سے اور تنتے جاتے ہیں۔ جھک کے چلنے کے بجائے سر اٹھا کر، قد سیدھا کر کے چلتے ہیں۔ اس اعتبار سے لفظ ''خمیر'' جس کے اٹھنے کے لئے گرمی ضروری ہے نئی دلچسپی کا حامل ہو جاتا ہے۔ یہ رعایت بہت عمدہ نکلی۔

اتنے پہلو تو ہم نے ڈھونڈے۔ اب آپ بھی قسمت آزمائی کریں۔ میر اگر بد دماغ تھے تو کیا عیب تھا، کہ ان کا شعر اچھے اچھوں کے بل نکال دیتا ہے۔

۴۷۸

ان بلاؤں سے کب رہائی ہے
عشق ہے فقر ہے جدائی ہے

استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں
عشق نے آگ یہ لگائی ہے

اس صنائع کا اس بدائع کا
کچھ تعجب نہیں خدائی ہے

توڑ کر آئینہ نہ جانا یہ
کہ ہمیں صورت آشنائی ہے

۴۷۸/۱ مطلع میر کے معیار سے کچھ کم تر ہے، لیکن خالی از لطف بھی نہیں۔ اس میں کم سے کم دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ عشق، فقر، اور جدائی تین الگ الگ بلائیں ہیں۔ یعنی عشق ایک بلا ہے، فقیری اور ترک دنیا ایک بلا ہے، معشوق سے چھٹنا ایک بلا ہے، اور ان تینوں سے مفر نہیں۔ یہ تینوں بیک وقت نہ سہی، ایک کے بعد ایک نہ سہی۔ لیکن زندگی کے کسی موڑ پر، کسی نہ کسی وقت، کبھی عشق کا سامنا ہوگا (جو بہر حال ایک مصیبت ہے، چاہے عشق کامیاب ہو یا ناکام)۔ کبھی ترک دنیا یا ترک وطن کر کے فقیری لینی ہوگی، کبھی معشوق سے (چاہے وہ مہربان ہی کیوں نہ ہو) جدا ہونا پڑے گا۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ انسان کو عشق میں گرفتار ہونا ہی پڑتا ہے، اور پھر اسے عشق کے نتیجے میں وطن چھوڑ کر فقیری لینی پڑتی ہے، اور پھر اس فقیری

کے نتیجے معشوق کے دیدار سے بھی مجبور ہونا پڑتا ہے۔ بظاہر تو لگتا ہے کہ عشق... جدائی... فقیری کی تدریج ہوتا تھی۔ لیکن ذرا تامل کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ میر کی ہی تدریج بہتر ہے۔ عشق کی وحشت فقیری اختیار کراتی ہے (عشق کامیاب ہو یا ناکام، اس میں دماغ کا خلل ہوتا ہی ہے۔) پھر فقیری کی وجہ سے مجبوری ہوتی ہے۔

''جدائی'' کو موت کا استعارہ بھی قرار دے سکتے ہیں، یعنی پہلے عشق، پھر فقیری، پھر موت۔ عسکری صاحب نے بہر حال درست کہا ہے کہ میر کا مسئلہ یہ بھی ہے کہ عشق بیک وقت رحمت اور زحمت کیوں ہے؟

۳۷۸/۲ ہڈیوں کے جلنے پگھلنے کا مضمون غالباً نظامی کا ایجاد کردہ ہے۔ ''خسرو شیریں'' میں ہے۔

چناں در کالبد جوشید جانش
کہ بیروں ریخت مغز استخوانش
(اس کے جسم میں جان اس طرح جوش کر
رہی تھی کہ اس کی ہڈیوں کا گودا باہر نکلا پڑتا
تھا۔)

بیدل نے بھی اسی بحر میں اس مضمون کو بیان کیا ہے۔

بتے بگرفت نبض امتحانش
برنگ شمع جوشید استخوانش
(ایک حسین نے امتحاناً اس کی نبض
دیکھی تو (پتہ لگا کہ) اس کی ہڈیاں
شمع کے موم کی طرح ابل رہی
تھیں۔)

ایسے پیش روؤں کے باوجود میر نے پیکر اور مضمون دونوں میں ندرت حاصل کر لی۔ ''کانپ کانپ جلنا'' کسی لغت میں نہیں ملا۔ لہٰذا اس کے لفظی معنی ہی درست ہیں کہ آگ کی حدت سے ہڈیاں لرز

رہی ہیں، چٹک رہی ہیں اور جل رہی ہیں۔ گرمی کے جوش سے ہڈیوں کا متحرک ہو جانا عام مشاہدہ ہے۔ جب لاش کو آگ دیتے ہیں تو جسم کے اعضا جل جل کر اس طرح مرتعش ہوتے ہیں کہ لاش پر زندگی کا دھوکا ہونے لگتا ہے۔ عشق کی آگ کو بخار سے بھی استعارہ کرتے ہیں۔ (ملاحظہ ہو ۱/۸) اور بخار میں بھی بدن میں ارتعاش پیدا ہو جاتا ہے۔ پھر عشق کے بخار کو تپ دق سے بھی استعارہ کرتے ہیں، جس میں انسان واقعی اس قدر گھل جاتا ہے کہ لگتا ہے اس کی ہڈیاں بھی پگھل گئی ہیں۔ (ملاحظہ ہو ۳۰۱/۱۔) مصرع ثانی میں دو مفہوم ہیں، ایک تو ''یہ'' کو اسم اشارہ فرض کرنے سے حاصل ہوتے ہیں، کہ یہ آگ جس میں استخواں کانپ کانپ کر جل رہے ہیں، عشق نے لگائی ہے۔ دوسرے معنی ''یہ'' کو صرف تاکید فرض کرنے سے حاصل ہوتے ہیں کہ عشق نے ایسی آگ لگائی ہے کہ استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں۔

ایک معنی یہ بھی ممکن ہے کہ استخواں کے کانپنے کا باعث آگ کی حدت نہ ہو، بلکہ عشق کی تاثیر ہو، کہ عشق نے سارے بدن پر کیا، بلکہ بدن کے اندر بھی لرزہ طاری کر دیا ہے۔ غالب نے ''لرزد'' کی ردیف میں پوری غزل لکھی ہے۔ توقع ہو سکتی تھی کہ وہ اس مضمون کو استعمال کریں گے۔ لیکن میر کا شعر ایسا بھرپور ہے کہ غالب اس کے پاس بھی نہ پھٹکے، اور آئے تو بس یہاں تک آئے۔

نفس بہ گرد دل از مہری تپد بہ فراقت
چو طائرے کہ بہ سوزانی آشیانش و لرزد
(تیرے فراق میں میری سانس دل کے گرد
گھومتی ہے اور محبت سے تڑپتی ہے، جیسے کوئی
طائر جس کے آشیانے کو آگ لگا دیں تو وہ
(خوف و غم سے) لرزتا ہے۔)

مصرع اولیٰ میں مضمون ٹھیک سے ادا نہیں ہوا۔ نفس کو طائر سے تشبیہ دیتے ہیں، اس لحاظ سے دل کو طائر نفس کا آشیانہ فرض کیا ہے۔ یہ محض خیال بندی ہے۔ اگرچہ آشیانہ دل کو آگ دینے کا مضمون کامیابی سے ادا ہوا ہے، کیونکہ دل میں عشق کی آگ بھڑک رہی ہے۔ لیکن طائر کے آشیانے کو آگ لگانے کا جواز فراہم نہ ہوا۔ لہٰذا بحیثیت مجموعی یہ شعر غالب کے مرتبے سے فروتر ہے، اور میر کے شعر سے تو بدرجہا کمتر ہے۔ غالب کے برخلاف مصحفی نے مضمون کو ہاتھ لگایا، لیکن میر کا تتبع خوب کیا۔

آتش غم میں بس کہ جلتے ہیں

شمع ساں استخواں گلتے ہیں

شیخ محمد جان شاد پیرو میر نے استعارہ بدل کر اچھا مضمون پیدا کیا ہے۔

گھن لگا موت کا جو اعضا میں

استخواں خاک ہو گئے گھن کے

(مصرع اولیٰ میں ''گھن'' بروزن ''رن'' بمعنی ''زبردست چوٹ، ہتھوڑا، مثلاً لوہار کا گھن'' ہے۔) اصغر علی خاں نسیم نے جلتی ہوئی ہڈیوں کو شمع محبت کا استعارہ بنا کر خیال بندی کا حق ادا کر دیا ہے۔

شعلے نکل رہے ہیں ہر استخواں سے اپنی

شمعیں یہ وہ نہیں ہیں جن کو بجھا ہی دیں گے

درد نے اس مضمون کو ذرا الگ کر کے باندھا ہے۔ ان کا شعر مدلل ہے، لیکن تپ غم کا پیکر نہ ہونے کی وجہ سے اس میں وہ زور نہیں۔

سیلاب اشک گرم نے اعضا مرے تمام

اے درد کچھ بہا دیے اور کچھ جلا دیے

۴۷۸/۳ سب سے پہلی بات تو یہ ملاحظہ ہو کہ تعریف تو خدا کی کر رہے ہیں، لیکن اس میں اک ذرا مربیانہ رنگ ہے۔ گویا کہہ رہے ہوں بے شک اللہ صناعوں کا صناع ہے اور موجدوں کا موجد ہے، لیکن ہم جو اسے پہچانتے ہیں وہ بھی کچھ ایسے ویسے نہیں ہیں۔ دوسری بات یہ کہ ''صنائع بدائع'' کا فقرہ عام طور پر بولتے ہیں اور اس سے شعر کے وہ محاسن مراد لیتے ہیں جن کا تعلق لفظی یا معنوی صنعتوں سے ہو۔ یعنی ''صنائع بدائع'' انسان کے تخلیقی عمل میں تو اہمیت رکھتے ہیں، لیکن کائنات اور کونیات کے میدان میں جہاں کروڑوں سورجوں کے برابر سورج اور کروڑوں دنیاؤں کے برابر دنیائیں آوارہ و سرگرداں ہوں، وہاں ان لفظی چیزوں کی کیا وقعت ہو سکتی ہے؟ ہو سکتا ہے آپ کو خیال ہو میر کے زمانے میں کائنات کی وسعت کے بارے میں وہ علم اور معلومات نہ تھے جو آج ہیں، اس لئے میر کے ذہن میں ایسی کائنات کا تصور کہاں سے آ سکتا تھا جس میں ہمارا نظام شمسی ایک ذرے سے زیادہ نہیں؟ اول تو شاعر کے ذہن اور

تخیل کو سائنس کی ضرورت نہیں۔ میر و غالب کے یہاں ایسی مثالیں اور بھی ہیں کہ شعر کے مضمون کا سائنسی ثبوت آج مل رہا ہے، اور شاعر کا تخیل وہاں بہت پہلے پہنچ چکا۔ لیکن دوسری بات یہ بھی ہے کہ میر کے زمانے میں کائنات کا تصور وہ نہ رہا ہو جو آج ہے، لیکن اسی اعتبار سے ان کے زمانے میں خود ہماری چھوٹی سی دنیا اور اس کا نظام شمسی بہت ہی عظیم الشان، تقریباً بے نہایت، اور کم و بیش مکمل اسرار کی حیثیت رکھتے تھے۔ بیسویں صدی میں ہمیں معلوم ہوا کہ بعض ستارے (بلکہ بہت سے ستارے) ایسے ہیں کہ ہمارے سورج سے کئی لاکھ گنا زیادہ روشن ہیں۔ لیکن وہ اتنی دور ہیں کہ ان کی روشنی نہ صرف یہ کہ بہت دھندلی نظر آتی ہے۔ بلکہ ہم تک بہت دیر میں پہنچتی ہے۔ یہ دریافت اس لئے ممکن ہوئی کہ بیسویں صدی میں روشنی کی رفتار کی پیمائش ہو سکی، اور یہ ثابت ہو سکا کہ کائنات میں کوئی شے روشنی سے زیادہ رفتار نہ رکھتی ہے اور نہ رکھ سکتی ہے۔ اب غالب کو سنئے۔

پایۂ من جز بہ چشم من نیاید در نظر

از بلندی اخترم روشن نیاید در نظر

(میرا مرتبہ صرف میری ہی آنکھ سے دیکھا

جا سکتا ہے۔ بلندی کے باعث میرا ستارہ

روشن نہیں دکھائی دیتا۔)

اس شعر کو پڑھ کر ہمیشہ میرے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں، کہ آج سے ڈیڑھ سو برس پہلے کے دہلوی نواب زادے کو، جس نے زندگی کا بیشتر حصہ آگرہ اور دلی کے گلی کوچوں کی سیر اور لہو و لعب میں گذارا تھا، یہ بات سوجھی کیسے؟ (یہ شعر حضرت علیؑ کی منقبت میں کہے گئے ترکیب بند میں ہے۔ یہ ترکیب بند دیوان غالب فارسی کی اولین ترتیب مورخہ ۱۸۳۷۔۱۸۳۸ میں شامل ہے۔ ملاحظہ ہو کلیات غالب فارسی جلد سوم مرتبہ مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی۔) لیکن شاعر کا تخیل سائنسی حقائق کو وہبی طور پر دیکھ لیتا ہے۔ لہٰذا یہ کچھ تعجب کی بات نہ ہو گی اگر میر کو کائنات کی وسعت اور لامتناہی کثرت کا احساس رہا ہو۔ بہر حال، میر کی نگاہ میں کائنات کتنی اور کیسی ہی کیوں نہ رہی ہو، وہ اتنی تو نہ رہی ہو گی کہ اسے بس صنائع اور بدائع کا مجموعہ کہہ کر ٹالا جا سکے؟ خاص کر جب وہ ان صنائع اور بدائع کو خدائی کے بدیہی ثبوت میں پیش کر رہے ہیں۔

صنائع بدائع انسان کی تخلیقی قوت کا ثبوت ہیں۔ اس شعر کا مدعا یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ تخلیقی

قوت، اور الفاظ میں اس کا اظہار، کوئی معمولی درجے کی بات نہیں ہیں۔ پوری کائنات کو بھی صنائع بدائع کا مجموعہ کہہ سکتے ہیں۔ تخلیقی قوت جہاں بھی ہو، جیسی بھی ہو، اس کی نوع ایک ہی ہوتی ہے۔ شاید اسی لئے بقول اقبال، اللہ تعالیٰ نے خود کو احسن الخالقین کہا ہے۔ بہر حال، اگر پوری کائنات صنائع بدائع کا مجموعہ ہے تو بودلیئر کی زبان میں بنی نوع انسان ''علامتوں کے جنگل'' کا سیاح ہے۔ صنائع بدائع لطف اندوز ہونے کے لئے ہیں، سمجھنے کے لئے ہیں، اس لئے ہیں کہ ان کی تہیں کھولی جائیں، ان کی باریکیاں بیان کی جائیں۔ جس قسم کی حیرت کا لہجہ اس شعر میں ہے، اسے حیرت محمود کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اس میں کچھ حیرت معصوم بھی جھلکتی ہے۔ گویا کوئی بچہ پہلی بار کوئی انوکھی چیز دیکھ کر دنگ رہ گیا ہو۔

واضح رہے کہ ہمارے یہاں حیرت کی دو قسمیں ہیں، محمود اور مذموم۔ حیرت محمود کی مثال حضرت شاہ وارث حسن نے یوں بیان کی ہے کہ اگر کوئی ماہر معمار تاج محل کو دیکھے تو وہ اس کے فنی محاسن، اس کے کمالات اور عجائب کو کماحقہٗ سمجھ سکے گا اور مہندس کے کمال فن پر متحیر ہوگا۔ یعنی وہ انھیں چیزوں پر حیرت کرے گا جو واقعی علمی اور فنی اعتبار سے حیرت کے لائق ہیں۔ یہ حیرت محمود ہے۔ اور اگر کوئی عام شخص تاج محل کو دیکھ کر دنگ رہ جائے اور کہے کہ واہ کیا کمال کی عمارت ہے! تو یہ حیرت مذموم ہے، کیونکہ اس کو تاج محل کی اصل خوبیوں کی کچھ تمیز نہ ہوگی، اور اگر ہوگی بھی تو وہ انھیں بیان نہ کر پائے گا۔ مغرب میں بھی تحیر کا تصور ہے، لیکن بیشتر زیادہ تر بچوں کی سی حیرت معصوم کا ہے۔ گوئٹے کہتا ہے:

> بلند ترین درجہ جو کسی انسان کو حاصل ہو سکتا ہے، استعجاب ہے۔ اور
> اگر ابتدائی درجے کا کوئی ادراک اسے متحیر کر سکے تو اسے مطمئن ہو جانا چاہئے۔
> وہ ادراک اسے تحیر سے بلند تر کوئی چیز نہیں دے سکتا، اور اسے اس کے آگے کسی
> اور چیز کی تلاش نہ کرنا چاہئے۔ بس یہ آخری حد ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ بچوں کا سا تحیر ہے کہ بکری کے لمبے کان اور تازگی کا پتہ ان کے ادراک میں تحیر کی ابتدا اور انتہا دونوں ہیں۔ ورڈز ورتھ کی Immortality Ode میں بھی اسی طرح کی حیرت کا ذکر ہے جب بچپن میں ہر چیز نئی اور ''کسی خواب کی شان و شکوہ اور تازگی'' (The glory and the freshness of a dream) کی حامل معلوم ہوتی ہے۔ میر کے شعر کا مصرع ثانی بھی ایسی ہی حیرت کی طرف اشارہ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے، کہ بیان کرنے کو الفاظ نہیں مل رہے ہیں۔ بس یہ کہہ کر چپ ہو رہے کہ کیا تعجب ہے اگر ایسی

باتیں ہوں، آخر خدائی کارخانے ہیں۔ لیکن مصرع اولیٰ میں کائناتی مظاہر کو صنائع بدائع کی طرح کا بتا کر پوری ہوش مندی کا مظاہرہ کیا ہے۔ مصرع ثانی کی حیرت معصوم دراصل اتنی ''معصوم'' نہیں۔ بڑی چالاکی سے یہ بات کہہ دی ہے کہ انسان اور خدا میں قوت تخلیق مشترک ہوگی، لیکن خدا کی تخلیق ''خدائی'' ہے، یا اس میں ''خدائی'' ہے۔

اب اس بات پر بھی غور کر لیں کہ ''صنائع بدائع'' اکٹھا نہیں کہا، بلکہ الگ الگ کہا۔ یعنی صنائع ایک چیز ہے اور بدائع ایک چیز۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ ہم یہاں انسان کے بنائے ہوئے صنائع بدائع کو تصور میں لائیں۔ ''صنائع'' جمع ہے ''صناعت'' کی، بمعنی ''ہنر مندی سے بنائی ہوئی چیز''، اور ''بدائع'' جمع ہے ''بدیع'' کی، بمعنی ''نئی، تازہ چیز''۔ صنائع کا مادہ ص ن ع ہے، بمعنی ''بنانا'' اور بدائع کا مادہ ب د ع ہے، بمعنی ''ایجاد کرنا''۔ لہٰذا اللہ تعالیٰ کے کام دو طرح کے ہیں (۱) ہنر مندی سے کئے ہوئے اور (۲) ایجاد سے بھرے ہوئے۔ تو جب ساری کائنات میں یہ ہنر مندی اور یہ ایجاد جاری و ساری ہے تو اسے خدائی کرشمہ ہی کہنا ہوگا۔ اس میں تعجب کی کیا بات؟ اللہ اللہ ہی ہے۔ وہ خالق بھی ہے اور مصور بھی۔

ابھی ایک دو نکتے اور ہیں۔ اس شعر کا اصل زور اس کے بے تکلف روزمرہ گفتگو کے انداز میں ہے۔ اسی وجہ سے صنائع اور بدائع کو ''اس'' کہا، حالاں کہ جمع ہونے کے باعث دونوں کے پہلے ''ان'' ہونا تھا۔ ''اس'' کہہ کر لہجے کو بہت فوری، بہت بے تکلف اور محاوراتی بنا دیا۔ پھر ''اس'' کی تکرار نے روزمرہ کو اور مضبوطی عطا کی۔ گویا کوئی شخص خدا کا ذکر یوں کر رہا ہو جیسے وہ کوئی عام زندگی میں نظر آنے والا، یا ہماری آنکھوں کے سامنے عام زندگی میں اثر اور تصرف کرنے والا اصول ہے جو مجسم ہو کر آگیا ہے۔ لاموثر الا اللہ۔ ایسا شعر مغربی یا چینی تہذیب میں ممکن نہ ہوتا۔ پھر کہا ''خدائی'' ہے، یعنی یہ خدا کی خدائی ہے، اس کی قوت تکوین ہے۔ لیکن ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ خدا جو چاہے سو کر ڈالے۔ وہ فعال لما یرید ہے، جو چاہے بنائے، جس طرح چاہے بنائے، ہم آپ بولنے والے کون؟ ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ مصرع اولیٰ میں کارخانہ، کاروبار جیسا لفظ مقدر فرض کریں۔ یعنی اس صنائع اور اس بدائع سے بھرے ہوئے کارخانے پر تعجب کی کیا بات؟ یہ تو خدائی (کارخانہ) ہے۔

۴۷۸/۲ اگر میر کا زمانہ مومن کے زمانے پر مقدم نہ ہوتا تو میں کہتا کہ اس شعر کی بندش مومن کی سی

ہے۔ چونکہ میر کو مومن پر تقدم زمانی ہے، اس لئے کہتا ہوں کہ ممکن ہے مومن نے اپنا ایک مخصوص طرز، یعنی مبتدا یا خبر کے بعض اہم حصے مقدر چھوڑ دینا، میر کے زیر بحث اشعار سے سیکھا ہو۔ مومن کے یہاں معمائی کیفیت کچھ تو واقعی اس وجہ سے ہے کہ وہ دو باتیں کہہ دیتے ہیں، لیکن ان کے درمیان (شاعرانہ یا عقلی) استدلال کے جو مدارج ہیں، انھیں حذف کر دیتے ہیں، لہٰذا شعر معما معلوم ہونے لگتا ہے۔ مومن کی معمائیت کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ وہ عبادت کے بعض اہم نحوی عناصر کو ترک کر دیتے ہیں۔ اب جب تک ذہن ان مقدر عناصر کی طرف منتقل نہ ہو، شعر میں معمائیت باقی رہتی ہے۔ مثلاً مومن کا یہ شعر دیکھئے۔

دعویٰ حسن جہاں سوز اس قدر
پھر کہو گے تم میں ہرجائی نہیں

یہاں مصرع اولیٰ میں مسند اور مسند الیہ دونوں میں سے کچھ اہم اجزا ترک کر دیے ہیں۔ شعر کی نثر یوں ہوگی: (''تم) دعویٰ حسن جہاں سوز اس قدر (کرتے ہو، اور کرنے کے باوجود) تم پھر (یہی) کہو گے (کہ) میں ہرجائی نہیں۔'' معنی کے اعتبار سے شعر کا استدلال نامکمل ہے جب تک اسے یوں نہ بیان کریں (۱) معشوق کے لئے ہرجائی ہونے کا طعنہ بری بات ہے۔ (۲) جس معشوق کا حسن ساری دنیا میں آگ لگا دے اس کو ہرجائی کہنا ہی پڑے گا، کیونکہ (۳) جب اس کے حسن سے ہر جگہ آگ لگ رہی ہے تو وہ ہر جگہ موجود ہے۔ (۴) لہٰذا معشوق کا یہ دعویٰ غلط ہے کہ ہم ہرجائی نہیں ہیں، خاص کر (۵) جب معشوق خود دعویٰ کر رہا ہے کہ میرا حسن جہاں سوز ہے۔

میر کے شعر زیر بحث میں بھی یہی انداز ہے۔ فرق یہ ہے کہ مومن کے شعر کی تہیں کھول لیجئے اور صرف نحو اور استدلال کی کڑیاں ملا لیجئے تو بھی صرف ایک مضمون حاصل ہوتا ہے اور اس میں نہ معنی کی کثرت ہوتی ہے اور خود مضمون کی ندرت۔ لہٰذا مومن کے اکثر شعروں کو ''حل'' کرنا پڑتا ہے، ان میں سمجھنے اور تعبیر کرنے کے لئے یا تو کچھ نہیں ہوتا، یا بہت کم ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مومن کے زیادہ تر شعر حل ہو جانے کے بعد بھی کسی خاص لطف کے حامل نہیں نظر آتے، بلکہ ایک طرح سے مایوسی کا احساس ہوتا ہے، کہ شاعر نے ہمیں دھوکا دیا۔ میر کا معاملہ یہ ہے کہ ان کا شعر اکثر معنی سے لبریز ہوتا ہے، یا پھر معنی کے امکانات سے لبریز ہوتا ہے۔ یا اس میں مضمون کی ندرت ہوتی ہے۔ یعنی میر اگر مومن کی سی ''مختصر نویسی'' کرتے بھی ہیں تو بھی اپنے پڑھنے/سننے والے کو مایوس نہیں کرتے۔ چنانچہ زیر بحث شعر کی نثر حسب ذیل

ہوگی: (''تم نے) آئینہ توڑ کر (سمجھا کہ ہم بے مثال ہو گئے۔ لیکن تم نے) یہ نہ جانا کہ ہمیں (تم سے) صورت آشنائی ہے۔''

اب معنی پر غور کیجئے۔ معشوق اس قدر غیور ہے کہ اسے آئینے میں بھی اپنی شبیہ گوارا نہیں، کہ اس طرح اس کی یکتائی میں فرق آئے گا۔ غالب۔

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا

لہٰذا معشوق نے آئینہ بھی توڑ ڈالا اور یقین کر لیا کہ اب ہم بے مثال و یکتا ہو گئے۔ لیکن اس نے یہ بات نہ جانی (یعنی وہ یہ بھول گیا، یا اس نکتے کو نہ سمجھ سکا) کہ ہم اس کے صورت آشنا ہیں۔ یعنی ہم نے بھی، کہیں ایک ہی بار سہی، لیکن اس کو دیکھا ہے۔ اس دیکھنے کے باعث معشوق کی یکتائی اب بھی خطرے میں ہے۔ اس کے وجوہ حسب ذیل ہو سکتے ہیں:-

(۱) ہماری آنکھوں میں اس کی تصویر کھچی ہوئی ہے۔ گویا ہماری آنکھوں کی پتلیاں آئینہ ہیں جن میں معشوق کی شبیہ منعکس ہے۔ جس نے ہمیں دیکھا اس نے معشوق کو دیکھ لیا۔ جامی نوشاہی۔

آنکس کہ مرا دید ترا دید خدا دید
من روے ترا دیدم و تو روے خدا را
(جس نے مجھے دیکھا اس نے تجھے دیکھا
خدا کو دیکھا۔ میں نے تیرا چہرہ دیکھا ہے
اور تو نے خدا کو دیکھا ہے۔)

(۲) ہمارے دل میں اس کی تصویر موجود ہے، لہٰذا ہماری حد تک وہ بے نظیر و یگانہ نہیں۔

(۳) اگر ''صورت'' بمعنی وجود کی وہ شکل لیں جس کا ادراک ظاہری آنکھوں سے نہیں ہو سکتا (ملاحظہ ہو محمد حسن عسکری کا قول ۲/۲۲۲ پر)، یعنی ''صورت'' کو ''مادہ'' کے معنی میں لیں، تو مفہوم یہ ہوا کہ ہم معشوق کے اصل وجود (جس مادے سے اس کی تخلیق ہوئی ہے) اس سے واقف ہیں۔ لہٰذا ہمارے لئے آئینہ ٹوٹنا نہ ٹوٹنا بے معنی ہے۔ ہمیں نہ پہلے آئینے کی ضرورت تھی، اور نہ اب ہے۔

(۴) ہم اس کے صورت آشنا ہیں، اور اس کی صورت ہمیں اتنی اچھی طرح یاد ہے (یا ہم اتنے

عمدہ نقاش ہیں) کہ ہم حافظے کی مدد سے اس کی تصویر بنالیں گے۔ ہمارا ہاتھ اور قلم خود بخود اس کی کشش سے خلاق ہو جائیں گے۔ انور شعور نے اچھا کہا ہے۔

صرف اس کے ہونٹ کاغذ پر بنا دیتا ہوں میں
خود بنا لیتی ہے ہونٹوں پر ہنسی اپنی جگہ

تصویر میں جان پڑ جانے کا مضمون شرق و مغرب دونوں میں ہے۔ انور شعور کا مصرع اولیٰ بہت برجستہ نہیں، لیکن مصرع ثانی نے شعر کو سنبھال لیا ہے۔

(۵) ''ہمیں صورت آشنائی ہے'' کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ تم ہماری صورت پہچانتے ہو۔ یعنی تمھیں ہم سے صورت آشنائی ہے۔ اور میری صورت وہ آئینہ ہے جس میں تم جلوہ گر ہو۔ (ممکن ہے یہ توجہ اتحادی کی طرف اشارہ ہو، جس میں شیخ اپنی توجہ سے مرید کو ہر چیز میں، حتیٰ کہ صورت شکل میں بھی، اپنا نظیر بنا دیتا ہے۔)

غور کیجیے، کہاں مومن کی بے کیفیت معما سازی جس میں مضمون کی بلندی کچھ نہیں، معنی کی لطافت اور گہرائی بھی نہیں (بس چالاکی یعنی Cleverness ہے، کثیر المعنویت کا سوال کیا ہے) اور کہاں میر کا ابہام جو معنویت سے بھرپور ہے اور جہاں ہر معنی کوئی معمولی جہت رکھتا ہے، اور جہاں مضمون بظاہر رسمی ہے لیکن دراصل (صورت آشنائی) بالکل نیا ہے۔

آخری بات یہ کہ ''آئینہ'' اور ''صورت'' رعایت معنوی تو ہے ہی، لیکن ''آئینہ'' اور ''آشنائی'' میں ضلعے کا ربط بھی ہے۔ آئینے کو چشمہ، دریا، ندی وغیرہ سے تشبیہ دیتے ہیں، اور ''آشنا'' کے ایک معنی ''پیراک'' بھی ہیں۔ علی اوسط رشک نے دونوں معنی میں بہت خوب برتا ہے۔

گرداب ذقن سے دل نہ نکلا
ڈوبا عجب آشنا ہمارا

۴۷۹

۱۳۶۵

یارب کوئی دیوانہ بے ڈھنگ سا آجاوے
اغلال و سلاسل تک اپنی بھی بلا جاوے

اغلال = جمع غل بمعنی گلے میں ڈالنے کی زنجیر، طوق۔ سلاسل = زنجیر

خاموش رہیں کب تک زندان جہاں میں ہم
ہنگامہ قیامت کا شورش سے اٹھا جاوے

عاشق میں ہے اور اس میں نسبت سگ و آہو کی
جوں جوں ہو رمیدہ وہ توں توں وہ لگا جاوے

یہ ذہن و ذکا اس کا تائید ادھر کی ہے
ٹک ہونٹ ہلے تو وہ تہ بات کی پا جاوے

ذکا = تیزی طبع

۴۷۹/۱، ۴۷۹/۲ ہماری لغت نگاری کے افلاس کا یہ عالم ہے کہ اکثر لغات میں ''بے ڈھنگ'' درج نہیں۔ پلیٹس اور فیلن نے البتہ اسے لکھا ہے اور معنی دیے ہیں ''نامناسب، گنوار، غیر تعلیم یافتہ''، وغیرہ۔ برکاتی نے بھی درج کیا ہے، اور معنی تقریباً وہی لکھے ہیں جو میں نے اوپر لکھے ہیں۔ ''اغلال'' بمعنی ''وہ زنجیر جو مجرموں، دیوانوں کے گلے میں ڈالتے ہیں''، مذکر ہے۔ لیکن اس کا واحد ''غل'' (اول مکسور) ان معنی میں تنہا نہیں استعمال ہوتا۔ (ملاحظہ ہو ۱/۹) ''سلاسل'' یوں تو ''سلسلہ'' بمعنی ''زنجیر'' کی جمع ہے، لیکن اردو میں واحد ہی استعمال ہوتا ہے۔ یہ لفظ مونث ہے، اسی کا خیال رکھتے ہوئے مصرع ثانی میں ''اپنے بھی'' کی جگہ ''اپنی بھی'' کی قرأت تمام لوگوں نے اختیار کی ہے۔

مطلع بظاہر معمولی ہے، جو کچھ تازگی ہے وہ ''بے ڈھنگ'' میں ہے۔ ورنہ میر اس مضمون کو ۱۲۸/۳ پر بڑی خوبی سے برت چکے ہیں۔ ذرا غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ مطلع اور حسن مطلع مربوط ہیں۔ مطلعے سے ملائے بغیر حسن مطلع (یا زیب مطلع، دونوں اصطلاحیں ہم معنی ہیں) کا مفہوم مکمل نہیں ہوتا کیونکہ حسن مطلع میں کوئی فاعل نہیں ہے۔ اگر مطلع کے دیوانے کو زیب مطلع کا فاعل نہ قرار دیں تو زیب مطلع بے فاعل اور نامفہوم رہا جاتا ہے۔ لہٰذا دونوں شعروں پر ساتھ ساتھ غور کرنا چاہئے (حسن مطلع پر مفصل بحث کے لیے غزل ۳۳۹ ملاحظہ ہو۔)

دونوں شعر ملا کر پڑھنے میں مضمون کی دنیا ہی بدل جاتی ہے۔ یہ ساری دنیا بندی خانہ ہے، اور اس کے تمام باشندے دیوانہ ہیں۔ اسی باعث ان کو زندان جہاں میں قید کیا گیا ہے۔ لیکن یہ قید و بند صرف ہاتھ پاؤں، سر و گردن پر نہیں ہے، بلکہ زبانوں پر بھی ہے۔ یہاں قیدیوں کو بولنے کی اجازت نہیں۔ یا پھر یہ قیدی اب اس قدر افسردہ اور مردہ ہو چکے ہیں، قید کی صعوبت اور شدت نے انھیں اتنا پست حوصلہ کر دیا ہے، کہ وہ منھ سے بولتے ہیں نہ سر سے کھیلتے ہیں۔ سارے بندی خانے پر موت کا سا سکوت طاری ہے۔ یہ تحیر عشق کا سکوت نہیں ہے، جس سے ہم ۲۵۰/۲ پر دوچار ہوئے تھے۔ یہ تھک ہار کر سو جانے کا بھی سکوت نہیں، جیسا کہ میر درد کے لاجواب، ڈرامائی شعر میں ہے۔

اٹھتی نہیں ہے خانۂ زنجیر سے صدا
دیکھو تو کیا سبھی یہ گرفتار سو گئے

میر کے زیر بحث اشعار میں تو ایسی مردنی آمیز، موت نما خاموشی ہے کہ اس کو توڑنے کی کوشش کے معنی گفتگو کرنا یا آہ و فغاں کرنا نہیں، بلکہ اپنی زنجیروں کو ہلانا اور بجانا ہے۔ ان قیدیوں پر خوف و ہراس، یا درماندگی حال کا یہ عالم ہے کہ جب وہ کہتے ہیں کہ ہم خاموش نہ رہیں گے تو ان کی مراد یہ ہوتی ہے کہ ہم دعا گو ہیں کہ کوئی بے ڈھنگ سا دیوانہ آ کر ہمارے طوق و زنجیر کو کھڑکھڑا دے۔ اب ''بے ڈھنگ سا'' دیوانہ کہنے کی معنویت بھی واضح ہوتی ہے، کہ کوئی تجربہ کار دیوانہ جو اس زنداں خانے کے اصول و ضوابط سے واقف ہوگا، وہ بولنے، یا زنجیر کھڑکھڑانے کی ہمت تو کرے گا نہیں۔ کوئی ایسا ہی اجڈ گنوار تو گرفتار ہو، جسے کچھ یہاں کے حالات نہ معلوم ہوں، وہ آئے تو زنجیریں کھڑکھڑانے کی ہمت کرے۔

اب دوسرے شعر کے مصرع ثانی پر مزید غور کریں۔ ''ہنگامہ قیامت کا'' کے دو معنی ہیں۔ اول تو یہی کہ متکلم کی نظر میں یہی ذرا سی زنجیروں کی کھڑکھڑاہٹ ہی قیامت کا ہنگامہ ہے۔ یعنی ذہنی اور جسمانی پژمردگی اور ہمتوں کی پستی کے باعث ذرا سا شور بھی ہنگامۂ محشر کا حکم رکھتا ہے۔ دوسرے معنی یہ کہ نیا دیوانہ جب شور بلند کر کے خاموشی کو شکست دے گا تو پرانے دیوانوں کی بھی ہمت کھلے گی۔ وہ آواز و غلغلہ بلند کریں گے۔ جن میں طاقت ہوگی وہ اٹھ کھڑے ہوں گے۔ اس طرح صحیح معنی میں قیامت یعنی حشر (مردوں کا قبر سے اٹھنا اور باہر نکل آنا) کا منظر قائم ہو جائے گا۔ اس اعتبار سے ''اٹھا جاوے'' اور ''قیامت'' میں ضلعے کا ربط بھی ہے۔

''شورش سے'' کے بھی کئی معنی ہیں۔ (۱) اپنی شورش سے، اپنی بغاوت سے۔ ''شورش'' کو بغاوت کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ (۲) اپنے سر کی شورش، اپنے جنون کے ذریعہ۔ (۳) شور و غل کے ذریعہ۔

اگر ان شعروں کو دنیا میں انسانی ہستی اور زندگی کی تمثیل سمجھیں (اور یہ بالکل مناسب بھی ہے، کیونکہ دوسرے شعر میں زندان جہاں کا ذکر ہے) تو انھیں پورے نظم کائنات و حیات پر تنقید بھی قرار دیا جا سکتا ہے اور انسانی المیے کی داستان بھی، کہ ہم اس دنیا میں جینے کے لئے مجبور ہیں اور صدائے احتجاج بھی اٹھانے کا اختیار، یا اس کی ہمت نہیں رکھتے۔ ہم ان دیوانوں کی طرح ہیں جنھیں غل و زنجیر میں کس کر زندان میں ڈال دیا گیا ہے، اور جن کا حال اب اتنا زبوں ہے کہ زنجیر کھڑکھڑانے (یعنی دیوانگی کا معمولی اظہار کرنے) کے لئے بھی انھیں کسی نو گرفتار دیوانے کا انتظار رہتا ہے۔

۴۷۹/۳ یہ شعر معنی اور مضمون کے اعتبار سے ایسا کرشمہ ہے کہ اگر اس کی بندش ذرا سست نہ ہوتی تو بڑے سے بڑے شاعروں کے یہاں بھی اس رتبے کا شعر نہ ملتا۔ معشوق کو آہوئے وحشی، یا ایسے آہوئے استعارہ کرنا جو اپنے مالک (= منظور نظر عاشق) کے سوا سب سے وحشت کرتا ہے، مشرق و مغرب دونوں کی کلاسیکی شعری روایت میں عام ہے۔ چنانچہ ٹامس وائٹ (Thomas Wyatt) متوفی ۱۵۴۲ کے ایک مشہور اور انتہائی خوبصورت سانیٹ کا ترجمہ پیش کرتا ہوں:۔

جو کوئی شکار کرنا چاہے، تو مجھے ایک غزال کی خبر ہے
لیکن افسوس کہ میرے لئے اب اس کا شکار ممکن نہیں
اس رنج فضول نے مجھے تھکا دیا، بے حد
کہ میں شکاریوں کے جھنڈ میں سب سے پیچھے ہوں۔

لیکن میں اپنی تھکی ہوئی جان کو کسی بھی طرح
اس غزال سے جدا نہیں کر سکتا... وہ تیز رفتار
مجھ سے بہت آگے ہے، اور میں نیم ہوش اس کے پیچھے ہوں۔
تو اب میں ترک تعاقب کرتا ہوں، کہ جال میں نسیم
کو بند کرنے کی کوشش فضول ہے۔ لیکن جو کوئی شائق شکار ہو
میں اس کا شک دور کردوں کہ میری طرح
چاہے تو وہ بھی اپنا وقت کھوئے، ضائع ہو۔

الماس کے حروف میں، صاف صاف
اس کی بیاض گردن پر منقوش ہے
"مجھے ہاتھ نہ لگانا! میں اپنے خواجہ کی ہوں
اور پکڑنے والوں کے لئے میں وحشی ہوں،
اگرچہ نظر بظاہر میں پالتو ہوں۔"

اصل نظم کی کیفیت کو بیان کرنا مشکل ہے، چہ جائے کہ اس کا اردو ترجمہ اس کی روح اور الفاظ دونوں کو کامیابی سے پیش کر سکے۔ لیکن یہ بات تو ظاہر ہے کہ اس نظم میں آہو (معشوق) اور شکاری (عاشق) کی مساوات میں آہو کا درجہ شکاری سے بہت بلند ہے۔ میر کے شعر میں بھی بظاہر یہی مساوات ہے، کہ عاشق بمنزلہ سگ ہے اور معشوق بمنزلہ غزال ہے۔ پھر غلاظت پسندی، خوں خواری، ہڈی اور آنتیں، چربی اور اس طرح کی ناپاک چیزوں سے اس کا شغف، اس کی جنسیت، وغیرہ خصائل کی بنا پر

کتے کو ہماری تہذیب میں بہت ادنیٰ قرار دیا گیا ہے۔ لیکن خاک نشینی، اپنے مالک سے وفاداری، گھر کے اندر مسکینی کے باعث عاشقوں نے خود کو معشوق کے کتے سے تشبیہ دینے سے گریز بھی نہیں کیا ہے۔ بلکہ میر نے معشوق کی گلی کے کتے سے برابری کو بھی فخر کی بات قرار دیا ہے۔

فخر سے ہم تو کلہ اپنی فلک پر پھینکیں
اس کے سگ سے جو ملاقات مساوات رہے

(دیوان ششم)

کسی فارسی شاعر نے عاشق/سگ کا مضمون بڑے پر لطف انداز میں بیان کیا ہے۔ یہاں سگ اصلی کتا بھی ہے اور متکلم/عاشق بھی ہے۔

سحر آمدم بہ کویت بہ شکار رفتہ بودی
تو کہ سگ نہ بردہ بودی بہ چہ کار رفتہ بودی
(میں صبح تیری گلی آیا۔ تو شکار کے لئے گیا ہوا تھا۔
تو جب کتا ہی اپنے ساتھ لے نہ گیا تو بھلا کس کام
سے گیا تھا؟)

ان سب باتوں اور روایت کی غیر معمولی نظم کے باوجود زیر بحث شعر میں میر نے بعض کمال کی باتیں کر دی ہیں۔ نزاکت، نفاست، وحشت، حسن اور رم خوردگی کے باعث معشوق کو آہو کہنا اتنا ہی درست ہے جتنا خود کو بوجہ تیز رفتاری، ارادے کی مضبوطی، تعاقب میں استقلال کے باعث سگ کہنا۔ پھر کتے کے اعتبار سے "لگا جاوے" بھی بہت عمدہ ہے، کہ اس میں استقلال، تعاقب کا تسلسل اور جانور کے "لاگو" ہو جانے (یعنی خوں خوار ہو جانے) کے ساتھ عشق اور جنس کا اشارہ بھی ہے۔ لیکن شعر کا سطحی منظر نامہ جتنا بے ضرر اور عشق کے انہماک سے بھرا ہوا ہے، اس کا انجام (جو بیان نہیں ہوا، لیکن جس کا تصور نہایت آسان ہے) اتنا ہی خونیں، تشدد آمیز اور ہلاکت انگیز ہے۔ شکاری کتا جب غزال کو آ لے گا تو پھر غزال کا انجام خاک وخوں کے سوا کچھ نہ ہوگا۔ جب تک تعاقب جاری ہے، غزال کو سگ پر فوقیت ہے۔ لیکن جب تعاقب ختم ہوگا تو سگ کو فوقیت حاصل ہوگی۔ اس طرح، تعاقب کرنے والا کتا، جو قوت باصرہ یا شامہ یا سامعہ، یا ان تمام قوتوں کا استعمال کرتے ہوئے، پوری دل جمعی اور ارتکاز اور یک سوئی کے

ساتھ اپنے مقصود کے پیچھے لگا ہوا ہے، اسے عاشق کی مستقل مزاجی، پامردی، اور تندہی کی علامت بے شک کہہ سکتے ہیں۔ لیکن تعاقب کے انجام میں وہی جاں باز اور جانفشاں کتا، خون اور جارحیت (Violation) اور معصومیت کی بربادی کی علامت بن جاتا ہے۔ یعنی آہو بیک وقت علامت ہے حسن، رمیدگی، نزاکت اور بکارت کی، اور سفاک دم، (جنسی) تشدد کا مظلوم ہونے کی کیفیت، اور خاک و خون میں تڑپتے ہوئے صید کی بھی۔ اسی طرح شکاری کتا بیک وقت علامت ہے استقلال فی العشق، جستجوئے مقصود میں پامردی، یک سوئی اور لگن کی شدت کی، اور خوں خواری، تباہی، جان پر جارحیت اور معصومیت کی بربادی کی بھی۔ ایسا سفاک شعر اور اجتماع ضدین کا یہ اسلوب، خود میر کے یہاں کہیں اور نہیں ملتا، دوسروں کا تو ذکر ہی کیا ہے۔

مصحفی نے البتہ میر کے شعر کی گویا شرح ایک غیر معمولی شعر میں لکھ دی ہے۔

وہ آہوئے رمیدہ مل جائے تیرہ شب گر
کتا بنوں شکاری اس کو بھنبھوڑ ڈالوں

مصحفی نے میر کے شعر کو کھول دیا یعنی (Decode) کر دیا ہے، لیکن ایسا نہیں کہ ان کے یہاں سب کچھ سطح پر ہے۔ مشرق و مغرب دونوں کے عوام میں عقیدہ ہے کہ بعض لوگ رات کو جانور کا روپ دھار کر انسانوں اور جانوروں کے شکار کو نکلتے ہیں۔ انگریزی میں اس کا نام (Lycanthropy) ہے۔ انگلستان اور مغربی یورپ کے بعض ملکوں میں عقیدہ ہے کہ ایسے لوگ بھیڑیے کی شکل بنا لیتے ہیں اور انھیں (Werewolf) کہا جاتا ہے۔ مشرقی یورپ میں یہ عقیدہ کتے اور لکڑ بگھے کے بارے میں ہے اور انھیں (Werehound) اور (Werehyena) کہا جاتا ہے۔ جم کاربٹ (Jim Corbett) نے لکھا ہے کہ ہمارے ملک میں یہی عقیدہ شیر کے بارے میں ہے، اور کمایوں کی پہاڑیوں، جنگلوں میں یہ عقیدہ عام تھا کہ بعض شیر، جو شکاریوں کے مارے نہیں مرتے، دراصل انسان یا دیوتا ہیں جو شیر کا روپ دھار کر جنگلوں میں بغرض شکار گھومتے پھرتے ہیں۔ ایسے ہی ایک شیر کا ذکر کاربٹ نے اپنی کتاب "مندر کا شیر" (The Temple Tiger) میں کیا ہے۔ مصحفی کا متکلم/ عاشق بلکہ معشوق/ آہو بھی بالکل صاف صاف Lycanthropy کی مثال معلوم ہوتے ہیں۔

میر اور مصحفی کے شعروں میں جو مضمون ہے، اس کی صرف ایک اور مثال سے میں واقف

ہوں۔ صائب کا شعر ہے۔

دلم بہ پاکی دامان غنچہ می لرزد
کہ بلبلاں ہمہ مستند و باغباں تنہا

(میرا دل غنچے کی پاک دامانی کے بارے میں لرز رہا ہے، کیونکہ بلبلیں سب کی سب مست ہیں اور باغباں اکیلا ہے۔)

اس شعر کی شدید ڈرامائی کیفیت، اس کی فضا میں خوف و دہشت و خطرہ (Menace) کا رنگ، اس کا ایجاز بیان، ان چیزوں کی وجہ سے میر و مصحفی کے شعر اس کے سامنے پھیکے پڑ گئے ہیں۔ لیکن میر کے شعر میں زیر سطح جو خوف ناکی اور جو المیہ ہے، اور مصحفی کے یہاں Lycanthropy کا جو نادر پہلو ہے، ان کی باعث میر و مصحفی کے اشعار کچھ کم دہشت ناک نہیں۔ اور شکاری کتے کے مضمون میں نئی ایجاد کا اعزاز تو میر کو ہے ہی۔ ایسے شعروں کی روشنی میں میرا یہ عقیدہ اور مستحکم ہو جاتا ہے کہ کلاسیکی غزل کا مطالعہ ذہنی تحفظات کو ترک کیے بغیر ممکن نہیں۔ کیونکہ ہمارے بزرگ تو بہر حال شعر کہتے وقت ان تحفظات میں بند نہ تھے خواجہ منظور حسین مرحوم جیسے لوگ اس بات سے آگاہ نہ ہونے کے باعث غزل کے اشعار کی تاویل طویل کرنے پر خود کو مجبور پاتے تھے۔ بھلا جو لوگ ایسے شعر غزل میں کہہ دیتے ہوں انھیں انگریزی کی برائی کرنے کے لیے معشوق کے گورے پن، اور سکھ کی برائی کرنے کے لیے معشوق کی زلف دراز جیسی ٹیٹوں کی آڑ لگانے کی کیا ضرورت تھی؟ عسکری صاحب اس حقیقت سے آگاہ تھے، اسی لئے انھوں نے خواجہ صاحب مرحوم سے ان کی زندگی ہی میں سختی سے اختلاف کیا۔ خواجہ منظور مرحوم کے خیالات پر مزید بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۳۵۶۔

۴/۴۷۹ معشوق کا ذہین ہونا، یا عاشق کا مدعا سمجھنے میں تیز ہونا، یہ مضمون نیا نہیں ہے۔ میر نے اس میں دو خوبیاں مزید پیدا کی ہیں۔ ایک تو یہ کہ معشوق کی تیزی ذہن اور روشنی طبع تائید غیبی یا عطیہ خداوندی ہے۔ گویا حسن کی طرح ذہانت اور ذکاوت بھی معشوق کا حصۂ ازلی ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ جب وہ ہونٹ کے ہلتے ہی بات کی تہ کو پہنچ جاتا ہے تو پھر دیر کس بات کی ہے؟ وہ عاشق/ متکلم کا مدعا سمجھ کیوں نہیں جاتا؟ اس کا

جواب یہ ہے کہ بوجہ رعب حسن، یا بوجہ اضطراب و بے ہوشی، یا بوجہ از خود رفتگی، متکلم کو معشوق کے سامنے یارائے لب کشائی نہیں۔ اگر عاشق منھ کھولتا تو معشوق بات کو فوراً سمجھ لیتا۔ اس معنی کی رو سے مصرع ثانی میں ماضی بول کر حال نہیں مراد لی ہے (جیسا کہ اردو میں عام ہے۔ مثلاً ''اگر وہ آیا تو آپ سے ضرور ملے گا۔'') بلکہ مصرع ثانی میں فعل کا صیغہ تمنائی ہے کہ اگر ہونٹ ذرا سا بھی ہل سکتے تو وہ میری بات (یعنی میرا اصل مدعا) فوراً سمجھ لیتا۔ ''بات کی تہ پا جانا'' یہاں بہت خوب ہے، کیونکہ اس میں اشارہ ہے کہ اصل بات (درخواست وصل، یا اظہار عشق) صاف صاف نہ کہی جائے گی، اشاروں کنایوں میں ادا ہوگی۔

''ذکا'' بمعنی ''ذکاوت'' دلچسپ لفظ ہے، کہ اسی مادے (ذ ک و) سے ذکا (بالضم) بھی ہے، جس کے معنی ہیں ''سورج۔'' بات کی تہ کو پا جانے، معاملے کے روشن ہو جانے کے اعتبار سے یہاں ''ذکا'' بمعنی ''سورج'' پڑھنا بھی خوب ہے۔ ''تا ئید ادھر کی ہے'' بھی بڑا عمدہ روز مرہ ہے۔

۴۸۰

مرا شعر اچھا بھی دانستہ ضد سے
کسی اور ہی کا کہا جانتا ہے

۱/۴۸۰ حالی نے ''یادگار غالب'' میں لکھا ہے کہ ایک بار آزردہ کے سامنے کسی نے یہ شعر پڑھا۔

لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا
لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں

آزردہ نے بہت تعریف کی۔ چونکہ آزردہ بقول حالی غالب کا رنگ سخن پسند نہ کرتے تھے، اس لئے جن صاحب نے یہ شعر سنایا تھا انھوں نے جب یہ بتایا کہ یہ شعر تو غالب کا ہے جنھیں آپ ناپسند کرتے ہیں، تو آزردہ نے کہا کہ اس میں مرزا نوشہ کا کیا کمال ہے، یہ شعر تو خاص ہمارے انداز کا ہے۔ آزردہ کی ڈھٹائی ایک طرف، لیکن حالی نے یہ واقعہ دو بار لکھا ہے، ایک بار شعر کے ساتھ اور ایک بار بغیر شعر نقل کئے۔ حالی معتبر آدمی تھے، اس لئے ان کے بیان پر یقین کئے ہی بنے۔ ورنہ کسی معمولی غیر محتاط شخص کا یہ بیان ہوتا تو گمان گذر سکتا تھا کہ میر کا شعر دیکھ کر کسی نے من گھڑت اڑا دی ہے۔ اس وقت تو یہی کہنا پڑتا ہے کہ ڈھیٹ، ناانصاف شخص کی نفسیات کی بہت خوب تصویر تو اس شعر میں ہے ہی، لیکن یہ بھی ایک طرح کا کشف ہی ہے کہ شعر میں جو بات کہی گئی ہے وہ واقعی رونما ہوئی۔ محمد حسین آزاد نے ذوق کے کشف کے بارے میں بہت سے واقعات ''آب حیات'' میں لکھے ہیں۔ آزاد نے دعویٰ تو نہیں کیا ہے، لیکن ان کا مافی الضمیر یہی ہے کہ ذوق کو صاحب کشف اور ولی اللہ سمجھا جائے۔ میں میر کے بارے میں ایسا کوئی دعویٰ نہیں کرتا، لیکن غالب کے شعر اور آزردہ کے ردعمل کا پس منظر اس شعر کی دلچسپی اور چہرے پن میں اضافہ ضرور کرتا ہے۔

دیوان ششم

ردیف ی

۴۸۱

۱۲۷۰

زمیں اور ہے آسماں اور ہے
تب آناً فاناً سماں اور ہے

نہ وے لوگ ہیں نہ اجماع وہ
جہاں وہ نہیں یہ جہاں اور ہے

نہ ان لوگوں کی بات سمجھی گئی
یہ خلق اور ان کی زباں اور ہے

تجھے گو کہ صد رنگ ہو مجھ سے کیں
مری اور اک مہرباں اور ہے

ہوا رنگ بدلے ہے ہر آن میر
زمین و زماں ہر زماں اور ہے

۴۸۱/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں۔ اسے غزل کی صورت بنانے کے لئے رکھا گیا ہے۔ ’’آسماں‘‘ اور ’’سماں‘‘ کے قافیوں پر ’’استاد‘‘ قسم کے لوگ ایطائے خفی کا حکم لگائیں گے۔ لیکن جیسا کہ ہم غزل ۲۳۹، ۲۵۱، ۲۵۵ وغیرہ پر دیکھ چکے ہیں، میر نے ایسے قافیوں کو بے تکلف روا رکھا ہے۔ غالب تک کے یہاں ’’آسماں‘‘ اور ’’انساں‘‘ کی مثال موجود ہے۔ لیکن بعض ’’استاد لوگ‘‘ جنھیں روح شعر سے کوئی مس نہیں، اور جن کی دوکان کی رونق کج بحثی اور بدمذاقی سے ہے، یہی کہے جائیں گے کہ ’’پرانے اساتذہ‘‘ کا حکم ہے کہ ’’سماں‘‘ اور ’’آسماں‘‘ میں ایطائے خفی ہے۔ ہماری شاعری میں غیر ضروری قیدو بند کا آغاز انیسویں صدی کے ربع آخر میں حالی وغیرہ کے ردعمل میں شروع ہوا، کہ اگر شاعری اسی کا نام ہے کہ برکھارت اور حب وطن پر نظمیں کہی جائیں، تو ہماری طرف سے استادی کا معیار یہ ہے کہ شاعری کو بطور ’’فن‘‘ اور بھی سخت اور تغیر ناپذیر بنا دیا جائے۔ یعنی نئے خیالات سے محفوظ رہنے کا طریقہ یہ ہے کہ اپنے دائرے کو اور بھی تنگ کر لیا جائے۔

اب میر کے مطلع کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔ ’’آناً فاناً‘‘ (بروزن فعلن فعولن) دلچسپ ہے، کیونکہ یہ عربی تلفظ کے مطابق ہے۔ اردو میں بروزن فعلن فعلن بولتے بھی ہیں اور لکھتے بھی ہیں، یعنی آنا فانا، لیکن میر نے اور جگہ بھی آناً فاناً ہی لکھا ہے۔

نیا آناً فاناً اس کو دیکھا
جدا تھی شان اس کی ہر زماں میں

(دیوان دوم)

زیر بحث مطلع پر دیوان دوم کے شعر کا کچھ اثر یقیناً ہے۔ لیکن مطلعے میں بات مبہم رکھی ہے۔ بظاہر نشے کی سی کیفیت کا تذکرہ ہے، یا پھر مراقبے کے عالم کا حال ہے۔ لیکن بحیثیت مجموعی شعر میں وہ زور نہیں جو حسن مطلع میں ہے۔ دیوان دوم کا شعر بظاہر سورۂ رحمٰن کی آیت کل یوم ھو فی شان کے مضمون پر ہے۔ درحقیقت ایسا ہے نہیں۔ آیۂ شریفہ میں ’’شان‘‘ اپنے اصل معنی میں ہے۔ اس کا ترجمہ حضرت مولانا اشرف علی صاحب تھانوی نے یوں لکھا ہے: ’’وہ ہر وقت کسی نہ کسی کام میں رہتا ہے۔‘‘ این۔ جے داؤد نے یوں ترجمہ کیا ہے:

Every day some new task employs him.

میر کا شعر صوفیوں کے اس مضمون پر بھی ہے کہ اللہ تعالیٰ کا کوئی اسم کبھی معطل نہیں ہوتا۔ کائنات ہر وقت فنا ہوتی اور پھر وجود میں آتی رہتی ہے۔ زیر بحث مطلع میں بدلتے ہوئے واردات اور دل پر گذرنے والے (یا چشم تخیل میں پھرنے والے) نئے نئے معاملات کا ذکر ہے۔ یا ممکن ہے یہاں کسی ذہنی واردات کا ذکر ہو، مثلاً کسی Psychodelic تیز Drug کھا لینے کے بعد دماغ محسوس کرتا ہے کہ کوئی نئی دنیا ہمارے سامنے ہے۔ اگر ایسا ہے تو یہ شعر غیر معمولی ٹھہرے گا۔

۲۸۱/۲ ''اجماع'' کے معنی ہیں ''جمع ہونا'' فقہ میں ''اجماع ملت'' کے معنی ہیں ''کسی بات پر ملت اسلامیہ کا متفق ہو جانا۔'' حدیث پاک میں ہے کہ میری امت کبھی کسی بات پر غلط متفق نہ ہوگی لا یجتمع امتی علی الضلالۃ او کما قال رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم۔ لہٰذا بہت سے مسائل پر فیصلہ اجماع ملت کے حوالے سے ہوا ہے۔ شعر زیر بحث میں دونوں معنی مناسب ہیں۔ ایک تو یہ کہ اب ویسے لوگ نہیں رہ گئے جیسے پہلے زمانے میں تھے۔ اب اس طرح کے مجمع النفائس کہاں، لوگوں کا ویسا مجمع کہاں جیسا پرانے زمانے میں تھا۔ دوسرے معنی یہ کہ اب لوگوں کا کسی بات پر اتفاق اس طرح نہیں ہوتا جیسے گذشتہ دنوں میں ہوتا تھا۔ دوسرے مصرعے میں ایک عام سی بات کو (اب دنیا بدل گئی ہے) بڑے ڈرامائی لیکن انکشافی انداز میں کہا ہے (یعنی ڈرامے کا وہ انداز نہیں کہ کوئی شخص کسی کو مخاطب اور متوجہ کر کے کہے۔) ''جہاں'' کی تکرار سے کئی فائدے اٹھائے ہیں۔ اگر صرف یہ کہتے کہ ''جہاں وہ نہیں'' یا ''جہاں اور ہے''، تو محض زمانی اور حالی تغیر کا مفہوم ہوتا۔ (یہ) جہاں وہ (جہاں) نہیں یہ جہاں (کوئی) اور (جہاں) ہے، کہنے سے مراد یہ بھی نکلتی ہے کہ ہم (تم) یا ہم سب اپنی مانوس دنیا سے اٹھا کر کسی اور ہی دنیا میں منتقل کر دیے گئے ہیں۔ یا پھر تبدیلی کے مفہوم کو محض زمانی اور حالی تبدیلی سے زیادہ پرزور بنا کر کہا ہے کہ تبدیلی ایسی ہے گویا دنیا کی ماہیت ہی بدل گئی، اس کی مت ہی بدل گئی۔ گویا یہ دنیا وہ دنیا ہی نہیں جس میں ہم پیدا ہوئے تھے اور رہتے آئے تھے۔ موخر الذکر معنی میں تشبیہی کیفیت ہے۔ اول الذکر معنی میں استعاراتی کیفیت ہے۔ تشبیہ بعض اوقات استعارے سے زیادہ پرزور ہوتی ہے، کیونکہ استعارے کے مضمرات پر غور کرنا پڑتا ہے۔ تشبیہ اپنی بات صاف صاف کہہ دیتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ خود تشبیہ بعض اوقات استعارے کا سہارا لیتی ہے، کیونکہ استعارہ پوری زبان میں جاری ہے، اور طرح طرح کے بھیس

بدل کر متن میں در آتا ہے۔

شعر زیر بحث میں روز مرہ کا استعمال بھی بہت خوبی سے ہوا ہے۔ یہ کہیں نہیں کہا کہ گذشتہ زمانے کے مقابلے میں اس زمانے کا ذکر ہے۔ لیکن فحوائے کلام میں ایسا ہے (اب نہ وہ لوگ ہیں، نہ وہ مجمع) کہ صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ گذرے ہوئے زمانے کو موجودہ زمانے پر فوقیت دی گئی ہے۔ کمال فن یہ ہے کہ یہ امکان پھر بھی رکھ دیا ہے کہ شاید یہ سوتے جاگتے کا قصہ جیسی بات ہے، کہ متکلم کو واقعی اٹھا کر کسی اور زمانے یا کسی اور دنیا میں ڈال دیا گیا ہے۔ اقبال کا شعر یاد آنا لازمی ہے۔

شاید کہ زمیں ہے وہ کسی اور جہاں کی
تو جس کو سمجھتا ہے فلک اپنے جہاں کا

توقع تو نہیں کہ اقبال کو میر کا شعر معلوم رہا ہو، اور اقبال کا شعر ان کے نظام فکر سے بالکل ہم آہنگ بھی ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ میر کے شعر کے مضمرات میں اقبال کا شعر بھی شامل ہے۔

''اجماع'' کے ایک معنی ''عزم کرنا'' بھی ہیں۔ یہ معنی اردو میں نہیں دیکھے گئے، لیکن زیر بحث شعر میں یہ معنی لگائے جائیں تو ایک پہلو یہ نکلتا ہے کہ اب لوگوں میں وہ عزم نہیں۔ اس سے مراد یہ ہو سکتی ہے کہ اس زمانے کے لوگوں میں معشوق کے لئے عزم نہیں، لوگوں کے دل بجھے ہوئے ہیں۔ ان میں عزم کی کمی ہے۔ صائب نے عزم سفر اور سودائے عشق کو ایک ساتھ باندھا ہے۔

ہم چو عزم سفر ہند کہ در ہر دل ہست
رقص سودائے تو در ہیچ سرے نیست کہ نیست
(کوئی سر ایسا نہیں جس میں تیرا سودا رقصاں نہ
ہو، جیسے ہندوستان کے لئے عزم سفر، کہ ہر دل
میں ہے۔)

اردو میں ''اجماع'' کو ''خاطر'' اور ''طبیعت'' کے ساتھ ''جمعیت، اطمینان، یکسوئی'' کے معنی میں البتہ بولتے ہیں۔ یہ معنی بھی یہاں مناسب ہیں، کہ اب لوگوں میں وہ جمعیت خاطر نہیں رہ گئی۔

۲۸۱/۳ بظاہر یہ شعر ۲۸۱/۱ سے مربوط معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ایسا ہے نہیں، کیونکہ شعر کثیر المعنی ہے، اور

گذشتہ سے مربوط کرنے پر اس کے معنی محدود ہو جائیں گے۔ ایک معنی تو یہ ہیں کہ ان لوگوں کی بات ہماری سمجھ میں نہیں آتی یعنی زور اس بات پر ہے کہ ان لوگوں کی بولی، طور طریقے، ہم لوگوں سے مختلف ہیں۔ اور جو لوگ مختلف ہوتے ہیں وہ برے یا کمتر سمجھے جاتے ہیں۔ تہذیبوں کا عام طریقہ ہے کہ جو رسوم و رواج اپنے مقامی رسوم و رواج سے مختلف ہوتے ہیں، انھیں برا سمجھا جاتا ہے۔ ہر تہذیب اپنے اقدار کو مطلق درست سمجھتی ہے۔ لہٰذا اگر ان لوگوں کی بات ہماری سمجھ میں نہ آئی، تو اس میں قصور انھیں لوگوں کا ہے۔ ''خلق'' بمعنی ''لوگ'' تو ہے ہی، لیکن اس میں ''خلقت'' (بمعنی پیدائش، لہٰذا طینت، فطرت) کا بھی اشارہ ہے۔ یعنی یہ لوگ ہم سے مختلف پیدا کئے گئے ہیں۔ لہٰذا اگر ہم نے ان کی بات نہ سمجھی تو کچھ عجب نہیں۔ ان لوگوں کی بناوٹ ہی اور ہے، یہ شاید کسی اور اصول کے تحت تخلیق کئے گئے ہیں۔ ہمیں ان لوگوں سے کیا لینا دینا۔

مندرجہ بالا معنی کی رو سے ''ان لوگوں کی بات نہ سمجھی گئی'' کے معنی ہیں ''ان لوگوں کی بات سمجھ میں نہ آئی۔'' اردو میں فعل مجہول کا استعمال کم ہوتا ہے، اور اس میں بھی اکثر براہ راست معروف کا مفہوم ہوتا ہے۔ حسن کلام کے لئے معروف کی جگہ مجہول لکھ دیتے ہیں۔ مثلاً غالب نے تفتہ کے نام لکھا ہے (اگست ۱۸۵۰) ''یہ واسطے تمھارے معلوم رہنے کے لکھا گیا ہے۔'' یہاں معنی یہ ہیں کہ ''میں نے یہ باتیں تمھاری معلومات کے لئے لکھی ہیں۔'' اسی طرح، میر کے مصرع اول کو بھی صیغۂ معروف کے معنی میں قرار دے کر یہ مفہوم نکال سکتے ہیں کہ ان لوگوں کی باتیں ہی سمجھ میں آنے کے قابل نہ تھیں۔

دوسرے معنی کی رو سے قصور سننے والوں کی فہم کا ہے، کہ انھوں نے نو وارد لوگوں، یا اجنبی لوگوں، یا نئی بات کہنے والوں کی بات سمجھی نہیں۔ نہ انھوں نے کوشش کی کہ ان کی باتیں سمجھ سکیں، اور نہ وہ اس بات کو سمجھ پائے کہ یہ لوگ کسی اور ملک یا تہذیب یا طرز فکر کے لوگ ہیں۔ ان کی بات سمجھنے کے لئے کوشش یا خاص تیاری کی ضرورت ہے۔ ان معنی کی رو سے تاثر یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ لوگ جن کی بات نہیں سمجھی گئی، کوئی خاص پیغام لائے تھے، یا ان کے پاس کوئی خاص علم یا عقل کی دولت تھی۔ ان کی بات نہ سمجھنے والوں نے اس پیغام یا علم یا عقل کی بات حاصل کرنے کا موقع کھو دیا۔ کسی نے کیا خوب کہا ہے۔

سوار دولت جاوید بر گذار آمد
عنان او نہ گرفتند از گذار برفت

(دولت جاوید کا سوار شارع عام پر آیا۔
لوگوں نے اس کی عنان نہ پکڑی۔ وہ
آگے بڑھ گیا۔)

اوپر جو معنی بیان کئے گئے ان کی روشنی میں غالب اور حالی کے شعر پڑھیں۔ غالب۔

بیاور ید گر ایں جا بود زباں دانے
غریب شہر سخن ہائے گفتنی دارد

(اگر یہاں کوئی زباں داں ہو تو اس کو
بلواؤ۔ شہر میں ایک اجنبی ہے اور اس کے
پاس کہنے کی کچھ باتیں ہیں۔)

غالب پر میر کا پرتو ہے، اور غالب کا سایہ حالی پر ہے۔

کوئی محرم نہیں ملتا جہاں میں
مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زباں میں

یہ مضمون میر نے بھی کئی بار بیان کیا ہے۔ مثلاً

رہی نہ گفتہ مرے دل میں داستاں میری
نہ اس دیار میں سمجھا کوئی زباں میری

(دیوان اول)

کس کس ادا سے ریختے میں نے کہے ولیک
سمجھا نہ کوئی میری زباں اس دیار میں

(دیوان سوم)

میر کے زیر بحث شعر میں دونوں معنی کی رو سے ہلکی سی تلخی اور مایوسی ہے۔ اور اگر یہ فرض کریں کہ متکلم اول کا متکلم عاشق ہے، تو اور ایک پہلو پیدا ہوتا ہے۔ عاشق کے سامنے لوگوں نے کچھ شرطیں رکھیں، یا اس سے کچھ مطالبے کئے۔ مثلاً شرط یہ رکھی کہ اگر تم عشق ترک کر دو تو ہم تمھیں بہت دولت دیں گے۔ یا اگر شہر میں رہنا منظور ہے تو عشق ترک کر دو۔ یا مطالبے کچھ اس طرح کے کئے کہ تم معشوق کا نام

لینا چھوڑ دو، یا تم معشوق کی گلی میں جانا چھوڑ دو۔ اس پر عاشق اپنے دل میں کہتا ہے کہ یہاں کے لوگ کسی اور مٹی کے بنے ہیں، ان کی زبان ہی کچھ اور ہے۔ خدا معلوم یہ کیا کہہ رہے ہیں، میری سمجھ میں تو کچھ آیا نہیں۔ ان معنی کی رو سے شعر میں تلخی اور زیادہ ہو جاتی ہے، اور عاشق بطور اجنبی اور غیر (Outsider) کا کردار مزید مستحکم ہو جاتا ہے۔

۲۸۱/۴ شعر کا مخاطب معشوق بھی ہو سکتا ہے، کوئی عام شخص بھی، اور کوئی برسر اقتدار شخص، مثلاً کوئی حاکم وغیرہ بھی۔ مصرع ثانی کے ابہام کی وجہ سے کئی معنی ممکن ہیں۔

(۱) ایک اور مہربان (شخص) ہے جو میرا مخالف ہے۔ یہاں "مہربان" طنزیہ ہے۔ "مری اور ہونا" بھی طنزیہ ہو سکتا ہے، جس طرح "مہربان" طنزیہ ہے۔ یا پھر یہ "طرف ہونا" کا ترجمہ ہو سکتا ہے۔ "طرف ہونا" کے بھی دونوں معنی درست ہیں۔ (۱) مخالف ہونا، مقابل ہونا، جھگڑنا اور (۲) عام معنی، یعنی ساتھ ہونا، ہم خیال ہونا۔ "اک مہرباں اور ہے" کے بھی دو معنی ممکن ہیں۔ (۱) ایک مہربان مزید ہے، یعنی تم تو ہو ہی، لیکن ایک اور شخص بھی ہے۔ (۲) ایک شخص جو تم سے بھی زیادہ مہربان ہے۔ "مہربان" کے دونوں معنی ہر صورت میں برقرار رہتے ہیں۔

(۲) تم میرے ہزار مخالف ہو، لیکن میرا ایک مہربان اور ہے (جو تم پر، تمھاری تمام دشمنی پر، بھاری ہے۔)

(۳) اے مہربان! میری طرف ایک اور شخص ہے۔ یہاں "طرف" کے دونوں معنی ممکن ہیں۔

(۴) "مہربان" کو طنزیہ فرض کرنے سے ایک معنی اور نکلتے ہیں، کہ تم کو مجھ سے ہزار کینہ ہو، لیکن پھر بھی میرا ایک دشمن اور بھی ہے۔

مصرع اولیٰ میں بھی "صد رنگ" دلچسپ ہے۔ "رنگ" بمعنی "طرح" کے اعتبار سے "صد رنگ" کے معنی ہوئے "سو طرح۔" یعنی تم چاہے طرح طرح سے مجھ سے دشمنی کرو۔ اگر "صد رنگ" کے معنی "سو رنگوں والا" لیا جائے (ملاحظہ ہو ۲۸۹/۴) تو مراد ہوئی "ایسی دشمنی جس کے سو رنگ ہوں۔" اگر "صد رنگ" کو خطابیہ قرار دیں تو معنی ہوئے "اے (معشوق) صد رنگ" یعنی "اے وہ جو صد رنگ"

ہے، نئی نئی شان اور نئے نئے روپ والا ہے۔

"کیں" بمعنی "کینہ" بھی ہے، اور بمعنی "جنگ، دشمنی" بھی۔ غرض کہ اس شعر میں ہر لفظ معمول سے زیادہ معنی دے رہا ہے۔ پھر معنی کے اعتبار سے شعر کا لہجہ بھی بدلتا ہے۔ اگر "مہربان" طنزیہ ہے، تو لہجے میں ایک مایوسی، کچھ تلخی، اور نظام عالم میں انصاف کی کمی کا تھوڑا سا شکوہ ہے۔ یعنی مخاطب (معشوق یا کوئی شخص) دشمنی میں کیا کم تھا، اور میری برائی میں کون سی کمی کر رہا تھا کہ ایک اور دشمن میرے برسر کیں ہوا۔ ایک چینی کہاوت ہے کہ اگر تمھارے نو سو ننانوے دوست ہیں اور ایک دشمن، تو بھی تمھارا وہ دشمن تمھیں ہر جگہ دکھائی دے گا۔ کچھ ایسا ہی عالم اس شعر میں ہے۔ اگر "مہربان" اپنے اصل معنی میں ہے، تو شعر کے لہجے میں درویشانہ اعتماد و توکل علی اللہ، اور عزم و وقار ہے۔

ایک سوال یہ اٹھتا ہے کہ دوسرا شخص کون ہے جو متکلم کا دشمن ہے؟ یعنی ایک دشمن تو وہی شخص ہے جس سے خطاب کیا جا رہا ہے۔ اور دوسرا وہ جس کا تذکرہ مصرع ثانی میں ہے۔ تو وہ دوسرا دشمن کون ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ دوسرا دشمن قضا و قدر، آسمان، دوست نما دشمن، کوئی بھی مخالف، ہو سکتا ہے۔ یا اگر مصرع اولیٰ کا مخاطب معشوق نہیں، بلکہ موثر الذکر کی طرح کی کوئی ہستی ہے، تو مصرع ثانی میں دشمن معشوق ہو سکتا ہے۔ غرض عجب رنگا رنگ امکانات ہیں۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ کائنات میں انسان پھر ایک اجنبی یعنی غیر (Outsider)، اور غیر قوتوں کا ہدف معلوم ہوتا ہے۔ میر نے حسب معمول روا روی میں گہری بات کہہ دی ہے۔ انسانی المیے کا نچوڑ اس شعر میں آ گیا ہے۔

۲۸۱/۵ "ہوا کا رنگ بدلنا" لغات میں نہیں ملا۔ "آصفیہ" میں "ہوا کا رنگ رنگ دیکھنا" ضرور درج ہے۔ یوں اس کا اندراج کچھ ایسا ضروری بھی نہیں، کہ "ہوا" بمعنی "زمانہ، وقت" اور "رنگ" بمعنی "کیفیت، حالت" عام ہے۔ لیکن جب "ہوا پھرنا"، "ہوا کا رخ بدلنا" وغیرہ درج ہو سکتے ہیں تو "ہوا کا رنگ بدلنا" بھی شمول کا حق رکھتا ہے۔ میر اسے پہلے بھی باندھ چکے ہیں۔

ہے آگ کا سا نالۂ کاہش فزا کا رنگ
کچھ اور صبح دم سے ہوا ہے ہوا کا رنگ

(دیوان دوم)

شعر میں معنی کی کوئی خاص خوبی نہیں، سوائے اس کے کہ زمین و زماں دونوں ہوا کے رنگ کے ساتھ بدلتے ہیں۔ یا یہ کہ زمین نہ زماں ہر آن بدلتے ہیں، اس کی خبر ہمیں ہوا کے بدلتے رنگ سے ملتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ زمین بھی ہر لحہ بدلتی ہے، اور زماں بھی ہر لحہ بدلتا ہے۔ یعنی زمان نہ صرف اپنے گذرنے کے باعث بدلتا رہتا ہے، بلکہ یہ بھی کہ اس کی نوعیت بھی بدلتی رہتی ہے۔ ہرا قلیطس کا قول میر کو ضرور معلوم ہوگا کہ ہم ایک ہی ندی میں دوبارہ قدم نہیں رکھتے۔ (اس سلسلے میں ۱/۲۴۳ ملاحظہ ہو۔) زماں کا ہر زماں بدلنا بھی خوب روزمرہ ہے۔ لیکن شعر کی اصل قوت اس کی شور انگیزی اور کیفیت میں ہے۔ اگر اس شعر کو عالم اور نظم عالم پر رائے زنی قرار دیں تو یہ شور انگیز ہے اور اگر اسے تبدیل حال اور انسانی زندگی کے ضعیف البیان ہونے کے مضمون پر مبنی قرار دیں تو کیفیت کا پلہ بھاری ہے۔ رنگ ہوا پر مزید اشعار کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۳۶۳۔

جناب حنیف نجمی نے مطلع کیا ہے کہ "زماں" کے ایک معنی "آسماں" بھی ہیں اور "غیاث" کے حوالے سے انھوں نے لکھا ہے کہ جب "زماں" بمقابلہ "زمین" آئے تو وہاں "زماں" کے معنی آسمان ہوتے ہیں۔ اس نکتے کی روشنی میں شعر مزید معنی خیز اور شور انگیز ہو جاتا ہے۔ جناب نجمی کی نکتہ سنجی لائق داد ہے۔

۴۸۲

۱۲۷۵ ویرانی بدن سے مراجی بھی ہے اداس
منزل خراب ہووے تو مہمان کیا رہے

۴۸۲/۱ یہاں غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے۔

ہر یک مکان کو ہے مکیں سے شرف اسد
مجنوں جو مر گیا ہے تو جنگل اداس ہے

غالب کے شعر میں جنگل کی اداسی کا مضمون تازہ ہے اور کیفیت سے بھرپور بھی۔ عام طور پر غالب کے یہاں کیفیت کم کم ہے۔ وہ تجرید کے شاعر ہیں، اور تجرید میں کیفیت بہت کم ہوتی ہے۔ محولہ بالا شعر میں کیفیت کے ساتھ دعویٰ اور دلیل نے بھی خوب رنگ پیدا کیا ہے۔ دلیل اگرچہ موضوعی (Subjective) ہے، لیکن جذباتی اثر (= کیفیت) سے اس قدر بھرپور ہے کہ اس بات کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ میر کے زیر بحث شعر میں دلیل مکمل اور معنی خیز ہے۔ "منزل" بمعنی "اترنے، ٹھہرنے کی جگہ" بھی ٹھیک ہے، اور "منزل" بمعنی "گھر، رہنے کی جگہ" بھی ٹھیک ہے۔ پہلی صورت میں "رہے" کے معنی ہوں گے "قیام کرے، ٹھہرے (سرائے میں۔)" دوسری صورت میں معنی ہوں گے "رہنا پسند کرے، مزید رکنا پسند کرے (گھر میں۔)" دونوں صورتوں میں "مہمان" کا استعارہ بھی بالکل درست ہے۔ پہلی صورت میں معنی ہوں گے کہ جسم ایک مہمان سرا ہے۔ مہمان (جی، میرا دل، معشوق) یہاں چند دن ٹھہرنے کی نیت سے آیا تھا۔ لیکن یہ مہمان سرا اس قدر ویران ہو چکی ہے کہ مہمان اس میں ٹھہرنا پسند نہیں کرتا۔ اب اگر "مہمان" بمعنی "دل"، "جی" ہے، تو مراد یہ ہوئی کہ میرا دل / جی ٹھہرتا نہیں۔ قرار نہیں پاتا۔) اور قرار پائے / ٹھہرے بھی تو کیسے، جب بدن اتنا ویران ہو چکا ہے کہ اس میں ٹھہرنے کی جگہ نہیں۔ ان معنی کی رو سے جی ٹھہرنا = قرار پانا کو لغوی معنی دے کر استعارۂ معکوس پیدا کیا ہے۔ دوسرے معنی یہ نکلے کہ جی اب جا

رہا ہے (جان نکلی جارہی ہے) کیونکہ بدن اتنا ویران ہو چکا ہے، کہ جان، جو بہر حال عارضی چیز ہے (جسم میں مہمان کی طرح ہے) ایسے اجڑے ہوئے گھر میں مزید رہنا پسند نہیں کرتی۔

اگر "ہووے" کو "ہو رہی ہو" / "ہو جائے" کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ نکلا کہ جب بدن کی بستی خراب ہو رہی ہو یا کسی باعث (مثلاً لوٹ مار، تاراج وغیرہ) خراب ہو جائے تو اس میں مہمان کہاں سے آ کر رہے گا؟

اگر "جی" کو مہمان نہ فرض کریں، بلکہ جی اداس ہونے کو محض طبیعت کی اداسی، اور عام نفسیاتی صورت حال فرض کریں، تو "مہمان" بمعنی "معشوق" یا بمعنی "جان" بہتر ہوگا۔ یعنی میں اداس ہوں کہ اس اجڑے گھر میں معشوق کیا آ کر ٹھہرے گا۔ یا پھر ایسے اجڑے بدن میں میری جان بھلا کیوں رہنا پسند کرے گی؟

اگر اس مفہوم پر زور دیں کہ "بھلا مہمان ایسے اجڑے گھر میں کیوں رہیں / رہے؟" تو مراد یہ بنتی ہے کہ ایسے گھر میں مہمان تو کیا، لیکن غیر لوگ، شیطان، اجنبی لوگ، اپنا قبضہ غاصبانہ جمانے والے، وہ جائیں تو رہ جائیں۔ لہٰذا بدن جب اجڑ جائے تو اس میں کسی مطبوع مہمان کے آنے یا ٹھہرے رہنے کا امکان ختم ہو جاتا ہے۔ ان معنی کی رو سے مصرع اولیٰ میں "مرا جی بھی ہے اداس" زیادہ معنی خیز ہو جاتا ہے کہ بدن "سنسان، اداس تو ہے ہی، میرا جی بھی اداس ہے کہ ایسے گھر میں اب کون ٹھہرے گا۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ "ویرانی بدن" سے کیا مراد ہے؟ "ویرانی" کے ایک معنی "اداسی، بربادی، ابتری" بھی ہیں اسی طرح، "اجڑی صورت"، "اجڑا چہرہ" ایسی شکل صورت کو کہتے ہیں جو یا تو اپنا حسن کھو چکی ہو، یا جو بناؤ سنگار سے عاری، اداس اداس ہو۔ "اجڑا ہوا بدن" یا "ویران بدن" لغات میں نہیں ملا، لیکن عادل منصوری نے ہمارے زمانے میں بڑی خوبی سے لکھا ہے۔

شاید کوئی چھپا ہوا سایہ نکل پڑے
اجڑے ہوئے بدن میں صدا تو لگایئے

لہٰذا "ویران بدن" کے معنی ہوئے ایسا بدن جو اپنی شادابی، قوت اور شان کھو چکا ہو۔ چونکہ میر نے "ویرانی بدن سے" کہا ہے، اس لئے کنایہ تبدیل حال کا ہے۔ یعنی بدن پہلے تو قوت اور حرکت سے، حسن اور خوبی سے بھرا ہوا تھا، لیکن اب ویران ہو گیا ہے۔ ویرانی کی وجہ عشق کے شدائد ہو سکتے ہیں، مرور ایام ہو سکتا ہے،

کوئی خاص واقعہ ہو سکتا ہے جو بدن کو ویران کر گیا۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اگر چہ میر کا شعر غالب کے منقولہ بالا شعر کے مقابلے میں بظاہر بہت زرق برق نہیں رکھتا، لیکن معنی کے لحاظ سے غالب کے شعر سے زیادہ عمیق ہے۔ ہاں یہ ان چند شعروں میں سے ضرور ہے جہاں غالب کا شعر بلحاظ کیفیت میر کے شعر پر بازی لے گیا ہے۔

مہذب لکھنوی کی کتاب "دور شاعری" کا مرکزی کردار ایک استاد ہیں جو اپنے ہم نشینوں اور ہم صحبتوں کو باتوں باتوں میں شعر و سخن کے نکات بتایا کرتے ہیں۔ استاد کا کردار بہت دلکش اور باوثوق ہے، لیکن کبھی کبھی وہ چوک بھی جاتے ہیں۔ چنانچہ ایک نشست میں انھوں نے مندرجہ ذیل شعر سنایا (اپنا نہیں، کسی اور کا) اور اس کی بہت تعریف کی۔

نکلی ہے تن سے جان حزیں دل اداس ہے
وہ کارواں لٹا ہے کہ منزل اداس ہے

انھوں نے مصرع ثانی میں لفظ "وہ" کے زور کا بطور خاص ذکر کیا، کہ یہ ایک لفظ یہاں پورے پورے شعروں پر بھاری ہے۔ "وہ" کے زور میں تو کوئی شک نہیں۔ لیکن استاد نے یہ بات واضح نہیں کہ اس شعر پر میر کے (زیر بحث) شعر کا پرتو بالکل واضح ہے، اور شاعر کی عدم احتیاط کے باعث یہ شعر دولخت ہو گیا ہے۔ مصرع اولیٰ میں کہا کہ بدن سے جان نکل گئی اور اس کے فراق میں دل اداس ہے۔ لیکن مصرع ثانی سے معلوم ہوا کہ جان کی منزل دل تھا اور جان مثل کارواں تھی۔ گویا جان ابھی تن تک پہنچی نہ تھی کہ تن سے نکل گئی۔ ظاہر ہے کہ یہ بالکل مہمل ہے۔ الگ الگ دونوں مصرعے اچھے ہیں، اور مصرع ثانی تو یقیناً بہت عمدہ ہے۔ لیکن موجودہ صورت میں شعر دولخت ہے، کہ دونوں مصرعوں میں دو الگ الگ باتیں ہیں، اور ان کا ربط قائم نہیں کیا، اور نہ بصورت موجودہ یہ ربط قائم ہو سکتا ہے۔ میر نے اسی غزل میں اسی مضمون کو دوسرے پہلو سے باندھا ہے۔ ان کا شعر دلیل اور ربط کی پختگی کے لئے مثال کا کام کر سکتا ہے۔

حال خراب جسم ہے جی جانے کی دلیل
جب تن میں حال کچھ نہ رہے جان کیا رہے

۴۸۳

نہیں جو دیکھا ہے ہم نے اس کو ہوا ہے نقصان جان اپنا
ادھر نہ دیکھے ہے وہ کبھو تو نگہ کا اس کی مگر زیاں ہے

۴۸۳/۱ یہ مضمون بالکل نیا ہے کہ معشوق کی شرم و حیا، یا تغافل، کے سوا کوئی اور وجہ اس بات کی تلاش کی جائے کہ وہ عاشق کی طرف دیکھتا کیوں نہیں۔ دیکھئے پیرانہ سال میر اک بحر مضمون میں کیسی کیسی غواصی کر رہا ہے، کہ مصرع ثانی میں کثرت سے نئی باتیں بھر دی ہیں۔ ہم نے معشوق کو نہیں دیکھا تو اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ ہماری جان گھٹ گئی۔ یعنی ہماری قوت جانی میں کمی آئی یا ہماری عمر گھٹ گئی۔ لیکن معشوق جو ہماری طرف نہیں دیکھتا تو اس لئے کہ وہ دیکھتا تو اس کی نگاہ کا زیاں ہوتا۔ اس کے حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) ہم دیکھنے کے قابل نہیں ہیں، لہٰذا وہ دیکھتا تو اس کی نگاہ ضائع ہی جاتی۔

(۲) ہم اتنے برے ہیں کہ وہ ہمیں دیکھتا تو اس کی آنکھوں کو تکلیف پہنچتی۔

(۳) ہم اسے نہیں دیکھتے تو ہماری جان گھٹتی ہے، لیکن وہ ہمیں دیکھے تو اس کی نگاہ گھٹ جائے گی۔

پہلے معنی کے اعتبار سے ''نگاہ'' (Glance) ہے۔ دوسرے معنی کے اعتبار سے ''نگاہ'' بمعنی (Eye) ہے، اور تیسرے معنی کی رو سے ''نگاہ'' بمعنی (Power of sight) ہے۔ معمولی سے، سامنے کے لفظ کو اس طرح استعمال کر دینا کہ اس کے مختلف معنی بروئے کار آ جائیں، کمال فن اور کسے کہتے ہیں؟ لیکن مصرع ثانی میں ابھی کم سے کم ایک امکان باقی ہے، کہ بالکل مخالف معنی نکالیں۔ ہم دیکھنے کے قابل چیز ہیں۔ اگر وہ ہمیں نہ دیکھے تو یہ گویا اس کی آنکھوں کا نقصان ہوا، کہ وہ ایسی دولت نظارہ سے محروم رہ گئیں۔ نظارہ کو دولت کہتے ہی ہیں، اس لئے یہ معنی بھی پوری طرح ادا ہو رہے ہیں، اور ان معنی کے اعتبار سے ''زیاں''

بمعنی ''خسارہ'' بہت مناسب ہے۔

اس سے مشابہ مضمون دیوان ششم میں ہی عجب خشک اور لاتعلقی کے انداز میں لکھا ہے، گویا کوئی شخص رپورٹ لکھ رہا ہو۔

ہم نے نہ دیکھا اس کو سو نقصان جاں کیا
ان نے جو اک نگاہ کی ان کا زیاں ہوا

ہاں اگر مصرع ثانی کو طنزیہ قرار دیں تو ایک لطف پیدا ہو جاتا ہے۔

۴۸۴

مدت پائے چنار رہے ہیں مدت گلخن تابی کی
برسوں ہوئے ہیں گھر سے نکلے عشق نے خانہ خرابی کی

پائے چنار = مستقل ملازم،
گلخن تابی = بھٹی جھونکنا

جیتے جاگتے اب تک تو ہیں لیکن جیسے مردہ ہیں
یعنی بے دم سست بہت ہیں حسرت سے بے خوابی کی

تنگ خلق کیا ہے ہم کو آخر دست خالی نے
عالم میں اسباب کے ہے کیا شورش بے اسبابی کیا

۴۸۴/۱ مطلع معمولی ہے۔ اسے غزل کی شکل قائم کرنے کے لئے یہاں رکھ لیا ہے۔ البتہ ''پائے چنار'' / ''پاچنار'' تازہ اور غیر معمولی لفظ ہے۔ سچ پوچھئے تو یہ اتنا غیر معمولی ہے کہ اردو کے کسی معروف لغت میں نہ ملا۔ برکاتی صاحب کی فرہنگ میں بھی نہیں، ''فرہنگ اثر'' میں بھی نہیں۔ ہمارے زیادہ تر لغات یک و تنہا مرتب کی محنت اور تلاش کا نتیجہ ہیں۔ لہٰذا کون ہے جو مولوی سید احمد دہلوی یا نیر کاکوروی کو مطعون کرے کہ تم نے ایک نامانوس لفظ کیوں چھوڑ دیا؟ امیر مینائی کا تو قول تھا کہ نامانوس لفظ درج کرنے کی ضرورت ہی نہیں۔ ہاں ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' سے توقع ہو سکتی تھی کہ اس کے کارکنوں نے اسے دریافت کر لیا ہو۔ لیکن الفاظ کا وہ دریائے ذخار بھی اس زورق سے خالی ہے۔

۴۸۴/۲ رات کو جاگنے کے بارے میں میر نے ایک بہت عمدہ غزل کہی ہے۔ ایک شعر ہے ؎

رات کو جس میں چین سے سوویں سو تو اس کی جدائی میں
شمع نمط جلتے رہتے ہیں اور ہمیں کھاتی ہے رات

(دیوان چہارم)

لیکن میں نے اس غزل کا ایک بھی شعر انتخاب میں نہ لیا۔ ۳۶۹/۱ پر ناصر کاظمی کا ایک شعر بے خوابی کے بارے میں ہے۔ وہ بھی خوب ہے۔ بایں ہمہ زیر بحث شعر میں میر نے راتوں کے جاگنے کا اثر دکھانے کے لئے جو پیکر استعمال کئے ہیں اور جو مضمون نکالا ہے، ان کا جواب مشکل سے ملے گا۔ سب سے پہلے تو بے خوابی کی حسرت پر غور کریں۔ بظاہر معنی معلوم ہوتے ہیں۔ بے خوابی کی تمنا، آرزو۔ لیکن ''حسرت'' کو ''مایوسی''، ''رنج'' کے معنی میں بھی بولتے ہیں۔ اور یہی معنی یہاں مطلوب ہیں، کہ مسلسل راتوں کے جاگنے کے باعث ہمارا دل مایوسی اور رنج سے بھر گیا ہے، اور اب ہم جینے سے مایوس ہو چلے ہیں۔ پھر دیکھئے کہ مصرع اولیٰ میں خود کو ''جیتا جاگتا'' کہا ہے، جو عام طور پر زندگی سے بھرپور، متحرک اور موثر چیزوں کے لئے بولتے ہیں۔ یہاں بے خوابی کی مردنی کے باعث ''جیتا'' اور مسلسل بے خوابی کے پس منظر میں ''جاگتا'' غیر معمولی قوت اور طربیہ تناؤ کے حامل ہو گئے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں ''بیدم'' بمعنی ''کمزور، بہت زیادہ تھکا ہوا'' ہے۔ لیکن مصرع میں ''جیسے مردہ ہیں'' سے مناسبت کے باعث ''بے دم'' بمعنی ''بے جان'' کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے۔ ''سست'' کا لفظ بھی دو معنی رکھتا ہے۔ انسان نیند کے عالم میں بھی، یا جب اسے نیند آ رہی ہو، سست اور مضمحل محسوس کرتا ہے۔ لیکن بے خوابی کی کثرت سے بھی اعضا و جوارح سست ہو جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہاں دوسرے معنی مقصود ہیں۔ خود لفظ ''حسرت'' میں ایک بے چارگی اور بے وقعتی کا احساس ہے۔

پورے شعر پر جاگنے کی بے کیفی، اضمحلال، جمائی پر جمائی آنے کی کیفیت، اعضا شکنی، نہ سونے کے باعث قویٰ کی بے اعتدالی چھائی ہوئی ہے۔ بودلیئر کی ''سودا'' (Spleen) والی نظمیں یاد آتی ہیں۔ وہی شدت، وہی پیکروں کا اجتماع، وہی انسان کی بے چارگی اور اس کی اپنی طبیعت کا جبر۔ بودلیئر کو آخری بیماری کے زمانے میں نیند نہ آتی تھی۔ عینی شاہدوں کا بیان ہے کہ وہ دو دو تین تین دن تک پلنگ پر بے حس و حرکت پڑا رہتا، گویا سو رہا ہو۔ لیکن اس کی آنکھیں کھلی رہتیں۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ زندگی کے آخری دو دن وہ شاید اس طرح بھی سو رہا ہو کہ اس کی آنکھیں کھلی رہی ہوں۔ اب میر کا شعر پھر پڑھئے۔ ان

آخری دنوں میں اگر بودلیئر بول سکتا تو شاید میر ہی کی زبان سے بولتا۔

۴/۴۸۴ اسباب اور کم اسبابی کے مضامین پر میر نے کئی شعر کہے ہیں مثلاً ملاحظہ ہوں ۲/۸۲ اور ۱/۳۳۰۔ ان کے علاوہ مندرجہ ذیل اشعار بھی دیکھئے۔

کیا شہر میں گنجائش مجھ بے سروپا کو ہو
اب بڑھ گئے ہیں میرے اسباب کم اسبابی

(دیوان اول)

مرتے نہ تھے ہم عشق کے رفتہ بے کفنی سے یعنی میر
دیر میسر اس عالم میں مرنے کا اسباب ہوا

(دیوان چہارم)

ان اشعار کے باوجود زیر بحث شعر بہت توجہ انگیز ہے۔ عالم اسباب یعنی دنیا پر خوب طنز کیا ہے، کہ دنیا اسباب کی دنیا ہے (بمعنی "سامان، مال ومتال") اس لئے ہماری بے اسبابی پر ہمیں شرمندہ کرتی ہے۔ "عالم اسباب" یوں تو مذہبی فقرہ ہے، کہ دنیا میں کوئی چیز بے سبب، بے ذریعہ نہیں ہوتی۔ صرف اللہ، جو مسبب الاسباب ہے، وہ براہ راست تخلیق پر قادر ہے۔ لیکن "اسباب" چونکہ سامان کو بھی کہتے ہیں، اس لئے میر نے یہ معنی مقدم کرکے "عالم اسباب" کو مادہ پرست، زر پرست اور دنیاوی وسائل کے پیچھے بھاگنے والی خلقت کے لئے طنزیہ استعارہ بنا دیا۔

مصرع اولیٰ میں "تنگ خلق" کو "تنگِ خلق" پڑھنا پڑتا ہے۔ اس اعتبار سے "تنگ خلق" اور "دست خالی" میں ضلع کا تعلق ہے، کہ ہتھیلی پر بال نہیں ہوتے۔ اس لئے دست خالی ہمیشہ ننگا ہوگا۔ "آنند راج" میں ہے کہ زن بے مرد اور مرد بے زن کو بھی "خالی" کہتے ہیں۔ یہ معنی یہاں دلچسپ ہیں، کہ خالی ہاتھ ایسا ہے جیسے بے زوج شخص ادھورا ہوتا ہے۔ زوجین ایک دوسرے کے لئے اسباب تولید اور اسباب زیست وافزائش حیات ہوتے ہیں۔ لیکن زوج سے محرومی تو تنہائی کا سبب ہوتی ہے۔ چاند جب ایسی منزل میں ہو جب اس کے آس پاس کوئی تارا نہ ہو تو اسے "خالی سیر" کہتے ہیں۔ یہاں متکلم کی بے زوج کم اسبابِ تنگ کی شورش پیدا کر رہی ہے۔ اس پہلو سے دیکھیں تو یہ شعر محض افلاس اور مال واسباب کی

کمی، اور اس کی کمی کے باعث ذلت کا مضمون نہیں رکھتا۔ اس میں انسان کی بنیادی تنہائی، اور اس تنہائی کے نتیجے میں اس کے Alienation کا بھی ذکر ہے۔

دست خالی کا پیکر میر نے دیوان ششم ہی میں ذرا وضاحت سے یک سطح انداز میں باندھا ہے۔

پھرے بستی میں رویت کچھ نہیں افلاس سے اپنی
الٰہی ہووے منھ کالا شتاب اس دست خالی کا

۴۸۵

۱۲۸۰

جمع انگنی سے ان نے ترکش کیے ہیں خالی
کس مرتبے میں ہوگی سینوں کی خستہ حالی

جمع انگنی = ایک نشانے پر بہت سے تیر مارنا

بے اختیار شاید آہ اس سے کھنچ گئی ہو
جب صورت ایسی تیری نقاش نے نکالی

کل فتنہ زیر سر تھے جو لوگ کٹ گئے سب
پھر بھی زمین سر پر یاروں نے آج اٹھالی

فتنہ زیر سر ہونا = باعث فتنہ ہونا
زمین سر پر اٹھانا = ہنگامہ برپا کرنا

۴۸۵/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ ہاں "جمع انگنی" اور "خالی" کا ضلع دلچسپ ہے۔ خود "جمع انگنی" بھی تازہ لفظ ہے۔ "مرتبے" بمعنی "درجے" یا "حد" ہے۔ لیکن "مرتبہ" بمعنی "بار" کا بھی اشارہ موجود ہے، کہ خستہ حالی بار بار پیش آسکتی ہے۔

۴۸۵/۲ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان اول میں یوں کہا ہے ؎

رہا نہ ہوگا بہ خود صانع ازل بھی تب
بنایا ہوگا جب اس منھ کو دست قدرت سے

اس شعر کی بندش ذرا ست ہے۔ اپنے آپے میں نہ رہنے، از خود رفتہ ہوجانے سے زیادہ فوری اثر بے اختیار آہ کھنچنے کے مضمون میں ہے، جیسا کہ زیر بحث شعر میں بیان ہوا۔ بے اختیار آہ کھنچنا اس وجہ سے بھی ہوسکتا ہے کہ مصور کے دل پر شبیہ کے حسن کا اثر اس قدر ہوا کہ وہ اس پر عاشق ہوگیا، اور اس وجہ سے بھی

شبیہ تو اپنے مالک کے پاس جائے گی لہٰذا اس کی جدائی کا غم بھی ہوا۔ یا پھر اس بات کا غم ہوا کہ صاحب شبیہ تک رسائی نہیں۔ یا یہ بھی ممکن ہے کہ شبیہ پر عاشق ہو کر اس بات کا غم کیا ہو کہ یہ بے جان ہے۔ کاش اس میں جان ہوتی تو میں اس سے گفتگو کرتا، عرض مدعا کرتا۔ شاید اس کی طرف سے بھی کچھ لگاوٹ کا اشارہ ہوتا تو دل کی مراد بر آتی۔

اس موقعے پر یونانی دیو مالا کے سنگتراش بادشاہ پگمیلین (Pygmalion) کا واقعہ بھی یاد آتا ہے کہ وہ اپنے ہی بنائے ہوئے مجسمے پر عاشق ہو گیا تھا، اور بالآخر کشش و جذب عشق کے باعث مجسمے میں جان پڑ گئی تھی۔ ظاہر ہے کہ میر کو اس کی خبر نہ رہی ہوگی، لیکن تخیل زمان و مکان کا پابند نہیں ہوتا۔ میر کے شعر میں صاف اشارہ اس بات کا ہے کہ مصور اپنی بنائی ہوئی تصویر پر عاشق ہوگیا۔ "نقاش" کے ایک معنی "مجسمہ ساز" بھی ہوتے ہیں (پلیٹس۔) اگر ان معنی کو آگے رکھا جائے تو پگمیلین (Pygmalion) سے مشابہت اور بھی مستحکم ہو جاتی ہے۔ ("صورت نکالنا" کا محاورہ مجسمہ سازی اور سنگتراشی سے مناسبت بھی رکھتا ہے، یعنی پتھر کاٹ چھانٹ کر صورت نکالی۔ بر سبیل تذکرہ یہ بھی عرض کردوں کہ "صورت نکالنا" بمعنی نقش بنانا، کوشش اور ارادے سے تصویر بنانا، کسی لغت میں نہ ملا۔)

مصور یا صورت گر کا اپنی ہی بنائی ہوئی تصویر/مجسمے پر عاشق ہو جانے کا مضمون اردو فارسی میں نہ ملا۔ برج بھاشا وغیرہ میں ہو تو ہو۔ ہم لوگوں کے لئے تو یہ مضمون بالکل بدیع ہے۔ ایک قدیم فلم "نورنگ" میں ہندی شاعر بھرت ویاس کے گیت کا مصرع ہے ؏

تجھے رچ کے چتیرا بھی چکرا گیا

غالب نے نقش کو ذی روح مان کر اچھا مضمون پیدا کیا ہے ؎

نقش کو اس کے مصور پر بھی کیا کیا ناز ہیں
کھینچتا ہے جس قدر اتنا ہی کھنچتا جائے ہے

غالب کے شعر میں "کھینچنا" اور "کھنچنا" کا ایہام عمدہ ہے۔ میر کے شعر میں "نقاش" اور "کھنچ گئی ہو" اور "صورت" میں ضلع کا ربط ہے۔

میر کے شعر میں ایک بالکل غیر متوقع معنی اس وقت پیدا ہوتے ہیں جب مصرع اولیٰ کے "اس" کو "نقاش" کے بجائے "صورت" کی طرف راجع کریں۔ یعنی نقاش نے نہیں، بلکہ تصویر نے آہ

کھینچی۔ یہاں لفظ ''ایسی'' مزید اہمیت اختیار کر لیتا ہے، کہ جب ایسی صورت بنی، یعنی ایسی صورت جو معشوق سے مشابہ تو تھی لیکن بہر حال معشوق کی برابری نہ کر سکتی تھی۔ معشوق کا حسن و نزاکت شبیہ کے حسن و نزاکت سے اعلیٰ تر تھا۔ لہٰذا شبیہ نے افسوس سے آہ کھینچی کہ میں ہزار حسین ہوں، لیکن صاحب تصویر جیسی نہیں بن سکتی۔ یہ مضمون بھی بالکل تازہ ہے بلکہ اس کی مثال شاید برج وغیرہ میں بھی نہ ملے۔

نقاش اور نقش کے مضمون پر مزید ملاحظہ ہو ۱/۳۴۷ اور ۴/۳۴۷۔

۴/۳۴۵ عباسی نے (شاید آسی کے تتبع میں) ''فتنے زیر سر'' لکھا ہے۔ کلب علی خاں فائق کے یہاں بھی یہی ہے۔ حالانکہ ''فتنے زیر سر'' کی کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی، جب کہ محاورہ ''فتنہ زیر سر بودن/ داشتن'' وغیرہ ہے۔ (''بہار عجم'') اور ''فتنہ زیر سر'' موزوں بھی ہے، خوش آہنگ بھی۔ نولکشور ۱۸۶۸ میں ''فتنہ زیر سر'' لکھا ہے، اور یہی ہر طرح مرجح اور درست ہے۔

''فتنہ زیر سر بودن'' کے معنی حاشیے میں درج ہیں۔ غنی کاشمیری نے سبک ہندی کے مخصوص انداز میں محاورے کو لغوی معنی میں برت کر نئی جہت پیدا کی ہے۔

باش خوبان دگر از پر است
شوخ مرا فتنہ بزیر سر است

(دوسرے معشوقوں کے تکیے تو پروں کے ہوتے ہیں۔ لیکن میرا معشوق فتنہ زیر سر رکھتا ہے۔)

غنی کے شعروں میں طباعی ہے۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں زمانہ اور ابنائے زمانہ پر شور انگیز رائے زنی ہے۔ ''کٹ جانا'' کثیر المعنی ہے۔ اس کے مندرجہ ذیل معنی ہمارے مفید مطلب ہیں۔ (۱) شرمندہ ہونا۔ (۲) مارا جانا۔ (۳) راستے سے الگ ہو جانا۔ (۴) قلم زد ہو جانا۔ انسان دوسرے کے انجام سے سبق نہیں حاصل کرتا، بلکہ سمجھتا ہے کہ میں کسی نہ کسی طرح اس انجام سے محفوظ رہوں گا۔ اصل صورت حال یہ ہے کہ جو لوگ زمانہ گذشتہ میں فتنہ اور باعث فتنہ تھے ان کو زمین نے کھا لیا۔ اور دنیا والے ہیں کہ آج پھر ویسا ہی ہنگامۂ قیامت برپا کیے ہوئے ہیں۔ گذشتہ زمانے کے فسادی صفحۂ ہستی سے قلم زد ہو گئے، یا کسی اور

راہ جا کر کھو گئے، یا مارے گئے، یا شرمندہ ہو کر زیر زمین چلے گئے۔ اور یار لوگ ہیں کہ پھر وہی حرکتیں کر رہے ہیں، گویا انھیں ذلیل و خوار ہونا ہے نہ موت کے گھاٹ اترنا ہے۔ اسی مضمون کو اور بھی طنزیہ انداز میں میر نے پہلے یوں کہا تھا۔

آگے زمیں کی تہ میں ہم سے بہت تھے تو بھی
سر پر زمین اٹھالی ہم بے تہوں نے آکر

(دیوان چہارم)

یہ شعر بھی خوب ہے، اور سر پر زمین اٹھانے کا محاورہ زمین کی تہ میں ہونے کی مناسبت سے بہت برجستہ آیا ہے۔ لیکن زیر بحث شعر میں فتنہ زیر سر ہونا، کٹ جانا، ان دو استعمالات نے زیادہ بداعت اور تازگی پیدا کی ہے۔ پھر دوسرے مصرعے میں ''یاروں'' کا لفظ طنزیہ بھی ہے، اور سر پر زمین اٹھانے والوں کی ڈھٹائی اور جرأت مندی کی تھوڑی سی توصیف بھی کرتا ہے۔ یعنی انسان بھی کس قدر تیز طرار اور جھکی ہے کہ باز نہیں آتا، اگر چہ گذشتوں کا حال اس کے سامنے ہے۔ شعر زیر بحث میں مزید خوبی تاریخی احساس کی ہے، کہ کل کچھ ہو چکا ہے، اور آج پھر وہی کچھ ہو رہا ہے۔ دنیا کی تاریخ ہی ایسی ہے کہ جانے والوں سے آنے والوں کو کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ اس مضمون کو دیوان ششم ہی میں پھر نئے رنگ سے پیش کیا ہے۔

جو لوگ آسماں نے یاں خاک کر اڑائے
بے عبرتوں نے لے کر خاک ان کی گھر بنائے

منقولہ بالا شعر میں خطیبانہ زور اس قدر زیادہ ہے کہ اس کے باعث مضمون کی تازگی بھی دب گئی ہے۔ زیر بحث شعر ہر لحاظ سے بہت تونگر ہے۔

۴۸۶

غنچہ ہے سر پہ داغ سودا کا
دیکھیں کب تک یہ گل بہار کرے

۴۸۶/۱ داغ کو بوجہ سرخی غنچے سے تشبیہ دینا بہت مناسب ہے۔ ''سودا'' کے ایک معنی ''سیاہ'' بھی ہیں، لہٰذا اس لفظ اور ''غنچہ''، اور ''داغ'' میں ضلعے کا پر لطف ربط ہے۔ سر پر داغ سودا ہونے کی کئی وجہیں ہو سکتی ہیں۔ ممکن ہے سر کو خود ہی داغ لیا ہو۔ یا بعض اوقات مریض کو گرم لوہے سے داغ کر بھی دیوانگی کا علاج کرتے تھے۔ (اس کی نئی شکل بجلی کا شاک لگانا ابھی چند برس پہلے تک مستعمل تھی۔) یا ممکن ہے دیواروں یا پتھر سے ٹکرا کر سر کو داغ دار کر لیا ہو۔ یا شاید لڑکوں نے پتھر مار کر سر پر داغ لگا دیا ہو۔ بنیادی بات یہ ہے کہ داغ ابھی غنچہ ہے۔ یعنی ابھی جنون پر پوری بہار نہیں آئی ہے۔ سر پر ایک داغ کا ہونا محض آغاز داستان ہے۔ غنچے کے استعارے سے فائدہ اٹھاتے ہوئے یہ فرض کیا ہے کہ جہاں ایک غنچہ ہوگا وہاں اور غنچے بھی ہوں گے۔ اور جب غنچہ ہوگا تو وہ پھول بھی بنے گا۔ جب پھول ہوں گے تو بہار بھی ہوگی۔ مزید یہ کہ غنچے کی بہار یہ ہے کہ وہ پھول بن کر کھلے۔

اب مصرع ثانی کو دیکھیں تو وہ مصرع اولیٰ سے بھی زیادہ رنگارنگ نظر آتا ہے۔ ''گل'' یہاں ''داغ'' کے معنی میں ہے۔ یہ معنی استعاراتی ہیں۔ لیکن ''گل'' کو لغوی معنی (''پھول'') دے کر نیا استعارہ پیدا کیا کہ دیکھیں یہ گل (پھول) بہار کب کرتا ہے۔ ''بہار کرنا'' ترجمہ ہے ''بہار کردن'' کا، بمعنی ''کھلنا، خوشبو دینا، موسم بہار بنانا، بہار کے عالم میں آنا'' وغیرہ۔ چنانچہ محمد قلی سلیم کا شعر ہے۔

فضائے گلشن ہندوستاں گلستانی ست
کہ نخل موم چو عنبر دراں بہار کند
(گلشن ہندوستاں کی فضا ایسی گلستانی ہے

کہ وہاں موسم کا بنا ہوا (نمائشی) درخت بھی
عنبر کی طرح خوشبو کرتا ہے۔)

شاہ مبارک آبرو کے مندرجۂ ذیل شعر سے بہار کا عالم پیدا کرنا، موسم بہار بنانا کے معنی مستفاد ہوتے ہیں۔

کی ہے تیری دل فگاری نے بہار
بزم ہے گلشن میں اب دل ریش تر

میر کے شعر میں مندرجہ بالا تمام معنی کا امکان ہے۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ ''بہار'' کے معنی بھی پھول، (خاص کر نارنگی کا پھول) ہوتے ہیں اور ابوالفضل نے اسے ''خوشبو'' کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ (''بہار عجم'') ان معنی کی روشنی میں ''گل کا بہار کرنا'' اور بھی پر لطف ہو جاتا ہے۔ ''بہار کرنا'' کے معنی ''اردو لغت تاریخی اصول پر'' میں آبرو کے منقولہ بالا شعر کے حوالے سے لکھے ہیں: ''بہار دینا۔'' ظاہر ہے کہ یہ معنی محمد قلی سلیم اور میر، اور خود آبرو کے شعروں کا پورا احاطہ نہیں کرتے۔ اردو کے دوسرے لغات، اور برکاتی کی فرہنگ میں ''بہار کرنا'' درج ہی نہیں۔ (آبرو کا شعر متن جس طرح ''اردو لغت'' اور دیوان آبرو مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن میں مذکور ہے، اس سے میں مطمئن نہیں ہوں۔ لہٰذا میں نے قیاسی تصحیح کر دی ہے۔)

''دیکھیں کب تک یہ گل بہار کرے'' میں اشتیاق، اطمینان (کہ بہار تو کرے گا ہی) انتظار کی بے چینی، سب کچھ ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اس کے معنی کیا ہیں؟ بالآخر تو یہی معنی ہوں گے کہ دیکھیں ہمارا جنون اپنی پوری شدت تکمیل تک کب پہنچتا ہے؟ لیکن اس مفہوم کو گل کے بہار کرنے کے حوالے سے بیان کرنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں:-

(۱) دیکھیں یہ داغ کھل کر پھول کی شکل کب اختیار کرے۔
(۲) دیکھیں اس داغ کے ساتھ اور بھی داغ کب نمایاں ہوں۔
(۳) دیکھیں وہ داغ کب لگیں جن سے خون بہے اور چہرہ لہولہان ہو جائے۔
(۴) دیکھیں مزید داغ کب لگیں، پھر کب وہ سب داغ مل کر بہار کا عالم پیدا کریں۔
(۵) دیکھیں وہ وقت کب آئے جب ہم اپنا سر پھوڑ کر خون ہی خون کر ڈالیں۔

اس طرح کے اور بھی امکانات ہو سکتے ہیں۔ بنیادی بات متکلم کا شوق اور ولولہ ہے۔ یہ ملحوظ رہے کہ غنچے کی صفت دل گرفتگی ہے اور گل کی صفت شگفتگی۔ لہٰذا جب تک داغ سودا غنچہ ہی رہے گا، متکلم کا دل گرفتہ یا بے

نہیں رہے گا۔ اور جب غنچہ کھل کر پھول بن جائے گا تو دل کی کلی بھی کھلے گی۔ واللہ شعر کیا ہے نگار خانۂ مانی و بہزاد ہے۔ اسی دیوان میں اس سے بہت مشابہ مضمون لکھا ہے، لیکن وہ بات نہیں۔

اس سرے سے اس سرے داغ ہی ہیں صدر میں
ان بھی گلوں کی بہار دیکھئے کب تک رہے

یہ بات دلچسپ ضرور ہے کہ عام خیال کے مطابق منسرح مثمن مطوی مکسوف موقوف مفتعلن فاعلن / فاعلان مفتعلن فاعلن اردو کے مزاج کو راس نہیں آتی، لیکن اقبال نے اسے ''مسجد قرطبہ'' اور دوسرے منظومات میں نہایت خوبصورتی سے استعمال کیا اور اس بحر کو اردو میں متعارف کیا۔ اقبال کے کمال میں کلام نہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ میر مندرجہ بالا غزل میں اور ''شکار نامۂ دوم'' کی ایک غزل میں اس بحر کو بے حد روانی سے برت چکے ہیں۔ شکار نامے کی غزل کا مطلع ہے۔

عشق میں اے ہمرہاں کچھ تو کیا چاہئے
گریہ و شور و فغاں کچھ تو کیا چاہئے

لہٰذا اس بحر کو اردو میں متعارف کرنے کا سہرا میر کے سر ہے۔

۴۸۷

میں گھر جہاں میں اپنے لڑکوں کے سے بنائے
جب چاہا تب مٹایا بنیاد کیا جہاں کی

۴۸۷/۱ شیخ ابوالقاسم کا بڑا کیفیت انگیز شعر ہے۔

بر لوح دل چو تختۂ تعلیم کودکاں
ہر حرف آرزو کہ نوشتم خراب شد

(بچوں کی تختی کی طرح میں نے اپنی لوح
دل پر جو حرف آرزو لکھا وہ خراب ہو گیا۔)

بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ میر نے شیخ ابوالقاسم کی طرح کا مضمون بنانا چاہا تھا، لیکن کامیابی نہ ہوئی۔ ایک نظر میں یہ بھی گمان گذرتا ہے کہ میر کے شعر میں ربط کی کمی ہے۔ دونوں باتیں غلط ہیں۔ شیخ ابوالقاسم اور میر کے شعروں میں بچوں کا مضمون مشترک ہے، لیکن یہ اشتراک بہت سطحی ہے۔ شیخ کے شعر میں دل کو بچوں کی تختی سے تشبیہ دی ہے، کہ وہ اس پر لکھنے کی مشق کرتے ہیں اور اس میں غلطی کرتے ہیں۔ میر کے شعر میں بچوں کے کھیل کی بات ہے کہ وہ کھیل میں گھروندے بناتے ہیں، یا گھر کا کھیل کھیلتے ہیں۔ رہا سوال میر کے شعر میں ربط کا، تو ان کا اصل کمال اس شعر میں یہی ہے کہ دوسرے مصرعے میں بات اتنی دور سے لائے ہیں کہ بظاہر بے ربط معلوم ہوتی ہے۔

پہلے مصرع اولیٰ پر غور کریں۔ میں نے دنیا میں اپنے لئے گھر بنائے ضرور، لیکن وہ لڑکوں کے گھروں کی طرح تھے۔ یعنی وہ گھر تو تھے لیکن کم ثبات اور معمولی تھے۔ ان کی تعمیر میں کوئی تکلف اور اہتمام نہ تھا۔ یا وہ گھر اس طرح بنے تھے جیسے کھیل کھیل میں لڑکے بناتے ہیں، کہ مثلاً چارپائی کھڑی کر دی تو دیوار بن گئی۔ دو چارپائیاں کھڑی کر کے ان پر چادر تان دی تو چھت بن گئی وغیرہ۔ گویا ہر چیز علامتی اور

مفروضہ (Make believe) تھی۔ یا پھر وہ کھیل کے گھروندوں کی طرح چھوٹے اور تنگ تھے۔ ان میں کسی انسان کے رہنے کی گنجائش نہ تھی۔ یا پھر وہ دریا کے کنارے بنائے ہوئے ریت کے گھروں کی طرح تھے، کہ ذرا سی دیر میں مسمار اور زمین بوس ہو جاتے تھے۔ بلکہ بچے خود ہی ریت گھر کو ہر منٹ بناتے اور ڈھاتے رہتے ہیں۔ یا پھر وہ گھر گڑیا گھروں کی طرح تھے، کہ ان میں ہر چیز ہوتی ہے، لیکن اتنے چھوٹے پیمانے پر، کہ ان میں بچوں کا بھی ہاتھ نہیں جا سکتا۔

دوسرا نکتہ یہ ہے کہ بات صرف ایک گھر کی نہیں، بلکہ کئی گھروں کی ہے۔ لہٰذا متکلم نے ایک بار نہیں، کئی بار گھر بنایا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ترک وطن کرنے، یا گھر چھوڑنے پر مجبور ہونے، یا گھر اجڑ جانے کے باعث ایک گھر چھوڑ کر دوسرا اپنانا پڑا۔ اور ہر بار ایسا گھر بنایا گویا بچوں کا کھیل ہو رہا ہو۔ لہٰذا بار بار گھر بنانے کی وجہ سے بے ثباتی اور ناپائداری کا احساس بھی ہوا۔ اور ہر بار اپنے وسائل کی تنگی اور بے بساطی کے باعث، یا اپنی ذہنی کیفیت کے باعث، جو گھر بنا وہ نہایت تنگ اور چھوٹا تھا۔ یا پھر اس خیال کے تحت، کہ اس گھر کو بھی اجڑنا ہی ہے، جو گھر بنایا اسے کچا اور بے ثبات ہی رکھا۔

اب مصرع ثانی پر غور کرتے ہیں۔ اللہ تعالیٰ بناتا اور بگاڑتا ہے۔ دنیا اس کی مخلوق ہے۔ وہ اسے جب چاہے بنائے، جب چاہے اجاڑ بگاڑ دے اور یوں بھی اللہ کے سامنے دنیا کی کوئی حقیقت نہیں۔ دنیا کو کچھ قیام و ثبات نہیں۔ اللہ تعالیٰ قدیم ہے، دنیا حادث۔ اللہ کی قدامت کے سامنے دنیا کی لمبی عمر بھی ایک لمحے سے زیادہ نہیں۔ اللہ تعالیٰ کی قوت اور ثبات کے سامنے دنیا میں کوئی قوت اور ثبات نہیں، دنیا کی کوئی بنیاد نہیں۔ اس کی حیثیت اللہ کے پیمانے میں ویسی ہی ہے جیسے ہمارے پیمانے میں بچوں کے گھروندے، کہ وہ چھوٹے ہیں، بے حیثیت ہیں، بے بنیاد ہیں، ان میں کچھ ثبات نہیں۔ ان میں اصلیت بھی کچھ نہیں، وہ نقلی اور مفروضہ ہیں۔ یہاں سے دو معنی پیدا ہوتے ہیں۔

(۱) ہمارا رشتہ ہمارے گھروں سے وہی ہے جو اللہ تعالیٰ کا دنیا سے ہے۔ اللہ تعالیٰ دنیا کو جب چاہے بگاڑے، مٹائے۔ یا وہ جب چاہے اسے پھر سے بنا دے۔ اسی طرح ہم لوگوں کے گھر بھی ہیں۔ ہم نے انھیں ایسا بنایا کہ جب چاہیں بگاڑیں، مٹائیں۔ یا جب چاہیں انھیں پھر سے بنا دیں۔

(۲) جب یہ دنیا اللہ تعالیٰ کے ہاتھ میں اس طرح ہے جس طرح بچوں کے ہاتھوں میں ان کے گھروندے، تو ہم نے بھی اپنے گھر ویسے ہی بے ثبات بنائے۔ جب دنیا ہی بے حقیقت اور سست بنیاد

ہے، تو ہم مضبوط اور اونچے گھر بنا کر کیا کرتے؟

میر کے شعر میں کائنات، خالق کائنات، انسان کا بظاہر با اختیار ہونا، اور در حقیقت مجبور ہونا، ان سب تمام مضامین کو ہلکی سی محزونی اور تھوڑے سے طنز کے ساتھ بڑی خوبی سے پیش کیا گیا ہے۔ مصحفی نے مندرجہ ذیل شعر میں ایک ہی پہلو لیا ہے۔

کہے تو کھیل لڑکوں کا ہے یہ یعنی مصور نے
جو نقش اس صفحۂ ہستی پہ کھینچا سو مٹا ڈالا

مصحفی نے لڑکوں کے کھیل کا استعارہ خوب برتا ہے، کیونکہ یہاں اس کے دو معنی ہیں۔ مصحفی کے شعر میں طنز کھنچ کر تلخی کی حد تک پہنچ گیا ہے، لیکن مجموعی تاثر گہرا متفکرانہ ہے۔ شاہ نصیر کے یہاں لڑکوں کے کھیل کا استعارہ، اور گھر کا پیکر، دونوں موجود ہیں۔

کاخ دنیا جو ہے بازیچۂ طفلاں ہے نصیر
کہ کبھو گھر یہ بنا اور کبھو ٹوٹ گیا

شاہ نصیر کے شعر میں تاریخ کے بدلتے ہوئے رنگوں کا احساس ہے، لیکن ان کی بندش بہت چست نہیں۔ مصرع اولیٰ میں "جو ہے" کا فقرہ غیر ضروری ہے۔ مصرع ثانی میں گھر کے لئے "ٹوٹ گیا" بہت خوب نہیں۔ "ٹوٹ کر کھنڈر ہو جانا" وغیرہ تو بولتے ہیں، لیکن گھر "ٹوٹنا" سننے میں نہیں آیا۔ ہاں سلطنت، دفتر وغیرہ کے قائم نہ رہنے کو "ٹوٹنا" ضرور بولتے ہیں۔ پھر بھی، شاہ نصیر کے شعر میں کچھ اسی طرح کا تاریخی تاثر ہے جو ۱۸۵/۳۴ میں ہے۔ خود اسی دیوان ششم میں میر نے گھر بنانے کا مضمون انتہائی انفرادی عمل اور طینت کے استعارے کی ضمن میں خوب استعمال کیا ہے۔

چھوڑ کر معمورۂ دنیا کو جنگل جا بسے
ہم جہان آب و گل میں خانہ سازی خوب کی

میر کے مزار کا نشان نہیں ملتا۔ کہتے ہیں کہ جس جگہ اب لکھنؤ سٹی اسٹیشن ہے، وہاں کہیں تھا۔ بقول بعض، جب وہاں ریل کی پٹری بچھی تو مزار اس کی زد میں آ گیا۔ بعض کا قول ہے کہ مزار در اصل پٹریوں کے کنارے تھا، اور ریل کمپنی نے اس کو کچھ گزند نہ پہنچایا۔ لیکن بعد میں آبادی کے دباؤ کے باعث قبر اکھڑ کر وہاں عمارات بن گئیں۔ جدید شہروں کو کانکریٹ جنگل (Concrete Jungle) کہتے ہیں۔

اس اعتبار سے میر کا منقولہ بالا شعر بھی روشن ضمیری کا نمونہ معلوم ہوتا ہے، اور مندرجہ ذیل شعر بھی۔

مت تربت میر کو مٹاؤ
رہنے دو غریب کا نشاں تو

(دیوان دوم)

آج بے خوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ جب تک شاعری باقی ہے، میر کا نشان باقی رہے گا۔

ہمیشہ رہے نام اللہ کا۔

تمام شد "شعر شور انگیز"
بعونہٖ تعالیٰ و اولیٰ و اکبر

ہزار در ہزار شکر و احسان است آں ہستی مطلق را کہ بہار در بہار گل ہائے رضوان بیان است و جشن اہتمام ایں کتاب لاجواب موسوم بہ "شعر شور انگیز" است کہ غوغائش مثال غلغلۂ رستاخیز است و سجدۂ شکر واجب است برائے آں خلاق بحر و بر و واضع خشک و تر کہ مضامین شعر را بر قلب شاعر القا کرد و از ایں طور زباں ہائے لال خلق را انتظام مداوا کرد و سلام و درود بے نہایت بر آں رسولؐ ہاشمی و مکی و مدنی کہ عاقب تمام مرسلین است و خاتم تام نبیین است امابعد جلد چہارم ایں نسخہ مشتمل، بر چہار مجلدات کہ انتخاب و شرح شعر رنگین رئیس المتغزلین قدوۂ شعرائے ہندوستاں پیشوائے زباں داناں و زبان آوراں میر کاروان مضامین و معانی شاہنشاہ اقلیم نکتہ وری و سخن دانی سپہر مہر بلاغت و مہر سپہر فصاحت نغز گوئے بے نظیر اعلیٰ حضرت میر محمد تقی میر است و تصنیف ایں غلام ہیچ کارۂ بارگاہ رسالت مآبؐ و کمترین یادگار دودمان خطابی کہ نامش شمس الرحمن فاروقی و شیوۂ اش سخن فہمی و مزاجش شر و قی است بہ کمال توجہ و سعی ارباب ترقی اردو بیورو حکومت ہند بہ تحریر حیات گونڈوی در شہر پائندہ بنیاد جہان آباد در ماہ جنوری ۱۹۹۴ مطابق ۱۴۱۴ ہجرت حضرت رسالتؐ مطبوع در مطبع شد و مطبوع جہاں گشت الحمد للہ لکھا رہے سو برس تک جو لکھ جائے کوئے لکھنے ہارا باوا سو گل گل مٹی ہوئے یا کنچ یا کنچ یا کنچ ۱۲

منت است خدائے را مالک بحر و بر و خلاق تمام علم و ہنر کہ ایں کتاب موسوم بہ "شعر شور انگیز" جلد چہارم از سعی و اعتنائے قومی کونسل برائے فروغ اردو سہ بارہ بعد تصحیح و اضافہ حلیۂ طبع در بر کرد، در ماہ ستمبر ۲۰۰۷ مطابق ۱۴۲۸ سنہ ہجرت حضرت نبی آخر الزماں صلی اللہ علیہ وسلم لا موجود الا اللہ ۱۲

فہرست الفاظ

اس فہرست میں وہ تمام الفاظ/محاورے/فقرے درج ہیں جن کے معنی اس کتاب میں بیان کیے گئے ہیں۔ فہرست چاروں جلدوں کو محیط ہے۔ ہر گنتی کے سامنے متعلقہ جلد کا نمبر (اول، دوم، سوم، چہارم) بھی لکھ دیا گیا ہے۔

اشاریہ

یہ اشاریہ اسما و مطالب پر مشتمل ہے۔ مطالب کے اندراج میں یہ التزام رکھا گیا ہے کہ اگر کسی صفحے پر کوئی ایسی بحث ہے جو کسی عنوان کے تحت رکھی جا سکتی ہے تو اس صفحے کو اس عنوان کی تقطیع میں درج کر دیا ہے۔ چاہے خود وہ عنوان اس بحث میں مذکور ہو یا نہ ہو۔ مثلاً اگر کسی صفحے پر کوئی بحث ایسی ہے جس سے ''معنی آفرینی'' پر روشنی پڑتی ہے تو اس صفحے کا اندراج ''معنی آفرینی'' کی تقطیع میں کر دیا گیا ہے، چاہے خود یہ اصطلاح (''معنی آفرینی'') بہ صراحت اس صفحے پر استعمال نہ ہوئی ہو۔